«Quel novo Cario, quel divin Orfeo»

Antonio Draghi da Rimini a Vienna

Atti del convegno internazionale
Rimini, 5-7 ottobre 1998

a cura di
EMILIO SALA e DAVIDE DAOLMI

LIM
LUCCA 1999

«Quel novo Cario, quel divin Orfeo»

Antonio Draghi da Rimini a Vienna

Libreria Musicale Italiana

«Quel novo Cario, quel divin Orfeo»

Antonio Draghi da Rimini a Vienna

Atti del convegno internazionale

(Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998)

a cura di

Emilio Sala e Davide Daolmi

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

MM

ISL
D.D.20
001

ConNotazioni

COORDINAMENTO EDITORIALE
Paolo Fabbri

Questo volume è stato realizza con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini

© 2000, Libreria Musicale Italiana
ISBN 88-7096-260-1

LIM Editrice srl
I-55100 Lucca
www.lim.it - lim@lim.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
BIBLIOTECA DI LETTERE

Quando la sera del 6 ottobre 1998 il sipario del Teatro Novelli di Rimini si alzava e, sotto la direzione del Maestro Alan Curtis, iniziava l'esecuzione de La patienza di Socrate con due mogli, *era vivissima nel pubblico presente la curiosità per questo «scherzo dramatico per musica» composto oltre tre secoli fa dal concittadino Antonio Draghi su libretto di Nicolò Minato e rappresentato per la prima volta, davanti alla corte imperiale riunita in Praga, nel 1680. Fino alla rappresentazione di due anni fa, a Rimini, il nome del Draghi era infatti nient'altro che una mera evidenza onomastica per qualcuno dei più minutamente informati cultori di patrie memorie. Non è un caso che ne* La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX, *farraginosa ma imprescindibile 'bibbia' della cultura locale, compilata alla fine del secolo passato dal bibliotecario Carlo Tonini, il nome del Draghi neppure appaia: la memoria dell'antico musicista concittadino era allora del tutto spenta, mentre la moderna concezione della storia letteraria, comprensiva di tutte le espressioni del segno scritto, non si era ancora neppure affacciata.*

La rappresentazione della Patienza di Socrate *coronava nel modo più degno un Convegno internazionale su «Antonio Draghi, un musicista riminese alla Corte imperiale di Vienna» che nei giorni 5, 6 e 7 ottobre 1998 aveva visto convenire a Rimini, nella sede della nostra Fondazione, alcuni dei più prestigiosi studiosi europei di storia della musica e del teatro dell'età barocca. Il convegno era stato voluto e interamente finanziato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini aderendo ad una proposta del Prof. Emilio Sala (che del convegno stesso si è fatto anche intelligente, competentissimo ed entusiasta coordinatore e animatore) e si inserisce in un novero di iniziative che la Fondazione, accanto al patrocinio di manifestazioni musicali cittadine, ha da tempo assunto nel campo della ricerca storica sull'attività di musicisti riminesi dei secoli passati. Crediamo che anche questo sia un modo per interpretare efficacemente il ruolo, indicatoci dalla legge e dal nostro Statuto, di supporto alla «conservazione e promozione del patrimonio storico-culturale locale».*

In questo campo si inseriscono le ricerche da noi promosse sul compositore riminese Alessandro Grandi (1638-1696; quindi contemporaneo di Draghi) che fu valente Maestro di Cappella della nostra Cattedrale e, pur trascorrendo tutta la propria vita in una

città periferica, seppe imprimere alla sua opera i caratteri più originali della cultura musicale del tempo: di lui fu eseguita pochi anni fa, per nostra iniziativa, sotto la direzione del Maestro Marco Gemmani, la Messa Terza *op. 3. Nello stesso filone si inseriscono infine le ricerche e gli studi da noi promossi, e tuttora in corso, su Carlo Tessarini, un violinista-compositore che per i competenti non ha bisogno di particolari presentazioni essendo ben nota la sua importanza anche nel campo della didattica musicale del secolo XVIII.*

Con la stampa di questi Atti del convegno Draghiano del 1998 si segna un importante passo avanti negli studi sulla musica, e segnatamente sulla storia dell'opera italiana, al cadere del secolo XVII, in cui Antonio Draghi occupa un ruolo peculiare e di primo piano. Autori di questa riscoperta del Draghi – musicista del quale poco o nulla si sapeva ancora pochi anni fa – sono tutti gli eminenti studiosi che hanno accettato di partecipare al nostro convegno e che hanno sostanziato con i loro contributi questo corposo volume: senza ripetere ad pompam *i loro nomi, vorrei accomunarli tutti in un unico, caloroso ringraziamento che la Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini sente il dovere e il piacere di rivolgere loro per la preziosa collaborazione prestata.*

Mi piace infine rivolgere un particolare ringraziamento ai membri del Comitato scientifico che, unitamente al Prof. Emilio Sala, in laboriose sedute pazientemente preparate, ha messo a punto il programma del convegno di cui qui si presenta il frutto: i Professori Lorenzo Bianconi dell'Università di Bologna, Paolo Fabbri dell'Università di Ferrara, Cesare Questa dell'Università di Urbino, Herbert Seifert dell'Università di Vienna, Mercedes Viale Ferrero.

Rimini, luglio 2000

Dott. Luciano Chicchi
Presidente della
Fondazione Cassa di Risparmio
Rimini

SOMMARIO

PREFAZIONE VII

ABBREVIAZIONI X

Il convito degli dei di Domenico Pellegrini XIII

PARTE PRIMA

«...meraviglia del Ciel, splendor del mondo...»

HERBERT SEIFERT 3
Da Rimini alla corte di Leopoldo.
L'opera di Draghi in ambito viennese

SERGIO MONALDINI 15
Gli anni ferraresi di Antonio Draghi

GILDO SALERNO 35
I libretti di Draghi o «Le virtù dell'obbedienza»
(«[...] chi non diventerebbe poeta per Cesare?»)

EMILIO SALA 61
Le metamorfosi di *Ifide greca*

MARIA GRAZIA PROFETI 99
Primero es la honra di Agustín Moreto con le musiche di Antonio Draghi

DAVIDE DAOLMI 119
«Una rosa a gennaio»
Le musiche per la rappresentazione viennese di *Primero es la honra*

ANGELA ROMAGNOLI 171
Galline, «specolazioni» e pene d'amore
La patienza di Socrate con due mogli di Minato e Draghi (1680)

NORBERT DUBOWY 225
Opere di Draghi in Italia?

Beatrice Barazzoni 253
Le cantate da camera di Antonio Draghi

Antonio Draghi 273
Forza d'un bel volto
Dialogo a 5 voci

PARTE SECONDA
«...coi bramati campion a l'alte sfere...»

Marc Niubò 291
Le cappelle imperiali e la stagione praghese 1679-80

Carlida Steffan 321
Oratori senza sepolcri e sepolcri senza oratori
Su alcune consuetudini paraliturgiche della Settimana Santa nel Seicento italiano

Gloria Staffieri 341
Il libretto di *Jephte*
Sulle tracce di un «incerto» autore

Armando Fabio Ivaldi 349
La rappresentazione torinese di *Amar per virtù*

Letizia Dradi 371
«Lieto core in lieti balli»
I balli nei libretti delle opere di Antonio Draghi

Andrea Sommer-Mathis 387
Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi

Michael Ritter 411
Le piramidi d'Egitto di Minato-Draghi e *Die Erstlinge der Tugend*
Due rappresentazioni emblematiche alla corte di Vienna

Luca Ferretti 433
«Musica politica» nei libretti dell'abate Domenico Federici

Elena Tamburini 459
L'Ortensio
Uno spettacolo del primo Seicento tra Rimini, Roma e Napoli

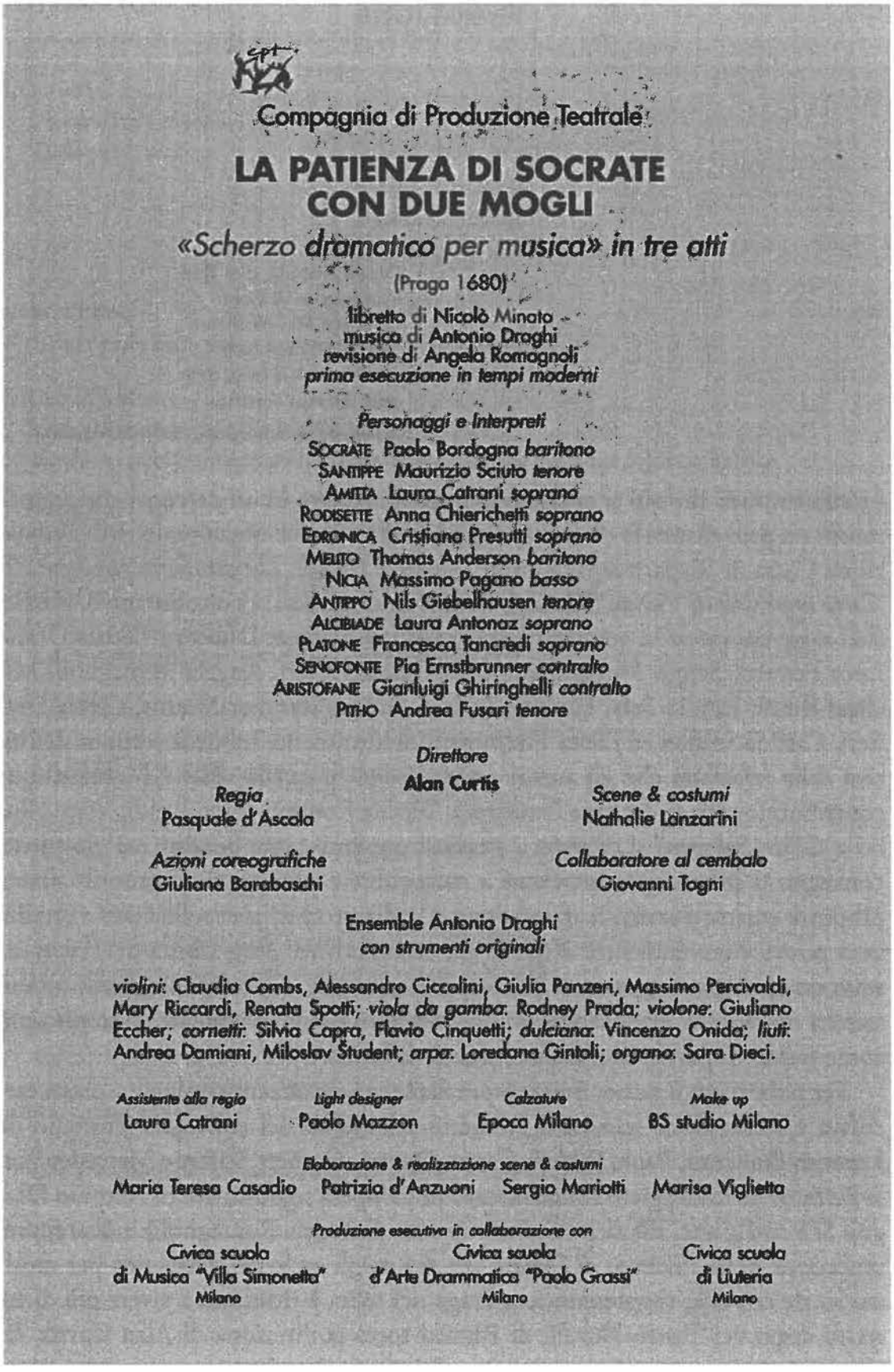
Indice analitico 491

PREFAZIONE

Draghi Antonio, dice Testi,
è un epigono di Cesti.
Gli fa eco Max Neuhaus:
«egli pose fine al caos
del Seicento»: a conti fatti
certo anticipa Scarlatti.
[su un foglio dimenticato da un convegnista]

I diciotto studi che qui si raccolgono sono il risultato di un percorso che prese le mosse un paio d'anni fa da un convegno internazionale organizzato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini: *Antonio Draghi. Un musicista riminese alla Corte imperiale di Vienna* (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998). Tredici fra i saggi compresi in questo volume (quelli di Norbert Dubowy, Letizia Dradi, Luca Ferretti, Sergio Monaldini, Maria Grazia Profeti, Angela Romagnoli, Michael Ritter, Emilio Sala, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis, Gloria Staffieri, Carlida Steffan ed Elena Tamburini) costituiscono infatti la versione definitiva della relazione che gli autori presentarono in quella sede. Gli altri cinque contributi (quelli di Beatrice Barazzoni, Davide Daolmi, Fabio Ivaldi, Marc Niubó e Gildo Salerno) si devono a studiosi presenti come borsisti nei giorni del convegno o comunque interessati a raccogliere e sviluppare in proprio alcune proposte emerse durante la discussione. Crediamo che l'aver sollecitato e catalizzato nuovi interventi oltre a quelli già compresi nel programma dei lavori sia stato un risultato importante del simposio riminese. Gli studi draghiani stanno ancora muovendo i primi passi e il convegno è stato ovviamente concepito più come punto di partenza che come punto di arrivo.

Per potenziare il nesso, non sempre facile, tra ricerca musicologica, prassi esecutiva e restituzione scenica il comitato scientifico del convegno (formato da Lorenzo Bianconi, Paolo Fabbri, Cesare Questa, Herbert Seifert e Mercedes Viale Ferrero) ha caldeggiato l'allestimento di un'opera significativa di Antonio Draghi. Si è così giunti alla riesumazione (a cura di Angela Romagnoli) e alla rappresentazione della *Patienza di Socrate con due mogli*, «scherzo dramatico per musica» in tre atti che, rappresentato a Praga nel 1680, è ritornato a vivere più di tre secoli dopo nel Teatro Novelli di Rimini sotto la direzione di Alan Curtis. La


Compagnia di Produzione Teatrale
LA PATIENZA DI SOCRATE CON DUE MOGLI
«Scherzo dramatico per musica» in tre atti
(Praga 1680)
libretto di Nicolò Minato
musica di Antonio Draghi
revisione di Angela Romagnoli
prima esecuzione in tempi moderni
Personaggi e Interpreti
SOCRATE Paolo Bordogna baritono
SANTIPPE Maurizio Sciuto tenore
AMITTA Laura Catrani soprano
RODISETTE Anna Chierichetti soprano
EDRONICA Cristiana Presutti soprano
MELITO Thomas Anderson baritono
NICIA Massimo Pagano basso
ANTIPPO Nils Giebelhausen tenore
ALCIBIADE Laura Antonaz soprano
PLATONE Francesca Tancredi soprano
SENOFONTE Pia Ernstbrunner contralto
ARISTOFANE Gianluigi Ghiringhelli contralto
PITHO Andrea Fusari tenore
Direttore
Alan Curtis
Regia
Pasquale d'Ascola
Scene & costumi
Nathalie Lanzarini
Azioni coreografiche
Giuliana Barabaschi
Collaboratore al cembalo
Giovanni Togni
Ensemble Antonio Draghi
con strumenti originali
violini: Claudia Combs, Alessandro Ciccolini, Giulia Panzeri, Massimo Percivaldi, Mary Riccardi, Renata Spotti; viola da gamba: Rodney Prada; violone: Giuliano Eccher; cornetti: Silvia Capra, Flavio Cinquetti; dulciana: Vincenzo Onida; liuti: Andrea Damiani, Miloslav Student; arpa: Loredana Gintoli; organo: Sara Dieci.
Assistente alla regia
Laura Catrani
Light designer
Paolo Mazzon
Calzature
Epoca Milano
Make up
BS studio Milano
Elaborazione & realizzazione scene & costumi
Maria Teresa Casadio
Patrizia d'Anzuoni
Sergio Mariotti
Marisa Viglietta
Produzione esecutiva in collaborazione con
Civica scuola di Musica "Villa Simonetta" Milano
Civica scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" Milano
Civica scuola di Liuteria Milano

locandina dello spettacolo qui riprodotta, ricorda i componeneti di quella felice esperienza.

Tra le comunicazioni estemporanee presentate durante i lavori del convegno giova segnalare quella di Paolo Righini, storico locale che ha tentato (invano) di far luce sui primi anni riminesi di Draghi. Di fatto le indagini da lui compiute nei registri battesimali di Santa Colomba, l'antica cattedrale di Rimini, per rintracciare l'atto di battesimo di Draghi, hanno dato esito negativo. Naturalmente, nel Seicento, «riminese» non voleva dire solo 'della città di Rimini' ma anche 'della diocesi di Rimini'. Le ricerche (ancora in corso) si sono perciò rivolte ai sopravvissuti registri battesimali delle pievi del contado. Un lavoro lungo e complesso che non ha ancora dato i risultati sperati.

Il titolo del volume trae spunto dal *Convito degli dei* (verso 219) – di cui a seguire proponiamo l'edizione – poemetto di Domenico Pellegrini e singolare apologia di quel triunvirato artistico che fu vanto della corte viennese nell'ultimo terzo del Seicento: Nicolò Minato, Ludovico Burnacini e, sopra ogn'altro celebrato, Antonio Draghi. Ancora a Pellegrini (rispettivamente ai versi 394 e 84) rimandano i titoli delle due sezioni in cui si è voluto distinguere gli atti: ovvero un prima parte più direttemente interessata alla vicenda artistica di Draghi e un seconda che preferibilmente ne esplora gli ambienti e i contesti.

Per le citazioni e i frammenti poetici proposti nel corso del volume abbiamo adottato i criteri soliti in questi casi: rispettata la grafia (ma corrette le oscillazioni *u/v*, soppresse le *h* etimologiche, mutate le *-ij* in *-ii*, *etc.*), sciolte senz'altro le abbreviature (ad eccezione dei titoli onorifici più comuni) e normalizzati punteggiatura, apostrofi e maiuscole.

Per la trascrizione degli esempi musicali ci si è adeguati ai criteri esplicitati in calce alle pp. 125 e 288.

Vorremmo in conclusione esprimere un ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito alla materiale realizzazione di questo progetto scientifico, dal consiglio di amministrazione della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini alla casa editrice LIM di Lucca; una particolare riconoscenza dobbiamo infine al presidente della Fondazione Luciano Chicchi che ha sempre sostenuto con entusiasmo questa iniziativa, e ad Enzo Pruccoli, che del convegno costituì la segreteria.

EMILIO SALA - DAVIDE DAOLMI

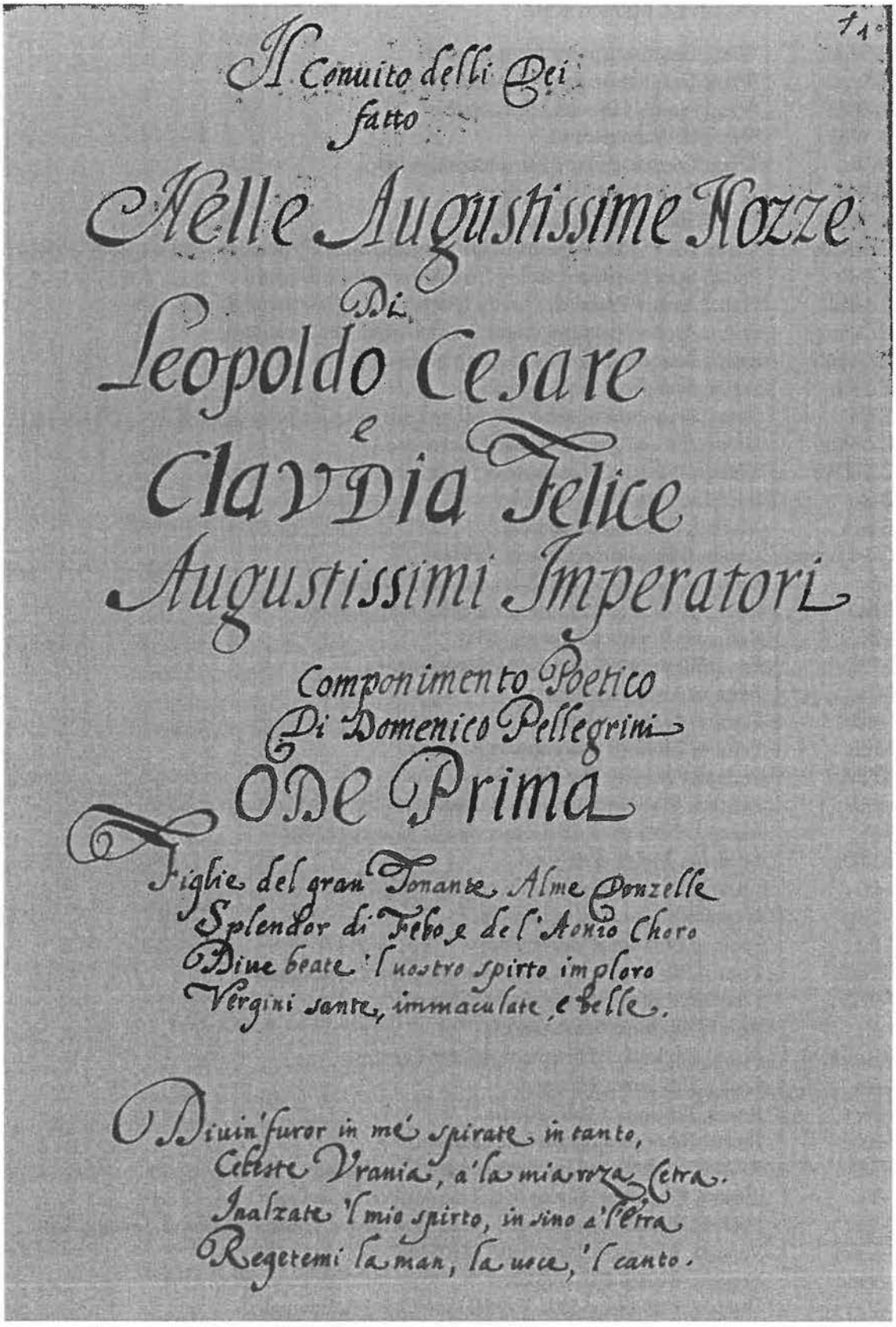
ABBREVIAZIONI

PUBBLICAZIONI

DBI	*Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1960- (in corso di pubblicazione).
DEUMM	*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 16 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1999.
EdS	*Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll. a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954-1968.
EitnerQ	ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904; rist. anast. New York, Musurgia, 1946-1947; Graz, Akademische Druck- & Verlagsanstalt, 1959-1960.
Grove6	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll. a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980.
Grove7	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians. II edition*, 28 voll. a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan (di prossima pubblicazione).
GroveO	*The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll. a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992; [2]*ibidem* 1998.
MGG	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 voll. a cura di Friedrich Blume, Kassel *etc.*, Bärenreiter, 1949-1986.
MGG2	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, nuova edizione in 20 voll. a cura di Ludwig Finscher, Stuttgart, Metzler, 1994 (in corso di stampa).
NeuhausD	MAX NEUHAUS, *Antonio Draghi*, «Studien zur Musikwissenschaft», I, 1913, pp. 104-192.
SartoriL	*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll. a cura di Claudio Satori, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1989-1995.
SeifertO	HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider, 1985.

ARCHIVI E BIBLIOTECHE

A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
A-Wgsa	Wien, Graphische Sammlung Albertina
A-Whh	Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
A-Whka	Wien, Hofkammerarchiv
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
A-Wpss	Wien, Pfarrarchiv St. Stephan
A-Wsa	Wien, Stadt- und Landesarchiv
CZ-KRh	Kroměříž, Hudební archiv Arcibiskupského zamku [Arch. Mus. del Castello Arcivesc.]
CZ-Pa	Praha, Státní ústřední archiv [Archivio centrale di Stato]
CZ-Pak	Praha, Archiv Pražského hradu [Archivio del Castello di Praga]
CZ-Pam	Praha, Archiv hlavního města Prahy [Archivio Municipale]
CZ-Pnm	Praha, Národní Muzeum [Museo Nazionale]
CZ-Pst	Praha, Biblioteca Strahoviensis
CZ-Pu	Praha, Národní knihovna ČR (dříve Universitní knihovna) [Bibl. Naz., già Univers.]
CZ-Puk	Univerzita Karlova [Università Carolina]
CZ-TRE	Třeboň, Státní oblastní archiv [Archivio regionale di Stato]
E-Bit	Barcelona, Instituto del Teatro, Biblioteca-museo
E-Mn	Madrid, Biblioteca Nacional
GB-Lbromp	London, Brompton Oratory Library
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Bca	Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
I-Bu	Bologna, Bibliotca Universitaria
I-FAN	Fano, Biblioteca Comunale Federiciana
I-Fas	Firenze, Archivio di Stato
I-FEas	Ferrara, Archivio di Stato
I-FEc	Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea
I-FEca	Ferrara, Archivio Storico Diocesano
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mc	Milano, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi
I-MOs	Modena, Archivio di Stato
I-Nc	Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella
I-Nlp	Napoli, Biblioteca Lucchesi Palli
I-Pu	Padova, Biblioteca Universitaria
I-PESc	Pesaro, Biblioteca del Conservatorio Gioacchino Rossini
I-PESo	Pesaro, Biblioteca Comunale Oliveriana
I-Rc	Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rcaetani	Roma, Archivio e Biblioteca privata Caetani
I-Rn	Roma, Biblioteca Nazionale
I-Rv	Roma, Biblioteca Vallicelliana
I-Rvat	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-RIM	Rimini, Biblioteca Civica Alessandro Gambalunga
I-Tci	Torino, Biblioteca Civica Musicale Andrea Della Corte
I-Vgc	Venezia, Biblioteca dell'Ist. di Lettere Musica e Teatro della Fond. Giorgio Cini
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
I-Vmc	Venezia, Museo Civico Correr
I-Vqs	Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia
P-La	Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda



Frontespizio del *Convito degli dei* di Domenico Pellegrini (A-Wn, *Hs.* 10108, c. 1r).

«Il convito degli dei» di Domenico Pellegrini

Il convito degli dei, «componimento poetico di Domenico Pellegrini», ebbe una fuggevole menzione nel contributo draghiano di Max Neuhaus del 1913:[1] da allora il silenzio.[2] In realtà si tratta di una fonte assai interessante non solo per l'esaltazione, davvero singolare, che viene fatta di Draghi e della sua musica, ma anche per la ricchezza di riferimenti al contesto ritual-spettacolare della corte leopoldina, nonché per un certo tono disinvolto e autoironico che l'autore fa trasparire più volte da sotto il guscio celebrativo. Sarebbe bello poter sapere qualche cosa di più di questo Domenico Pellegrini il cui nome – affatto sconosciuto – non compare in alcuno dei cataloghi della Nationalbibliothek di Vienna,[3] né è ricordato dai repertori letterari.

La trascrizione del *Convito degli dei* che offriamo di seguito è decisamente interpretativa, data la natura non di rado problematica del testo, sia sul versante logico-sintattico che su quello del contenuto narrativo: per rendere più agevole la lettura abbiamo parafrasato e commentato in nota alcuni passi e sintetizzato a margine la vicenda.[4]

Pellegrini scrisse con ogni probabilità il suo «componimento poetico» nell'estate del 1674: la datazione si deduce dallo stesso *Convito*. Sappiamo infatti che da poco si era diffusa la notizia della gravidanza della regina (vv. 29 e segg.) e che a breve si attendeva il parto (che avverrà l'11 settembre 1674). Pellegrini fa poi un esplicito riferimento al *Fuoco eterno custodito dalle vestali*, l'opera-kolossal di Minato-Draghi che sarebbe andata in scena solo il 30 ottobre 1674 proprio per celebrare l'attesa nascita.[5] L'apparente

[1] *NeuhausD*, p. 110.

[2] Trascurato da tutti gli studi sull'opera viennese seicentesca, gode di un cenno (ma sempre ripreso da *NeuhausD*) solo in Giorgio Pestelli, *Il melodramma italiano all'estero fino alla metà del Settecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1996, II, p. 22.

[3] Anche il *Convito degli dei*, che fa parte di un codice miscellaneo (A-Wn, *Hs.* 10108, cc. 1*r*-16*v*), non ha una sua scheda specifica. Ringraziamo Angela Romagnoli che ha compiuto per noi la ricerca.

[4] I criteri della trascrizione seguono quelli adottati nel resto del volume (*v.* Introduzione): è stato poi necessario aggiungere le virgolette dei numerosi discorsi diretti e intervenire radicalmente sulla punteggiatura.

[5] «Quella Claudia vestal, onor di Roma, parto [...] del gran Minato» (vv. 325-327), precisa Pellegrini. Non è pensabile che sia un riferimento generico perché opere su questo soggetto non erano mai state scritte prima di questa (*cfr.* Franca Cella, *'La vestale'. Il libretto*, in *La vestale*, programma di sala del Teatro alla Scala, Milano (stagione 1993-94), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1993, pp. 7-55: 53-54).

incongruenza si spiega col fatto che la preparazione dell'opera, come si legge nell'introduzione del libretto, era cominciata quattro mesi prima, pertanto possiamo circoscrivere la stesura del poemetto fra il luglio (inizio dei lavori per il *Fuoco eterno*) e l'agosto 1674 (pochi giorni prima del parto).

Il tempo della *fabula* del *Convito* è invece dichiarato nel titolo; Pellegrini narra della festa immaginaria che si fece in Olimpo per festeggiare le nozze di Leopoldo e Claudia Felicita (avvenute nell'ottobre 1673). Qui il poeta suppone una sorta di anteprima celeste proprio della «degna storia» della vestale Claudia, che sarebbe stata realmente rappresentata sulla terra soltanto un anno dopo la data del matrimonio. Pellegrini fa precedere l'«eroico drama» da un prologo (*cfr.* l'*Ode quarta*) che si chiude con una profezia rivolta alla coppia imperiale: «Ne la prole ventura, alme dilette, | d'austriaci eroi vedrete augusta schiera!» (vv. 383-384).[6] Si sa che di lì a poco Claudia Felicita avrebbe partorito una femmina, l'arciduchessa Anna Maria (e non, ahiloro, l'agognato erede maschio): l'infantina sarebbe poi morta neppure due anni dopo, nel 1676. Di Domenico Pellegrini non si seppe più nulla.

[1*r*] IL CONVITO DEGLI DEI
fatto nelle augustissime nozze
di Leopoldo Cesare
e Claudia Felice,
augustissimi imperatori.

Componimento poetico
di Domenico Pellegrini.

ODE PRIMA

PROEMIO
Tempo presente:
Pellegrini invoca le muse e ricerca il sostegno di Urania.

Figlie del gran Tonante,[7] alme donzelle,
splendor di Febo e dell'aonio[8] choro,
dive beate 'l vostro spirto imploro,
vergini sante, immacolate e belle.

Divin furor in me spirate intanto,
celeste Urania,[9] a la mia roz‹z›a cetra;
innalzate 'l mio spirto in sino a l'etra,
reg‹g›etemi la man, la voce, 'l canto.

[1*v*] Se fortuna non ho ne l'alta impresa,
cantar glorie divine al suon discorde,
trattar con plettro d'or musiche corde,
merto per l'ardir mio cura e difesa.

[6] Il sontuoso libretto della *Vestale* non riporta traccia di prologo alcuno, circostanza insolita visto l'occasione significativamente celebrativa.

[7] Le Muse, figlie di Giove, il «gran Tonante».

[8] Delle Muse. Sui monti Aoni, nella Beozia (Grecia), Aganippe fu mutata nella fonte che prese il nome d'Ippocrene; tradizionalmente chi vi si abbevera diventava poeta: perciò fonte cara alle Muse.

[9] La Musa a cui il poeta si rivolge con il 'voi'.

Tu che porti d'Augusto il nome adorno
in lieta fonte accogli un cor devoto;
queste mie rime a te consagro in voto
del austriaca gloria il più bel giorno.[10]

Saluto all'imperatore.

E tu,[11] Claudia Felice, augusta sposa
di Leopoldo il grande, alma eroina;
festeggia 'l Cielo, il mondo a te s'inchina
con tributi di gioia ossequiosa.

Saluto all'imperatrice ossequiata dagli dei e dagli Stati dell'Impero (Ungheria, Boemia, paesi del Nord e Italia).

Tue pregiate virtù ammira i numi;[12]
convien ch'a tua beltà Venere arrida;
s'asconde il Sole e forsen‹n›ato grida
ch'un abisso di luce hai ne' bei lumi.

[2r] L'onghero regno porge a te corone,
il boemo lo scettro in sua favella,
l'artiche rive con l'Italia bella
cede al Romano Impero ogni ragione.

Portò (guari non è) dagl'alti chiostri
nova con tromba d'or l'occhiuta diva,[13]
del tuo fecondo grembo, a l'Istro[14] in riva:
che chiudi in seno il domator de' mostri.[15]

Tempo passato:
Riferimento alla nuova della gravidanza dell'imperatrice.

Se questo è ver, affrettati nel corso,
o sorella del Sol, Cintia diletta,[16]
che dal sen di costei l'imperio aspetta
da l'augusta sua prole alto soccorso.

Ah, che voce del Ciel non mente mai:
agl'applausi de l'etra oggi vi chiama,
coppia beata, la verace Fama
a vagheggiar di sì bel giorno i rai.

Tempo futuro:
Speranze per la prossima nascita dell'erede.

[2v] S'egli averà,[17] di sì bel dì l'aurora
lieta per me risorghi in questi carmi;
del gran Leopoldo l‹e› invincibil armi[18]
voglio vergar ben mille fogli ancora.

[10] Il giorno dell'imminente nascita dell'erede al trono che, come detto, avverrà l'11 settembre 1674; Pellegrini scrive evidentemente prima di quella data.

[11] Il «tu» è probabilmente da intendersi quale complemento oggetto: Il Cielo festeggia te, Claudia Felicita, *etc.*; è pure possibile sia concordato con il «Tu» della quartina precedente.

[12] Soggetto al plurale e verbo al singolare: I numi ammirano le tue pregiate virtù.

[13] La Fortuna, «l'occhiuta diva», portò, or non è molto, la notizia della gravidanza.

[14] Il Danubio.

[15] L'erede che sconfiggerà i turchi.

[16] Diana, «sorella del Sol» perché dea della luce diurna; in questo caso ricordata anche come protettrice delle partorienti.

[17] Se si avrà, ovvero: se ciò accadrà, *etc.*

[18] «Le invincibil armi» è complemento d'argomento: Voglio scrivere delle invincibili armi del gran Leopoldo.

Il Ciel lo voglia e me l'impetri Marte
che fa con l'armi tue schiava Fortuna:
dunque ascoltate senza noia alcuna
il convito de' numi in queste carte.

LA FESTA: *preparativi*

Ch‹e›'l messaggier del Cielo impenni l'ali
Giove desia, per celebrar fastosi
di Leopoldo e Claudia, amanti sposi,
gl'alti imenei, sovrani ed immortali.[19]

Giove incarica Mercurio di chiamare Apollo perché si festeggino le nozze imperiali.

«Figlio (li disse), con spedito volo
discendi 'n Elicona al biondo dio,[20]
nunzio del mio voler oggi t'invio,
ch'a me ne venghi e guidi 'l sagro stuolo

[3r] de le musiche dive al mio convito,
e quelli tre di cui la Fama suona
con triplicate trombe in Elicona
ch'in Ciel il grido lor anche ho sentito:

Siano anche reclutati per queste feste Minato, Draghi e Burnacini.

il Minato col Draghi e 'l Burnacini.
È d'uopo al nostro intento i lor sudori;
ne le sfere non ho né v'è maggiori
ingegni così rari e pellegrini».[21]

Del sovrano monarca il gran commando
ad eseguire con alate piante
il figliuolo di Maia in un istante
«Ubbidisco signor!» disse volando.

Mercurio parte, arriva in Parnaso e rivolge ad Apollo l'invito di Giove.

Giunto in Parnaso l'imbasciata espone
e riverisce il fulgido pianeta
l'oratore celeste in voce lieta
con divina eloquenza il suo sermone.[22]

[3v] Poscia li disse: «A la stellata reggia
Giove t'invita, o Febo, a lieta mensa;
vuol con la Terra d'allegrezza immensa
per l'austriache nozze il Ciel festeggia,[23]

e brama ancor in su l'eterna mole
aver quei tre sublimi eccelsi ingegni
che conosce del Ciel esser ben degni
con le Muse venir chi segue il Sole».

Questo sol disse; e poscia con maniere
dolcissime rispose il dio di Delo,
presto sarebbe a trasferirsi 'n Cielo
coi bramati campion a l'alte sfere.

Apollo accetta l'invito e si prepara a partire.

[19] Le nozze tra Leopoldo e la seconda moglie Claudia Felicita ebbero luogo nell'ottobre 1673.
[20] Apollo, che appunto ha il suo santuario ai piedi del monte Elicona.
[21] Forse un ironico riferimento al nome dell'autore, ripreso anche più avanti (*v.* nota 41).
[22] S'intenda: E l'oratore celeste rivolge *al* fulgido pianeta … il suo sermone.
[23] Giove vuole [che] il Cielo festeggi con la Terra.

«Lucide ancille, omai l'aurata biga
coi candidi destrier tosto imbrigliate
Eto e Piroo[24] e gl'altri qui lasciate
che tanto basta al gran celeste auriga;

[4r] il Pegaseo volante e gl'altri poi
restino per guidar quanto 'l Ciel brama.
Andianne, o degni eroi, Giove vi chiama,
nel carro de le Muse agl'astri suoi!

Andianne pure che virtù v'affida
a seguir dilettissimi la strada
ch'io vi mostro, né fia che mal v'accada
s‹e›'l dio de la sapienza è vostra guida».

Così ratto vi vidi indi salire,
o stuol beato, a la magion celeste
mentre ad Urania mi dogliea[25] con queste
inusitate voci al suo partire:

«Tu parti, amica Urania, e me qui lassi
a le radice de l'alpestre monte.
Tuffai le labbra anch'io nel sagro fonte
ma qui resto meschin fra sterpi e sassi.

[4v] Io non presumo, è ver, salir le cime
per diramar di Pindo[26] i lauri aurati.
Sono le gratie tue doni pregiati
se spirto dai a le mie basse rime.

Temerario è l'ardir di chi desia
spiegar d'aquila i vanni al maggior lume:
volar al ciel augel che non ha piume
senza scorta di te è gran follia.

Questo fu di virtù premio condegno:
l'opere eccelse col valor pregiato
del Burnacin, del Draghi e del Minato
trionfar con le Muse a l'alto regno.

Sol questo il cor dubbioso a te dimanda
(ché de la gloria altrui contento i' godo):
di proseguir col canto in gentil modo
l'istoria gloriosa e memoranda».

INTERMEZZO
Mentre lo «stuol beato» parte, Pellegrini si lamenta di non potere seguire «quei tre sublimi eccelsi ingegni».

Pellegrini sa che il suo modesto poetare non può raggiungere le vette di Burnacini, Draghi e Minato.

Si accontenta perciò di cantarne le lodi.

[5r] ODE SECONDA

Intanto erano i dei ne l'ampia sala
del concistoro eterno congregati,
ciascun ne la sua sede a mensa entrati
con pompa sontuosa e maggior gala.

LA FESTA: *proseguimento*
Gli dei in Olimpo.

[24] Due dei cavalli del carro d'Apollo; un terzo, Pegaso, e citato nella quartina successiva.
[25] Il soggetto è il narratore, ovvero Pellegrini, che si vede abbandonato anche da Urania.
[26] Monte della Grecia sacro ad Apollo.

Celeste sinfonia per tutto s'ode
risonar ne la reggia che rimbomba;
il divin choro con l'aonia tromba
a l'armoniche lodi esulta e gode:

«Viva Leopoldo il grande e Claudia, viva!,
del magnanimo Cesare consorte».
Per innesto sì degno d'amor e sorte
repplicò d'allegrezza il «viva, viva!»

Guari n'andò, si vide a comparire
Talia gentile, col Minato a destra,
nel dramatico stile arcimaestra:
comiche poesie suol proferire.

Musica e osanna per gli sposi imperiali.

Talia conduce Minato ai piedi di Giove che brama sentirlo poetare.

[5v] «Con umiltà pròstrati al gran Tonante»;
così parlò[27] che già condotto avea
il bramato campion[28] ch‹e› n'attendea
il commando sovran a lui davante:

«Grato (rispose allor)[29] sarà l'onore
di quel cigno gentil sentire 'l canto,
ch'ogni nume del Ciel bramava tanto
l'aspettato piacer con lieto core».

«Talia (diss'egli),[30] recami la lira»,
mentre Giove fé cenno al gran concento
de' semidei che cessi, e tutto intento
si diede ad ascoltar, poscia l'ammira.

Gl'animi altrui prepara in grave stile
la soave armonia; col degno ple‹p›tro
preme l'aurate corde e rende 'l metro
a l'orecchio d'ognun grato e gentile.

Minato decanta versi in onore della dinastia asburgica.

[6r] Si diede a decantar de' grandi eroi
l'auguste glorie e l'onorate imprese
del austriaco germe e lor discese[31]
che giunge da gl'esperi ai regni eoi.[32]

Degl'Alberti e Fernandi[33] il zelo pio
cantò, di Leopoldo i gesti espressi;
se ciò che disse qui narrar volessi
troppo lungo sarebbe 'l canto mio.

[27] Il soggetto è Talia.
[28] Minato.
[29] È Giove, «il gran Tonante», che parla.
[30] Ora parla Minato.
[31] «Discese» nel senso di 'discendenze', la stirpe degli Asburgo.
[32] Da occidente a oriente.
[33] Alberto I di Germania (1298-1308) e Ferdinando I imperatore (1556-64) sono i capostipiti delle principali diramazioni della casa d'Austria.

In quell'istante allor tutto giocondo
proruppe Apollo: «Viva 'l gran Minato!»
che tutto intento stava il chor beato
del poeta divin al dir facondo.

Apollo applaude.

«Una tazza d'ambrosia a me porgete
(dimandò Giove) che di berla intendo
al nome glorioso, alto e tremendo
de gl'augusti regnanti, ora vedrete».

Giove vuol brindare.

[6v] «Eccola a punto!» Al comparir di quella
tutti li dei s'alzorno riverenti.
Alternar si sentì gl'alti concenti:
«Viva Leopoldo il grande e Claudia bella!»

«Colma di novo al dio de l'armi invit‹t›o
si recchi, ché la bevi a mio piacere.
Marte a te tocca di doverla bere
per render più fastoso 'l mio convito».

Giove cede la coppa a Marte.

«Al nome glorioso ed immortale
del cesareo monarca io qui rivelo
ch‹e›'n terra li sarò propitio e 'n cielo,
se Marte può ne l'armi o in campo vale;
vedrà il mondo, vedrà nel Gallo audace[34]
l'aquila augusta imporporar gl'artigli,
contro ribelli ancor farsi vermiglia
di sangue ostil a chi turbò sua pace.

Brindisi di Marte.

[7r] Questa tazza ben colma (o degna cosa)
di Giove intendo berla a l'intentione;
per sì lieti imenei li fo ragione:
viva Leopoldo il grande e l'alma sposa!

Al german del Tonante ecco procedo,
benché sia 'l dio de l'acque, il vin li piace:
so che li rende il cor lieto e vivace.
Prendi, bevi Nettun, ch'io te la cedo».

Marte cede la coppa a Nettuno.

«O bevanda ch‹e›'l cor mi può beare!
Invito Febo a mantener il giro.
Con questa tazza d'oriental zaffiro
beve colmo di gioia il dio del mare».

Nettuno beve e passa la coppa ad Apollo.

«Io bevo a la salute de più degni
augusti sposi e successiva prole,
ché risplende nel mondo al par del sole
l'austriaco germe fra gl'imperi e regni».

Beve Apollo e con lui tutti gli dei.

[7v] Così seguiron i numi a mensa lieta
votando tazze di licor celeste;
le dive rispondean a le richieste
de l'augusta intention del gran pianeta.

[34] Il re di Francia Luigi XIV, dopo il Turco il principale nemico dell'impero.

ODE TERZA

Quando[35] Venere disse e alzossi pria:
«Dov'è, padre sovran, quel che chiedesti
per Mercurio ad Apollo, e mi dicesti:
"Qui l'autor sentirai dell'armonia,
quel novo Cario,[36] quel divin Orfeo"?
Ti prego, almo signor, l'alma m'appaghi».
Giove disse ad Urania: «Venghi 'l Draghi
ch'è d'Elicona e Pindo il semideo».
Allor si vide comparire avanti
il divino cantor, l'Orfeo celeste.
Era ammantato di cerulea veste
tempestata di stelle d'adamanti.
[8r] Un doppio allor li circondava 'l crine,
in man portava la gemmata cetra,
ché bramasi sentirsi anco ne l'etra
del divino saper l'uman confine.[37]
Giunto al trono sovran del gran monarca,
la maestà prostrato riverisce
e ne l'alzarsi s'inchinò, poi disse:
«Con la virtù d'in terra al Ciel si varca».
Quivi un foglio spiegò con carmi e note,
tutto saper del suo saper sovrano;
Urania il prende, il guarda e ne la mano
tener lo vuole al degno sacerdote.
Poi l'armonica cetra indi ripiglia,
ricerca con le corde ai numi il core;
a la bocca s'accosta il dito Amore,
il Ciel fece silentio. Oh meraviglia!
[8v] De le sfere il concento arresta il moto;
istupiditi miransi li dei.
Se v'era Pluto ancor i' crederei
che con l'inferno suo restava immoto.

Venere chiede dove sia Draghi.

Giove lo fa chiamare e Draghi appare circonfuso di regalità.

Draghi saluta Giove, estrae un foglio di musica (che Urania gli sorregge) e comincia a suonare.

Stupore celeste.

[35] «Quando» nel senso di 'in quel momento'.

[36] Cario, figlio di Giove e della ninfa Torrebia, fu un famoso musico: si narra che Cario, passeggiando un giorno sulle rive di un lago, udì il canto delle ninfe ed imparò così la musica che insegnò poi ai Lidi. Mito già noto a Nicola Damasceno (I sec. a.C.) e diffuso dagli *Ethnika* di Stefano Bizantino (VI sec. d.C.) di cui esiste una traduzione latina proprio del 1674 (*De urbibus et populi fragmenta*, Lyon, Gaesbeek); *cfr.* Wilhelm Heinrich Roscher, *Ausfürliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mytologie*, 6 voll., Leipzig, B.G.Teubner, 1884-1937, V (1916-1924), col. 1071, *sub voce* «Torrhebos».

[37] Si noti come l'immagine che Pellegrini offre di Draghi sia – assai più che per Minato e Burnacini – entusiasticamente celebrativa, tanto da trasformare il compositore di Leopoldo in una vera e propria divinità con tantno di «cerulea veste … adamanti … doppio allor».

INTERMEZZO
Pellegrini raccoglie le forze per descrivere la musica di Draghi.

Or qui, Musa gentil, rinforza alquanto
lo spirto a la mia voce, a la favella;
nel mar del mio discorso atra procella
mi som‹m›erge in ridir del Draghi il canto.

Vittimismo ironico di Pellegrini: se Fortuna gli ha negato il talento, che possa almeno descrivere quello di Draghi.

Già che Fortuna in me aura non spira
ma nemica si mostra a' miei sudori,
consenti ch'io riveli i degni onori
ch'ella ti porge se per me non gira.

Far non potrà che del tuo ben non godi
e lieto non disprezzi la sua rota.
L'ossequiosa mia cetra al mondo nota
ad onta sua vuol decantar tue lodi.[38]

LA FESTA: *proseguimento*
Draghi canta i pregi dell'imperatrice e del matrimonio imperiale.

[9r] Si dif‹f›use a narrar la gran beltade
il musico gentil a parte a parte
di Claudia 'l pregio, le maniere e l'arte,
il decor, la virtù, la maestade.

Cantò de gl'alti amori 'l santo nodo,
de' felici imenei la gloria, il merto;
Urania intanto lo stellato serto
dicendo si levò con gentil modo:

Urania gli dona il proprio alloro.

«Ti cedo, amico, hai vinto. A te si deve
per giustizia l'onor di mia corona.
Prendi, godi il favor ch‹e›'l Ciel ti dona,
ché la gloria del mondo è un fumo lieve».

Draghi ringrazia.

«Gratie ti rendo, Urania, alte, immortali
(il cantore del Ciel rispose intento);
tu rendesti soave 'l mio concento
a narrar col tuo spirto i gran sponsali».

Giunone brinda e passa la coppa a Minerva

[9v] Più dir volea quando Giunon dal soglio
voltossi e disse: «Olà, ch'a me si porga
in tazza di cristal ch'io veda e scorga
il licor di Lieo[39] che bever voglio.

Invito anche Minerva. A la virtute
de la Felice sposa e del Augusto
degno campion del Ciel, clemente e giusto,
a la conservation di lor salute.

S'alzorno i com‹m›ensali tutti intenti,
soffrendo[40] che Giunon be‹v›uto avesse,
doppo Minerva repplicò l'istesse
parole della dea con lievi accenti.

[38] S'intenda: la Fortuna non potrà evitare che Pellegrini goda dell'arte di Draghi, fugando in così il fato avverso: nel decantare infatti Draghi, la cetra di Pellegrini diventerà nota, ad onta della Fortuna. Almeno in questo Pellegrini ebbe ragione se, un po' in ritardo, oggi gli si concde attenzione.

[39] Bacco.

[40] Nel senso di 'aspettando'.

Venere ch'aspettar più non volea
disse calma di gioia: «A me, sommerso
di rubin liquefatto, 'l cristal terso
porgetemi, ché tocca a Citerea.
[10r] A la tazza maggior ecco m'appiglio.
Amor bevi con me a l'alta gloria
de' grandi augusti, onor di tua vittoria».
«Bevi madre». «Beviamo, amato figlio».
«È d'Imeneo la palma, è mio l'onore,
ché son de l'alte nozze il gran campione».
«Non più (Giove rispose) ugual ragione
ha ne li reggi cor la Fede, Amore».
«Son a mensa o non son de l'alte sfere?
(Lieo disse parlando in questo loco)
Parmi ch‹e›'l mio licor facci un bel gioco.
Né v'è nissun ch'inviti Bacco a bere?
Olà, ministri miei, quell'urna grande
che mi giunse di Creta a me porgete.
Del moscato meglior vuò che vedete
come si trinca a tutte le dimande.
[10v] Non basta questa sol per mio ristoro:
porgemi di quel suco almo e divino
che piace a un certo spirto pellegrino,[41]
che si chiama Toccai dal terren d'oro.
Il peccaro maggior ben colmo e pieno
a me si recchi con spedito volo
che tracannar lo voglio a un fiato solo,
a gloria de gl'augusti in un baleno».

Brinda anche Venere e porge la coppa ad Amore che esalta il suo ruolo in queste nozze (ma Giove sottolinea l'importanza della Fede).

Bacco chiede la coppa e si stupisce che nessuno l'abbia ancora invitato a bere.

ODE QUARTA

Mentre Bacco bevea contento
comparve baldanzosa Euterpe ardita;
s'accosta a Giove e riverente addita
il Burnacini, ingegno a l'opra intento.
Del gran teatro li favella ancora
come allestita sia l'ation stupenda:
sua maestà sovrana ivi s'attenda.
«Andiàn (rispose Giove) andiàn s'egl'‹è› ora».
[11r] Ecco di novo il gran senato alzarsi
per trasferirsi con Euterpe al loco;
il Burnacini intanto a poco a poco
s'inoltra genuflesso e vuol prostrarsi.

Euterpe ricorda a Giove che c'è anche Burnacini ancora intento alle sue macchine di scena.

Comincia l'opera e gli dei si recano a teatro.

[41] Altro riferimento a Pellegrini, probabilmente autoironico: sappiamo almeno che all'autore del *Convito* piaceva bere, e soprattutto il friulano Tocai (forse un riferimento al suo luogo natio?).

Modeste scuse porge a quel sovrano,
gran monarca del Ciel, Giove Tonante,
gli espone mentre stava‹g›li davante
che l'industre artifitio è ingegno umano.

Intanto Burnacini si prostra a GIove e gli descrive la scena.

Li narra intanto del eroico drama
che seneggiar si deve a maggior gloria
de gl'augusti imenei; la degna storia
sarà di Claudia,[42] la pudica dama:

L'opera narra della vestale Claudia, libretto di Minato.

«Quella Claudia vestal, onor di Roma,
parto (li disse) de l'eccelsa penna
del gran Minato che scrivendo accenna
quanto egli vaglia nel etrusco idioma».

[11*v*] Così dicea quando Talia fé moto
che principio si desse a l'armonia,
del gran concento l'alta sinfonia
che fu del nostro Draghi vi denoto.

Talia ordina di cominciare l'opera che si apre con una sinfonia di Draghi.

La maestà di Giove era arrivata
al eminente destinato trono;[43]
vide li dei che già sentati sono:
s'alza a un cenno la tenda desiata;

Giove, raggiunto il suo trono, fa un cenno perché cali la tela.

si vide in un balen spiegar un volo
Amor e Imeneo con egual face;
trionfante la Fede con la Pace
s'incamminava verso il freddo Polo.

Inizia il prologo i cui protagonisti, Fede, Imeneo, Amore e Pace, cantano l'uno dopo l'altro.

Proruppe al fin la Fede in queste note
con musica gentil degna del Cielo;
tanto saper si trova in uman velo
che l'armonia del Ciel confonder puote.

[12*r*] «Quel nume i' son[44] che venerar si deve
in Cielo e 'n terra, ond'ogni cor gioisce;
real donzella al gran Augusto unisce
et in premio d'amor la fé riceve».

«Io son quel dio bambin, quel cieco finto,
onnipotente in Cielo, in terra, in mare;
Claudia lo può ben dir se con le rare
sue bellezze divine Augusto ho vinto».

«Si cedi ad Imeneo l'eroica palma
(disse la Pace con canori accenti)
ché Amor senza la fé sue fiamme ardenti
non son in reggio cor degne d'un alma.

[42] Pellegrini, come detto, immagina un'anteprima celeste del «drama musicale» *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* che sfrutta l'omonimia della vestale romana con l'imperatrice.

[43] Giove entra per ultimo e la sinfonia attacca quando egli è giunto sul trono: un cerimoniale che ricalca ovviamente quello della corte viennese.

[44] Versi pronunciati da Imeneo.

Amor, la Fé con Imeneo congiunti
ponno ben star ma non con lieta face;
non v'è felicità senza la Pace,
né men sperar si può negl'altri assunti».

[12v] Volea più dir nel suo divin tenore
la diletta del Ciel ch‹e›'l mondo sprezza:
in un tempo si sente d'allegrezza
di timpani e di trombe alto fragore.

Dileguavasi intanto un'atra nube
che n'ascondeva in sen gl'orbi stellati;
si vide in quelli la Fortuna, i Fati,
mentre cessò le strepitose tube.[45]

Dominava quegl'astri a moti giusti
l'aquila d'Austria con le sagre teste;
nel diadema imperial avea conteste
a caratter di stelle i nomi augusti.

Alto silentio 'l Ciel fece in quel punto
ch‹e›'l Destin parlò là su nell'etra:
«Solo nel Ciel chi spera il tutto impetra»
disse colmo di gioia a pena giunto.

[13r] «O gran donna real nata a gl'imperi,
senti ciò che di te l'Olimpo dice:
sei nel mondo e nel Ciel Claudia Felice,
da te prole averà, Leopoldo speri.

Non è vano il sperar a chi ben spera:
ciò ch‹e›'l Fato destina, il Ciel promette.
Ne la prole ventura, alme dilette,
d'austriaci eroi vedrete augusta schiera!»

Sinfonia militare.

Compaiono la Fortuna, il Fato e l'Aquila simbolo dell'impero.

Canta il Destino e omaggia l'imperatrice preannunciando alla coppia imperiale la «prole ventura».

ODE QUINTA ET ULTIMA

Il prologo finì mentre alternava
Imeneo la sentenza in lieto canto;
mutata fu la scena et ivi intanto
Anfion, Orfeo col Draghi accompagnava.[46]

Il prologo finisce con un'aria di Imeneo.

[13v] La scena si cangiò dal Burnacini
con l'ingegno sublime in Roma et ive
si recitò da le pierie dive
Claudia pudica, gloria de' latini.

Segue l'opera ambientata a Roma.

Fu musica del Draghi e tanto basti:
meraviglia del Ciel, splendor del mondo.
Urania ti dichiara Apoll' secondo:
si gloria sol che contro lei pugnasti.

Ammirata la musica di Draghi.

[45] Ancora una volta (*v.* nota 12) verbo al singolare e soggetto al plurale.
[46] Un interessante riferimento alla presenza di Draghi nell'orchestra (come continuista?)

Con un ballo leggiadro al maggior segno
impose il fin Tersicore divina.
S'alzò Giove dal soglio e la cortina
scorse veloce senza alcun ritegno.
S'incaminò con gravi e lenti passi
verso la reggia stanza, accompagnato
dai convitati dei, poscia tornato
ne la gran sala dove udienza dassi;

L'opera si conclude con un ballo e Giove e la corte escono dal teatro.

[147] quivi uniti n'andorno a Giove in verso
dandoli segn'ugual di gran diletto:
chi lodava il teatro e chi 'l prospetto,
chi l'invention del drama e chi del verso;
del canto chi lodò l'alto sapere,
chi la divinità del nostro Cario:
«Pari non ha nel stil, nel compor vario
(diceva Orfeo), se vale il mio parere».

Si commentano i pregi dell'opera veduta.

Orfeo ammira la musica di Draghi.

«Venghino (disse Giove) i degni autori,
de l'umano saper spirti sovrani:
meritaste veder del Ciel gl'arcani,
per virtù che n'assunse agl'alti onori.
Andate amici e riportate al nostro
Leopoldo Augusto la bramata nova:
d'austriaci monarchi 'l mondo a prova
lunga serie vedrà nel secol nostro».

Giove omaggia gli artefici e dice di riferire a Leopoldo che avrà un glorioso futoro.

[147v] Giove così parlò mentre li scorge
prostrati riverire il gran senato.
Apollo s'alza e levasi da un lato
l'eburneo plettro et al Minato il porge
poscia dicendo: «Sarà 'l guiderdone
di quel dir ch'al mio dir diè meta e fine.
Mertan del Ciel l'onor virtù divine:
tu ch‹e›'n terra né 'n Ciel hai paragone.
Ma tu ch‹e›'l nome tuo da l'Indo al Moro
sparse la Fama con sonora tromba,
Draghi, non senti 'l Ciel ch'alto rimbomba,
che sei de l'armonia vero decoro?

I tre s'inchinano e Apollo dona un plettro a Minato.

Il vuò pur dir: più di me stesso ancora
risplende 'l tuo valor in sé qual gemma,
treplicate corone ha 'l tuo diadema:
due porti al crin, una nel Ciel t'onora».[47]

Si complimenta quindi con Draghi.

[47] Le due corone 'terrestri' di cui già si accennava al v. 217, potrebbero forse riferirsi ai due incarichi di Draghi presso la corte austriaca: già maestro di cappella della corte dell'imperatrice vedova Eleonora, proprio nel marzo 1674 era stato nominato intendente delle musiche teatrali della corte di Leopoldo.

[15r] «Ecco (Minerva disse) un uom egreggio,[48]
ingegno degl'ingegni, arte de l'arti;
chi potrà dir di te le miglior parti
se tu sei di virtude 'l maggior preggio?
La bella Euterpe[49] ti mostrò poc'anzi
misure matematiche, e discorse
speculando con te, ma poi s'accorse
che son del tuo saper miseri avanzi.
Vat‹t›ene dunque, e torna al patrio lido,
Burnacini, splendor, gloria del Mincio,[50]
artefice divin: da te incomincio
con l'Olimpo a lodarti ad alto grido.
Che, se pur vago sei de la gran stanza
saper de l'etra la misura immensa:
misura in terra tua virtù poi pensa
che tanto sia del Ciel l'alta distanza».[51]

Minerva loda Burnacini.

[15v] Così dicea quando l'arcier celeste
chiedette 'l carro che condotto avea,
gl'eccelsi eroi che ritornar dovea
per l'immense del Ciel strade foreste.
«Tornate[52] in Pindo a passeggiar le vie,
Muse (li disse), a la magion beata
per quella ch'al venir vi fu mostrata
mentre ritorno ad illustrar il die».
Tregua si fece a l'allegrezze grandi
del gran convito ne l'eccelsa reggia.
Tregua faccio nel dir, benché non deggia
far tregua nel lodar gl'atti ammirandi.
Era già scorso 'l glorioso giorno
quando a volo dal Ciel venir i' vidi
il sagro stuolo coi destrieri fidi
ch'in Elicona fece 'l suo ritorno.

Apollo con il suo carro riporta tutti a casa e in Cielo torna la pace.

In serata gli dei giungono in Parnaso.

[16r] Lungo al rio d'Ippocrene iva sovente[53]
meditando sventure al core afflitto:
de la passata vita il gran conflitto
stava aggitando l'affannata mente.

CONCLUSIONE
Pellegrini medita sulla sua cattiva sorte.

[48] Si riferisce a Burnacini.

[49] Musa della musica, qui probabilemtne intesa come disciplina scientifica del quadrivo.

[50] Riferimento a Mantova, città natale di Burnacini, dove appunto passa il fiume Mincio.

[51] Si confronta la grandezza del valore di Burnacini con la vastità dell'infinito; si legga: Se pure conosci le misure del teatro, [devi] conoscere l'immensità del Cielo: misura perciò il tuo valore e così conoscerai la vastità dell'universo.

[52] Parla Apollo.

[53] Il soggetto è Pellegrini. Sull'Ippocrene *v.* nota 8.

«E che puoi farmi più, empia Fortuna?»
dicea, colmo d'angoscie, allor ch'io vidi
la bella Urania, ma gl'accenti infidi
mi tradirno in quel punto a l'aria bruna.

Tornata Urania e tratta Pellegrini con sufficienza, ricordandogli che il Cielo non si cura dei mediocri.

«Di che ti dogli amico? (ella soggiunse)
del rigor di Fortuna in queste sponde?
Virtù sprezza e non cura aure seconde».[54]
Di lei così dicendo mi compunse.[55]

Risposi allor: «Son de le cose andate
ch‹e›'l mal nato pensier qui mi ramenta,
d'ogni perduto ben ch‹e›'l cor tormenta
le funeste memorie sventurate».

Pellegrini si scusa ricollegando la sua sfortuna al passato.

[16*v*] Mi ragguagliò di quanto ho sin or detto,
del celeste convito il sommo onore,
dei tre sublimi ingegni il lor valore;
poscia ripiglia in maestoso aspetto:

Urania gli racconta della festa in Olimpo.

«Ecco del Fato le svelate larve,
mercé de la virtù ch‹i›'al Ciel ascende,
chi la segue qua giù quanto l'intende».[56]
Sin qui mi disse Urania e poi disparve.

[54] «Aure seconde», ovvero 'talenti mediocri'.

[55] Correttamente: Il di lei *etc.*; s'intenda: Urania, così dicendo della virtù, mi affranse.

[56] Le ultime parole di Urania sono un po' oscure; potrebbero intendersi: Si giova del proprio valore chi può salire al Cielo, chi [il valore] non sa che desiderarlo si contenti di saperlo apprezzare.

PARTE PRIMA

«...meraviglia del Ciel, splendor del mondo...»

Herbert Seifert

Da Rimini alla corte di Leopoldo
L'opera di Draghi in ambito viennese

Il riferimento a Rimini quale città natale di Draghi è attestato, come noto, sia nel registro dei matrimoni della cattedrale viennese di Santo Stefano, anno 1661,[1] sia nelle fonti biografiche conservate a Padova, le prime di cui disponiamo.[2] Dal certificato di morte, compilato il 18 gennaio 1700, risulta che il compositore morì all'età di 65 anni.[3] Seppur tali indicazioni si rivelano spesso imprecise, dobbiamo dedurre che Draghi sia nato nel 1634 e non, come altre volte detto, nel 1635. Nel novembre 1645, all'età quindi di circa undici anni, Draghi fu assunto come soprano nella cappella della Basilica di Sant'Antonio a Padova, insieme allo zio Francesco Florido, forse suo insegnante di musica. Florido, uomo di chiesa, sembra essere stato maestro di cappella e organista presso la cattedrale di Urbania dal 1642 al 1644, per essere poi assunto a Padova come suonatore di strumenti ad arco e organista. Draghi fu molto apprezzato a Padova («la persona di Antonietto soprano è più che necessaria per l'onorevolezza della capella») e già nel 1646, per evitare che si dimettesse, gli fu accordato l'aumento di stipendio richiesto. Tuttavia alla fine del 1647 zio e nipote furono licenziati per aver abbandonato il servizio senza permesso. Solo Draghi fu nuovamente assunto, otto mesi dopo, non più come soprano ma come contralto, e dall'ottobre 1649 al dicembre 1651 in veste di basso.[4] Se a questa data aveva già mutato la voce si può supporre che il suo anno di nascita sia da collocarsi preferibilmente agli inizi del 1634. Degli anni seguenti, trascorsi da Draghi come basso presso l'Accademia della Morte di Ferrara,[5] dirà il contributo di Sergio Monaldini in questo volume.

[1] A-Wpss, *Trauungsbuch* 22, c. 131. *Cfr.* anche *NeuhausD*, p. 105.

[2] Nicoletta Billio, *Contributo sugli inizi di carriera di Agostino Steffani, Antonio Draghi e Carlo Pallavicino, musicisti al Santo di Padova*, in *Musica, scienze e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15.xii.1993) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 53-61: 57-59.

[3] *NeuhausD*, p. 114.

[4] Billio, *Contributo*.

[5] Giovanni Pierluigi Calessi, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara*, Bologna, Amis, 1975 (Quadrivium, 16/2), pp. 29-30.

Nel 1658 Draghi è a Vienna in qualità di cantante presso la cappella fondata l'anno precedente dall'imperatrice vedova Eleonora.[6] Il suo nome compare per la prima volta in un atto ufficiale della città quando è testimone alle nozze di Raffaele Caccialupi, un tenore della stessa cappella di corte che sposò il 29 aprile 1659 nel duomo di Santo Stefano la mantovana Vittoria Seliprandi[7] (nata ca. nel 1644 e morta a Vienna nel 1676);[8] il secondo testimone era l'organista dell'imperatrice Carlo Cappellini[9] che nel 1653-54 era stato organista dell'Accademia di Ferrara,[10] dove certamente aveva conosciuto Draghi. Poco più di due anni dopo, nel giugno 1661, ritroviamo gli stessi tre musicisti di Eleonora davanti al medesimo altare in occasione di un altro matrimonio, quello di Draghi con Livia Seliprandi[11] (ca. 1644-1710, morta a Vienna),[12] sorella di Vittoria; testimoni alle nozze i due colleghi. Con il matrimonio Draghi divenne insieme cognato di Caccialupi e dell'ecclesiastico don Carlo Seliprandi, anch'egli cantante alla corte dell'imperatrice.[13]

Al più tardi nel 1661 a Draghi fu affidata la stesura di libretti; il primo fu un sepolcro destinato a venir eseguito il Venerdì Santo nella cappella della Hofburg, con la musica del maestro di cappella dell'imperatore Antonio Bertalli.[14] Per il compleanno di Leopoldo I fu rappresentata l'opera *L'Almonte*,[15] così ricordata dallo stesso imperatore:

> ieri l'altro fussimo alla Favorita, dove l'imperatrice ci tenne per la mia nascita una bellissima opera in musica chiamata *L'Almonte*, poesia del Draghi baritono, et certo fu da tutti applaudita.[16]

[6] HERBERT SEIFERT, *Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora*, in *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1982, pp. 528-537.

[7] A-Wpss, *Trauungsbuch* 21, c. 301.

[8] A-Wsa, *Totenbeschauprotokolle* 1676.

[9] SEIFERT, *Musiker*, pp. 535-536.

[10] CALESSI, *Ricerche*, p. 29.

[11] *Cfr.* nota 1.

[12] A-Wsa, *Totenbeschauprotokolle* 1710.

[13] SEIFERT, *Musiker*, pp. 549-550.

[14] RUDOLF SCHNITZLER (*The Baroque Oratorio at the Imperial Court in Vienna. A Critical Catalogue of Sources*, in corso di stampa) dimostra che *Il pentimento, l'amor verso Dio, con il pianto delle Marie et de' peccatori*, pia rappresentazione di Bertalli del 15 aprile 1661, è identica alla *Maria Maddalena*, erroneamente datata 1663 e attribuita a Draghi. *Cfr.* RUDOLF SCHNITZLER - HERBERT SEIFERT, *Antonio Draghi*, in *Grove7*.

[15] Per tutti i dati su questa e altre rappresentazioni *v. SeifertO*.

[16] Lettera di Leopoldo I dell'11 giugno 1661 da Laxenburg al conte Humprecht Johann Czernin a Venezia, pubblicata in [KALISTA] *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černinem z Chudenic: I. Duben 1660 - září 1663*, a cura di Zdeněk Kalista, Praha, Nákladem České Akad. věd a Umění, 1936, p. 70.

In questo caso la musica era stata composta da Giuseppe Tricarico, maestro di cappella dell'imperatrice vedova Eleonora. L'anno seguente Draghi fu nuovamente incaricato della stesura di un libretto sacro, il sepolcro *La Fede trionfante*, che fu eseguito il Giovedì Santo del 1662 nella cappella di Eleonora. Tredici giorni dopo, il 19 aprile 1662, nel duomo di Santo Stefano fu battezzato il primo figlio di Draghi, Leopoldo. Padrino e madrina d'onore furono Leopoldo I ed Eleonora,[17] circostanza che può venir interpretata come un segno di stima, precoce per questa data.

Come risulta da una lettera dell'imperatore al suo ambasciatore a Venezia, nella tarda estate dello stesso anno Draghi si recò a Venezia su incarico di Eleonora per assumere Pietro Andrea Ziani come nuovo maestro di cappella dell'imperatrice. Il 1° settembre 1662 Leopoldo scrive al conte Humprecht Johann Czernin:

> Per il Ziani ho dato il mio *bericht und guettachten* [rapporto e perizia] ala imperatrice, et ho sentito in un doppopranzo quele cosette [di Ziani] mandatemi da voi. Veramente il suo stile mi arride molto et vi dico la verità che in queste poche cosette da voi mandate io trovo più rettorica et più arte di musica che in tutte quelle fatte in 4 anni dal Tricarico che adesso si parte del servitio dell'imperatrice. [...] così concertassimo tutto, et ala imperatrice piace tutto, se non quel S [?] dela vostra lettera del mal francese; ma ala fin dissi che non occorre che li stiamo tanto vicini che sii paura che ce lo attrai. Così la imperatrice ha spedito il suo bariton Antonio Draghi costà a dar fine col Ziani a tutti i trattati, che forse a quest'hora sarà il tutto già aggiustato.[18]

In seguito Draghi approntò per Ziani, nuovo maestro di cappella, un libretto ancora destinato al compleanno di Leopoldo del 1663, *L'Oronisbe*, e appresso la serenata *L'invidia conculcata*. Nel 1665 scrisse le sue prime due opere destinate al carnevale, *La Cloridea* e *L'Alcindo*, l'ultima delle quali non venne messa in musica da Ziani ma dal maestro di cappella dell'imperatore Antonio Bertalli.

Nel dicembre del 1665 Draghi probabilmente mediò il contatto epistolare fra il diplomatico e poeta Domenico Federici e il letterato Carlo de' Dottori di Padova. Entrambi si riferiscono a lui chiamandolo poeticamente «un Drago»; così Federici in una lettera del 10 gennaio 1666 al venerato poeta: «Quanto mi fa insuperbire un Drago, mentre [...] trovo di vivere non forastiero affatto alla no-

[17] *NeuhausD*, p. 108.

[18] Kalista, *Korespondence*, p. 134. Già il 12 agosto Eleonora aveva scritto a Padova al conte Carlo de' Dottori: «Dalla vostra lettera di 21 del passato abbiamo inteso l'operato vostro per disporre il Ziani al nostro servitio, e ci riesce caro il saper ch'egli vi si mostrasse pronto e che s'andasse aggiustando a venir, dopo sbrigati alcuni suoi particolari, circa di che vi avvertiamo che goderemo ch'egli non perda tempo, onde potrete persuaderlo alla più breve partenza che sarà possibile con assicurarli nel resto la grazia nostra Cesarea»; *cfr.* Natale Busetto, *Carlo de' Dottori letterato padovano del secolo decimosettimo: studio biografico-letterario*, Città di Castello, S. Lapi, 1902, pp. 282-283.

tizia del Pindaro d'Italia!»[19] e Dottori nella satira *Il basto*,[20] dedicata a Draghi: «non creder che ti sia punto vergogna | metter al Drago un basto».

Al carnevale del 1666 risale la prima composizione musicale di Draghi di cui abbiamo notizia e che si è conservata almeno in parte; si tratta della messa in musica del suo libretto *La mascherata*. Il carnevale successivo fu particolarmente ricco di festeggiamenti perché l'imperatore intendeva offrire svago e distrazione alla sua prima moglie Margarita Teresa. Pertanto Draghi poté comporre testo e musica dell'introduzione ad un balletto, *Vero Amor fa soave ogni fatica*, e scrivere poi, per il compleanno di Leopoldo, il libretto della *Galatea* musicata da Ziani. A questo proposito si legge in una lettera da Padova per Vienna inviata da Dottori a Federici il 28 gennaio 1667:

> Intendo che si recita un'opera dello Sbarra ed un'altra del Draghi musico. Oh, quanti poeti! Ma chi non diventerebbe poeta per Cesare? Il Draghi ha ingegno e maneggia bene la scena: è peccato che non abbia certe cognizioni; ma per versi da musica fa salti da funambolo. Se tornasse vivo il Tasso starebbe anch'egli allo spettacolo con gli altri e direbbe: «Oh, buono!» Bisogna navigar secondo il tempo.[21]

Nel 1668 probabilmente Ziani non era più del tutto disponibile, anzi è possibile che fosse a Venezia per le trattative inerenti la sua assunzione a San Marco che otterrà l'anno seguente. Pertanto Eleonora incaricò Draghi, che aveva già dato buona prova di sé sia come librettista che compositore, di comporre la musica di un'opera per il carnevale, di un oratorio per la quaresima (*La Giuditta*), di altre opere minori per i compleanni di sua figlia Eleonore Maria e dell'imperatore e in fine di esercitare la funzione di vice maestro di cappella.[22] Per la prima volta Draghi compose anche la musica destinata al compleanno dell'imperatrice (18 novembre). Due di queste tre opere sono le prime che Draghi compose su libretti non suoi ma del cavalier Francesco Ximenes di Firenze. Insieme scrissero anche l'opera canevalesca del 1669. Draghi venne dunque impegnato in qualità di compositore solo piuttosto tardi. Egli iniziò la sua carriera a Vienna come cantante e librettista; dopo alcuni anni ebbe l'opportunità di mettere in musica testi suoi – cosa assolutamente certa, per gli anni 1666-69, nel caso di tre opere e di un oratorio – e solo dopo dieci anni iniziò a comporre musica su testi altrui. A Vienna, per tutto il Seicento, non esistono altri esempi di melodrammi composti da un unico autore; fa eccezione Giovanni Valentini, che tuttavia su libretto proprio aveva musicato solo drammi sacri.

[19] Carlo de' Dottori, *Lettere a Domenico Federici*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Urbino, Argalia, 1971, p. 8.

[20] Antonio Daniele, *Carlo de' Dottori. Lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antinore, 1986 (Miscellanea erudita, 45), p. 179.

[21] Dottori, *Lettere*, p. 104.

[22] *NeuhausD*, p. 106.

Per il Giovedì Santo del 1669 Draghi compose per l'ultima volta la musica per un suo libretto, l'azione sacra *L'humanità redenta.* Per il sepolcro, rappresentato come ogni anno il Venerdì Santo nella cappella imperiale, Draghi scrisse invece solo il testo; la musica, come di regola, venne composta dall'allora maestro di cappella imperiale Felice Sances. L'opera per il compleanno dell'imperatore vide per l'ultima volta il contributo di Draghi librettista; la musica di due atti fu composta da Sances, quella del secondo atto dall'imperatore stesso. Fra l'aprile e il giugno di quell'anno[23] Draghi successe ufficialmente a Ziani come maestro di cappella di Eleonora, sebbene il cardinal Caraffa le avesse raccomandato per quella carica Giovanni Legrenzi. Il 15 giugno 1669 l'imperatrice vedova comunicò per lettera al cardinale che, dopo le dimissioni di Ziani, non era inizialmente intenzionata a nominare un nuovo maestro di cappella, e la direzione musicale sarebbe ricaduta nelle mani di Draghi quale sostituto:

> Supervenerunt autem interea ab ipsa Caesaris aula tam graves et efficaces persuasiones, quibus resistere haud potuimus, ut tandem vicemagistrum capellae nostrae Antonium Draghi (qui revera ob singularia benemerita praeclaramque musices artisque poeticae peritiam, in aliorum concursu jure anteferri debuit) pro dicta promotione resolvere coactae fuerimus.[24]
>
> giunsero peraltro dalla stessa corte dell'imperatore argomenti tanto validi ed efficaci che non ci fu possibile resistere, e alla fine fummo obbligate a destinare all'incarico Antonio Draghi, [già] vice maestro nella nostra cappella (che in effetti per singolari meriti e nota perizia musicale e poetica si doveva anteporre per diritto al concorso degli altri).

Furono dunque le massicce pressioni da parte della corte dell'imperatore a indurre Eleonora alla nuova nomina. Draghi peraltro meritava di essere preferito per i suoi eccezionali meriti e per la notevolissima esperienza musicale e poetica. Se si considerano le statistiche delle rappresentazioni drammatiche dell'anno precedente, risulta che Draghi nel 1668 aveva dato ottime prove del suo talento con ben cinque composizioni ed un libretto che evidentemente erano piaciuti alla famiglia imperiale. Raggiunta questa solida posizione, Draghi chiese un «appartamento di corte» più vasto, vale a dire uno degli appartamenti fra quelli che i proprietari viennesi erano obbligati a mettere gratuitamente a disposizione dei dipendenti di corte. Tale richiesta, che venne esaudita il 18 giugno,[25] veniva giustificata dalla «numerosa famiglia» che ormai abitava un alloggio troppo angusto. A quella data Draghi e sua moglie avevano già quattro figli ed altri quattro sarebbero nati in seguito.[26]

[23] Il primo libretto che riferisce della nuova carica del Draghi è *Apollo deluso* (9 luglio 1669).

[24] A-Wn, Cod. 7654, p. 277.

[25] A-Whka, *Hofquartierbuch* 63 (1669), c. 58*r*; *Hofquartier-Resolutionen*, K. 5, fasc. 39, n. 745 (supplica autografa all'imperpatrice vedova).

[26] *NeuhausD*, pp. 108-109.

Nel luglio del 1669 venne festeggiato il compleanno della giovane imperatrice con la rappresentazione del *Perseo*, musica di Draghi e testo di Amalteo. Nei decenni seguenti, assunto per la stesura di tutti i melodrammi sacri e profani il poeta di corte Nicolò Minato, il programma delle rappresentazioni venne ad accogliere quasi esclusivamente libretti suoi, fatta eccezione per alcuni oratori d'importazione italiana. Il primo risultato della cooperazione Minato-Draghi fu il melodramma *Atalanta* eseguito in occasione del compleanno di Eleonora del 1669. La composizione di opere fino al 1670 fu affidata anche a Sances, maestro di cappella dell'imperatore, che continuò a scrivere musica per i sepolcri fino al 1676. Quindi dal 1670 in poi tutte le musiche profane e i stessi sepolcri da rappresentarsi il Giovedì Santo nella cappella dell'imperatrice vedova furono esclusiva competenza di Draghi.

Il 26 luglio 1670, solo due settimane dopo la rappresentazione della quarta opera del *team* Minato-Draghi,[27] l'abate Domenico Federici, che nel dicembre 1667 si era trasferito presso la Serenissima quale ambasciatore imperiale,[28] scrive all'imperatore Leopoldo:

> Essendo qua pervenuta alle mani di molti *L'Ifide greca* con espressioni della sua incomparabile bellezza, per la poesia, per la musica e per tutte le altre circostanze, io mi son dato non a leggere il libretto ma divorarlo e poi rileggerlo con tanta ammirazione che confesso alla Maestà Vostra non aver mai veduto nei greci, latini, spagnoli, francesi e italiani robba di perfezione eguale a questa. Onde, se è vero quello che tanti affermano, avere la musica uguagliato in buona forma la poesia, dico umilmente alla Maestà Vostra, col giudizio di questi intendenti d'Italia, che nissun maestro di cappella qua sia uguale al Draghi. E in paragone delle cose che ora compongono i vecchi Cavalli, Ziani e Legrenzio, con altra gentaglia musicale che qua cresce come i funghi d'Arcadia, le ariette che tengo del Draghi, fattesi qua cantare, superano d'assai. Anzi gli stessi musici di Vienna scrivono qua a' loro amici non aver mai cantato ne' teatri d'Italia robba di valore sì purgato e nobile come ora in Vienna, dove sembrano sposati a meraviglia di perfezione dall'Apollo della Maestà Vostra le due Muse canore del Minato e Draghi.[29]

Federici, che negli anni 1666 e 1667 alla corte di Vienna aveva steso cinque libretti per Ziani, delle opere di Draghi aveva potuto sentire di persona almeno *La mascherata* e *Vero Amor fa soave ogni fatica*. Nel 1674 i due avrebbero poi composto l'oratorio *La caduta di Salomone*, unica loro collaborazione. Naturalmente l'ammirazione per Draghi e per Minato espressa nella lettera può essere in parte anche un'esagerata adulazione del suddito, ma non può non contenere almeno

[27] *Iphide greca*, dramma per musica rappresentato il 12 luglio 1670 per il compleanno dell'imperatrice Margarita Teresa.

[28] DANIELE, *Dottori*, p. 157.

[29] DOTTORI, *Lettere*, pp. 4-5.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
BIBLIOTECA DI LETTERE

un fondamento di verità. Una lettera, inviata nel 1661 dall'imperatore al suo ambasciatore a Venezia dopo la rappresentazione dell'opera *La forza della Fortuna*, dimostra che lo stesso Leopoldo paragonava le opere che venivano rappresentate a corte sia con la produzione tedesca che con quella italiana:

> la comedia è passata benissimo et assolutamente ha portato il vanto dela migliore che sii stata vista in Alemagna et forse de molte d'Italia. Io non la dovrei lodare ma veramente la fu ottima...[30]

Una ulteriore testimonianza dell'attenzione che l'imperatore riservava alla musica, e in particolare alla musica di Draghi, si ritrova in un lettera che il compositore scrive nel dicembre 1676 da Passau, dove si preparava a celebrare le terze nozze di Leopoldo:

> la mattina sussequente mangiai e cenai tutto in un tratto perché andai a tavola all'ore cinque della sera per veder con mio comodo S.M. l'imperatrice [...] Dopo la messa che finì all'ore due, andarono i prìncipi a casa e quasi alle 3 della tavola, finito il pranso, come ho accennato a V.S. illustrissima, andai ancor io a mangiare et alle sei e mezza ritornai a corte per far il servizio di camera fatto in lode di S.M., il quale mi riuscì tanto bene e con tanta sodifazione di S.M. come della nobiltà che in vita mia non ho mai riportato maggiore applauso. S.M., questi giorni che è stato solo, m'ha fatto grazia di chiamarmi appresso di sé 4 volte, avendo volsuto sentire la parte dell'opera che ho fatto com'anco questo servizio; dopo d'averlo provato solo seco tanto gli piacque che ordinò subito la prova con tutti li musici et instrumenti, e S.M. ne mostrò non ordinario compiacimento; basta, lei sentirà parlarne da altri. Gli do parte come li nostri musici vivono con molta modesta et operano con molta assiduità, e mi creda che fanno molto onore alla nostra augustissima e clementissima padrona et a me perché son sempre in campagna a lavorare, onde S.M. cesarea et il signor Smelzer, quale ha fatto ancor lui bellissime arie nel mio servizio di camera, resta molto sodisfatto della loro puntualità.[31]

Il «servizio di camera» a cui Draghi fa riferimento è l'«epitalamio musicale» *Gli dei concerrenti*; mentre l'«opera» reca il titolo *Hercole acquistatore dell'immortalità*, dramma musicale che sarà rappresentato il successivo 7 gennaio a Linz. Eleonora era rimasta a Vienna, ma un gruppo della sua cappella («li nostri musici»), sotto la direzione di Draghi, aveva seguito l'imperatore a Passau.

Riprendendo con la biografia, nel marzo del 1674 si registra la nomina di Draghi quale «intendente delle musiche teatrali»[32] – probabilmente in seguito

[30] Lettera di Leopoldo I del 23 novembre 1661 da Mauerbach al conte Humprecht Johann Czernin a Venezia; in KALISTA, *Korespondence*, p. 85.

[31] I-Fas, *Archivio mediceo del principato*, filza 4412, lettera di Antonio Draghi del 16 dicembre 1676.

[32] Questa nuova carica è menzionata per la prima volta nel libretto dell'oratorio *Il cuore appassionato*, rappresentato il 19 marzo 1674, carica ancora non riferita dal libretto del 6 marzo precedente dal titolo *La potenza della croce*.

alle seconde nozze dell'imperatore – lo stesso ufficio che era stato creato sette anni prima per Antonio Cesti in occasione delle prime nozze. Draghi continuava a rimanere maestro di cappella dell'imperatrice vedova Eleonora, ma per il nuovo ufficio ricevette mille fiorini in più all'anno. Con l'inizio del 1678 tale salario fu aumentato a 1500 fiorini.[33] Quando nel 1679 il maestro della cappella cesarea Sances morì, il vice maestro Johann Heinrich Schmelzer diventò il suo successore. Schmelzer morì di peste nell'inverno del 1680 a Praga e il suo incarico rimase senza successore fino al 1682, quando Draghi fu promosso a maestro della cappella imperiale, con un salario di 2000 fiorini, come i predecessori.[34] Alla direzione musicale della cappella di Eleonora successe Giovanni Battista Pederzuoli, già organista della stessa imperatrice vedova.[35]

Sempre nel 1682, dall'archivio del maggiordomo, si possono ricavare notizie sul carattere di Draghi, riferimenti che attestano una sincerità d'animo unanimamente riconosciuta:

> So ist [...] Er Draghi auch bey allen in dem guthen Concept, daß er ein Mann sey, von aufrichtigem gemüthe und wandel, an dessen Treu gehor‹sam›st‹em› eiffer Zu Ew. Kay. Mayt. diensten, mit nichten Zu Zweiffeln;[36]
>
> Così [...] tutti hanno di Draghi la buona opinione che sia un uomo di animo e comportamento leale sul cui zelo, sinceramente devotissimo al servizio di sua maestà imperiale, non si può in alcun modo dubitare;

L'anno seguente Draghi chiese e ottenne dal maggiordomo un altro alloggio, situato nella Singerstrasse[37] dove oggi sorge l'edificio eretto all'inizio del secolo, sito al numero 10, d'angolo con la Liliengasse.[38] Precedentemente, quando era maestro di cappella di Eleonora, cioè fra il 1669 e il 1682, aveva acquistato una casa con fattoria a Heiligenstadt vicino a Vienna,[39] e nel 1697 comprò, ma non per abitarci, la casa in Kärtnerstrasse 941, dove oggi, l'edificio eretto nel 1884, reca il numero 13/15.[40] Alla sua morte lo troviamo ancora nell'abitazione di Singerstrasse,[41] dove risiederà la vedova. Dunque Draghi divenne un uomo benestante; si sa inoltre che nel 1690 ricevette 6000 fiorini come dono imperiale per aver servito bene e diligentemente per tanto tempo e con tanto impegno

[33] Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes*, 3 voll., Wien, Böhlau, 1967-1969, II, p. 63.

[34] *NeuhausD*, p. 112; Knaus, *Musiker*, II, p. 100.

[35] *NeuhausD*, p. 112.

[36] *NeuhausD*, p. 112; Knaus, *Musiker*, II, p. 99.

[37] Knaus, *Musiker*, II, p. 107.

[38] Paul Harrer, *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur*, 20 voll. [ms. in A-Wsa], V, p. 15.

[39] *NeuhausD*, p. 114.

[40] Harrer, *Wien*, V, p. 435.

[41] *NeuhausD*, p. 114.

– peraltro, durante l'assedio turco del 1683, il suo patrimonio subì ingenti perdite.[42]

La malattia dei suoi ultimi anni, la podagra, lo tormentava almeno dal 1687.[43] Morì il 16 gennaio 1700: 13 giorni prima aveva fatto testamento. Chiedeva di poter giacere «nella sepoltura della Venerabile Congregazione Spagnola del SS. Sacramento» situata sotto la chiesa di San Michele, dove due anni prima anche Nicolò Minato aveva trovato riposo. Sua moglie, Livia Cristina, divenne erede universale delle sue case, vigne, campi, denari, argentarie, mobili ecc. I due figli maschi, entrambi secolari, l'organista Carlo Domenico e l'aiutante di camera Ferdinando, ricevettero 1500 fiorini ciascuno; 4000 fiorini furono destinati alla figlia maritata e 7000 all'altra ancora minorenne.

*

Come mostra la tabella della pagina seguente – che comprende tutte le opere melodrammatiche, vale a dire drammi per musica, serenate, oratori e sepolcri – dal 1670 si insediò quasi un monopolio della coppia Draghi-Minato, che appare ancora più evidente se si considera solo la produzione di musica profana. Le composizioni di Leopoldo I sono quasi tutte di musica sacra, due oratori venivano replicati ogni anno durante la Quaresima. A quest'ultimo genere musicale appartengono anche le creazioni importate dall'Italia; le opere invece, tranne due eccezioni, furono tutte composte da musicisti di corte. Solo dagli anni '80 in poi venne chiesto di comporre anche all'organista Giovanni Battista Pederzuoli, successore di Draghi dal 1682 nella carica di maestro di cappella di Eleonora. Negli ultimi tre anni di attività a Draghi si affiancarono anche i nuovi compositori di corte Carlo Agostino Badia e Giovanni Bononcini. Il riminese, in poco più di tre decenni di attività presso la corte di Vienna, produsse la cifra record di circa 210 composizioni drammatiche di una certa ampiezza, comprendente circa 120 opere, 50 serenate, 26 sepolcri e 15 oratori.[44]

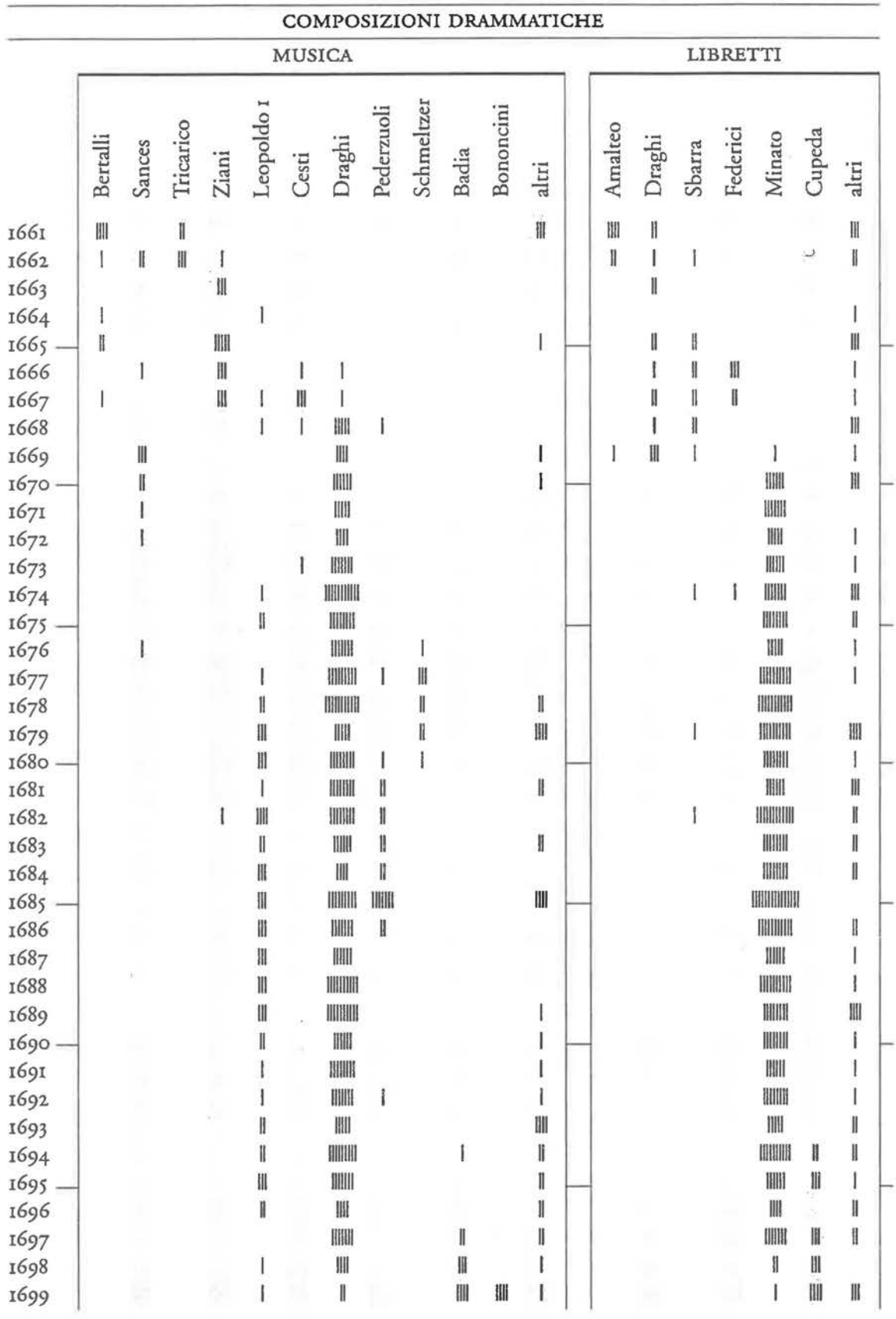
A proposito della frequenza di musiche alla corte cesarea, Lorenzo Magalotti, residente di Toscana a Vienna, scrive nel 1677 ad Apollonio Bassetti, segretario del granduca Cosimo III:

> Di tutto le ho invidia fuor di quelle commedie in musica, della quale chi si dilettasse per altro son sicuro che, a mandarlo per un par di mesi a questa corte, glien'uscirebbe la voglia per tutto il tempo della vita sua. Quanti servizii crede-

[42] Adolf Koczirz, *Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs*, «Studien zur Musikwissenschaft», I, 1913, pp. 278-303: 294.

[43] Knaus, *Musiker*, II, p. 141.

[44] Per un elenco dettagliato delle rappresentazioni date a Vienna in questi anni e una prima indagine sullo stile di Draghi *v. SeifertO*, in particolare le pp. 295-360.


COMPOSIZIONI DRAMMATICHE
MUSICA
LIBRETTI
Bertalli
Sances
Tricarico
Ziani
Leopoldo I
Cesti
Draghi
Pederzuoli
Schmeltzer
Badia
Bononcini
altri
Amalteo
Draghi
Sbarra
Federici
Minato
Cupeda
altri
1661
1662
1663
1664
1665
1666
1667
1668
1669
1670
1671
1672
1673
1674
1675
1676
1677
1678
1679
1680
1681
1682
1683
1684
1685
1686
1687
1688
1689
1690
1691
1692
1693
1694
1695
1696
1697
1698
1699

> rebbe Vostra Signoria che contassero questi musici tra cappelle, servizii di tavola, di camera, oratorii della settimana santa, commedie etc., senza le prove? Sopra ottocento! O vada a dire che sia possibile stare a Vienna e far capo a seguitare ad aver gusto alla musica.

Se si tenta di confrontare le opere di Draghi con quelle dei suoi contemporanei attivi a Vienna, occorrerà innanzitutto considerare la preferenza di Antonio Bertalli per il tempo in 3/2 e per il tempo in 6/4, preferenza dettata dalla moda della sua generazione. Fra le peculiarità del suo stile si segnalano le numerose indicazioni di tempo, soprattutto per i movimenti lenti; quelle dinamiche per i diminuendi («piano»/«più piano»); e le melodie dei recitativi sui gradi dell'accordo. Anche Leopoldo I, allievo di Bertalli, amava il tempo in 3/2, e come lui anche Antonio Cesti, nelle cui composizioni si ritrovano per l'ultima volta dei bassi ostinati che – eccezion fatta per un'opera di Alessandro Scarlatti del 1681 importata dall'Italia – a Vienna faranno la loro ricomparsa solo poco prima della fine del secolo, nelle composizioni di Badia e Bononcini.

Pietro Andrea Ziani prediligeva, oltre al tempo in 3/2 e al tempo in 3/4 anche tempi più leggeri, in 6/8 e in 12/8, questi ultimi adatti ad esempio ad atmosfere pastorali. Anch'egli usava per tempi e movimenti definizioni insolite ed estremamente dettagliate come «Adasio et affettuosa», «Aria saltante e puntata», «Concitato presto».

Per gli anni fra il 1670 e il 1696 esistono pochissime possibilità di mettere a confronto le opere di Draghi con quelle di altri compositori della cerchia viennese. Come si è detto, a comporre alcune opere contemporaneamente a Draghi fu soprattutto Pederzuoli negli anni Ottanta. Il suo stile leggero si accosta già a quello del Settecento, prediligendo arie in 6/8 e ripetizioni di brevi motivi. Leopoldo I, che nel 1678 compose l'opera *Creso*, vi adottò *topoi* più vecchi, come il flauto nelle scene pastorali, lamenti accompagnati da viole e persino dal claviorgano, o il ritmo di gagliarda per un incantesimo in quinari sdruccioli, tutti mezzi stilistici risalenti agli anni Cinquanta e Sessanta del Seicento, che non si riscontrano più nella produzione di Draghi.

Draghi non era rimasto fermo allo stile del 1666, caratterizzato da frequenti ariosi in 3/2 e da strofe in schema ABB o nella forma con *da capo* breve (ovvero con una parte mediana più lunga e la ripresa limitata alla sola frase d'esordio). La sua evoluzione musicale si indirizzò preferibilmente verso quella dei contemporanei più giovani, come dimostra soprattutto il confronto fra versioni successive della stessa opera. Ad esempio del *Leonida in Tegea* esistono due versioni, una del 1670 e una del 1694. Nella seconda versione c'è un'aria con accompagnamento di violino solo e un ritornello per flauto e basso continuo: qui vengono impegnati singoli strumenti melodici secondo una pratica per nulla diffusa a Vienna prima

del 1690. Nella seconda versione sono poi più numerose le arie con strumenti obbligati, e compare già la forma classica dell'aria con *da capo* (ovvero con la sezione centrale meno estesa della ripresa). Intorno al 1670 le forme usuali per le arie erano quelle in schema ABB, quelle con *da capo* breve o per semplice giustapposizione (ABCD...), mentre le cadenze del recitativo, caratterizzate dall'*abruptio* (pratica per cui la voce solista s'interrompe prima del basso continuo), nel 1694 sono molto più frequenti che nel 1670. Nella sua ultima opera conservata, *La forza dell'Amor filiale* del 1698, si può confrontare la parte composta dal figlio di Draghi, Carlo Domenico, con quella del padre, e vi si individua un grado di sviluppo di tali parametri ancora più avanzato. Negli anni che intercorrono fra la prima e la seconda versione del *Leonida in Tegea* si riscontra un'evoluzione forse non del tutto lineare ma continua. Una certa predilezione draghiana sembra essere il monotematismo, ovvero il far derivare tutti i motivi di un pezzo dallo stesso materiale.[45] Dal 1697, il primo anno in cui si può operare un confronto, nelle composizioni di Carlo Agostino Badia o di Ferdinand Tobias Richter si trovano invece innovazioni che Draghi non ha più raccolto: violini condotti all'unisono, oboi che suonano «colla parte» degli archi, strutture da concerto grosso, un insieme orchestrale più ricco e variato, un assoluta predominanza di arie con *da capo* esteso e inoltre l'uso frequente della *Devise,* un motto anteposto all'inizio dell'aria, caratteristiche queste che, almeno a Vienna, si rivelano proprie della generazione successiva a Draghi, ovvero dei compositori nati dopo il 1660.

[45] *SeifertO*, p. 298.

Sergio Monaldini

Gli anni ferraresi di Antonio Draghi

Sulla biografia e sulla carriera musicale di Antonio Draghi anteriormente al trasferimento a Vienna, sino a pochi anni fa non erano disponibili che poche e disorganiche informazioni. Oggi è al contrario possibile ricostruire con una certa completezza, almeno per grandi linee, una buona parte di questo periodo. Grazie in particolare al lavoro di Nicoletta Billio[1] si hanno notizie sul suo servizio a Padova come cantante nella cappella del Santo, a partire dal 1645, e sono stati fissati alcuni momenti salienti che hanno segnato quella esperienza (come ad esempio il cambiamento di voce, da soprano a contralto e da contralto a basso, avvenuto intorno al 1649). È emersa inoltre la figura dello zio musicista, Francesco Floridi, dal quale Draghi quasi certamente ebbe la prima istruzione musicale. Sappiamo infine che nel dicembre del 1651 egli lasciò il complesso padovano, sorprendentemente, subito dopo aver ottenuto un aumento di stipendio.[2] A questo punto inizia l'ultima fase del periodo italiano di Draghi, quella ferrarese, che va dal 1652 al 1658.

Un primo problema che risulta inevitabile porsi è l'individuazione del motivo che potrebbe aver spinto Draghi a lasciare l'impiego in una cappella di prestigio come quella padovana (oltretutto immediatamente dopo aver ottenuto un incremento del salario) per una destinazione che apparentemente per la sua carriera non rappresentava un sostanziale avanzamento.[3]

[1] Nicoletta Billio, *Steffani, Draghi e Pallavicino al Santo*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustiniani Lolin, 13-15 dicembre 1993) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 53-61: 56-59.

[2] Billio, *Steffani*, p. 59.

[3] In termini assoluti la retribuzione di Draghi sembra addirittura diminuire. Egli passa infatti dagli 80 scudi annui guadagnati a Padova ai 72 di Ferrara. Si deve però tener conto del fatto che l'ammontare dello stipendio non è che uno dei parametri necessari per definire la situazione economica di un artista impiegato in un'istituzione musicale. Vi concorrevano infatti, oltre l'eventuale remunerazione del protettore, il mantenimento per vitto, alloggio e abbigliamento, i regali, la possibilità di guadagno per prestazioni straordinarie o esterne («stipendio, tavola, vestire, incerti»).

In scelte di questa natura le motivazioni sono in genere molteplici. Un suo peso deve aver avuto la possibilità di entrare in un ambiente nel quale diversi personaggi altolocati avevano rapporti privilegiati con Venezia e le sue sempre più allettanti e remunerative stagioni operistiche. È però assai probabile che una rilevanza decisiva abbia assunto in questo caso l'opportunità che la nuova sistemazione offriva di entrare sotto la protezione di un signore di rango, circostanza che per un artista dell'epoca costituiva un reale progresso nella gerarchia sociale.

Draghi a Ferrara trovò infatti il suo mecenate, nella persona del marchese Francesco Fiaschi, un nobile appartenente ad una delle principali famiglie della città; figlio primogenito del marchese Alessandro, di cui ereditò sostanze e titolo, e nipote di Galeazzo, intimo del duca Alfonso II d'Este. Un personaggio di primo piano nell'ambito dell'aristocrazia ferrarese, chiamato più volte ad importanti incarichi politici: fu tra l'altro giudice dei Savi ed ambasciatore d'obbedienza presso il papa Innocenzo X.[4]

Ma Fiaschi era anche membro molto influente di una delle maggiori istituzioni musicali ferraresi, l'accademia associata alla Confraternita della Morte, di cui era stato principe e maggior patrocinatore, vero artefice del suo rilancio alla metà del Seicento, dopo un lungo periodo di crisi che ne aveva spento l'attività. [5]

Draghi, arrivato a Ferrara, entrò immediatamente al servizio dell'Accademia della Morte e, forse contemporaneamente, si giovò della protezione particolare del marchese Fiaschi. Della diretta dipendenza da Fiaschi si hanno prove sicure solo qualche anno dopo, ma si può ipotizzare con una certa sicurezza che il rapporto si formalizzasse immediatamente. Quella in cui Draghi si sarebbe venuto a trovare era d'altro canto una condizione piuttosto comune all'epoca tra i musici dipendenti dalle accademie ferraresi, conveniente sia per i musici che per i mecenati. I musici godevano dei vantaggi derivanti dal divenire parte della «famiglia» del protettore, con i relativi doveri e privilegi sociali che ciò comportava; usufruivano spesso della residenza nel palazzo del signore;[6] venivano da lui raccomandati alle istituzioni presso le quali trovavano lavoro (in qualche modo anche questi impieghi non erano che uno dei tanti benefici assicurati dal mecenate) e tutelati nei loro interessi all'interno di esse e nelle prestazioni esterne. Per parte sua, il signore alleggeriva il proprio impegno finanziario nel mantenimento del

[4] Si veda in I-FEc, *Collezione Antonelli* 171 (ms. anonimo intitolato *Memorie intorno alla famiglia Fiaschi di Ferrara. Pervengono al 1707*, cc.n.n.); *cfr.* anche *infra,* nota 28.

[5] La famiglia Fiaschi fu tradizionalmente legata a questa istituzione. Nell'archivio familiare, attualmente conservato in I-MOs, risultano finanziamenti all'Accademia della Morte ancora nel secolo XVIII.

[6] *Cfr.* su questo SERGIO MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM (in corso di stampa).

musico, pur avendolo sempre a propria disposizione; se ne poteva servire privatamente o per il prestito a qualche personaggio nel caso ne fosse stato richiesto – con tutte le opportunità «diplomatiche» che da questo genere di scambi derivavano – senza doversi impegnare in un suo totale sostentamento. Si trattava insomma di una tipologia di rapporto decisamente preferibile, ed anzi quasi obbligata, per dei privati che non potevano usufruire di mezzi finanziari straordinari, paragonabili a quelli di un principe.

L'Accademia della Morte, presso la quale Draghi rimase di ruolo per sei anni, era, come si diceva, una delle principali istituzioni musicali ferraresi, che divideva il monopolio del settore con un'altra accademia, quella dello Spirito Santo.[7] Si trattava di due istituzioni praticamente identiche, entrambe nate con analoghe finalità come costole di due omonime istituzioni caritative presenti nella città: la Confraternita della Morte, e la Confraternita dello Spirito Santo. La Confraternita della Morte, fondata alla metà del Trecento come Confraternita dei Battuti Neri (e sopravvissuta sino all'Ottocento inoltrato), aveva come missione originaria le azioni di pubblica assistenza tipiche di simili sodalizi: seppellire i corpi dei caduti in battaglia, assistere i detenuti e confortare i condannati a morte.[8]

Nel corso del XVI secolo le due confraternite istituirono una propria accademia di musica, il cui scopo principale era mantenere un organico vocale (e in parte strumentale) stabile, per soddisfare le necessità delle diverse occasioni liturgiche e festive all'interno delle rispettive chiese. L'organizzazione interna delle accademie aveva molti aspetti comuni a quella delle consuete accademie letterarie. Parte delle cariche previste erano però modellate sulle esigenze dell'attività musicale. Vi si prevedevano tra gli ufficiali il «custode dell'archivio di musica», i «soprintendenti della cantoria», il «dispensiere della musica». L'introito fondamentale che ne permetteva la sopravvivenza era, come di norma, l'autotassazione dei soci. Da essa venivano ricavati (con non poche difficoltà) i mezzi per la beneficenza, per il mantenimento dei musici permanenti che provvedevano alle funzioni ordinarie, ed anche gli onorari di quelli straordinari che, soprattutto nelle occasioni solenni, erano assunti per integrare l'organico di base, in genere piuttosto povero.

[7] Sull'Accademia della Morte *v.* GIOVANNI PIERLUIGI CALESSI, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara*, «Quadrivium», XVI/2, 1975; su quella dello Spirito Santo: DONATO MELE, *L'Accademia dello Spirito Santo. Un'istituzione musicale ferrarese del sec. XVII*, Ferrara, Liberty house, 1990.

[8] Sulla confraternita *v.* FEDERICA EMILIANI, *La vita religiosa a Ferrara in età moderna: La confraternita della morte*, tesi di laurea in Storia della Chiesa, relatore prof. Umberto Mazzone, Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna, a.a. 1996-97; TOMMASO GNOLI, *Della origine, utilità ed uffici dei Confratelli della Morte in Ferrara*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1840; ENRICO PEVERADA, *Note sulle confraternite e luoghi pii a Ferrara dal 1574 al 1611*, «Ravennatensia», IV, 1974, pp. 319-320.

Le due cappelle ferraresi e le relative confraternite si caratterizzarono per un fortissimo rapporto di reciproca concorrenza, che in certi momenti divenne vera e propria rivalità. Per sostenere la competizione esse non lasciavano nulla di intentato. Erano così spinte ad una continua qualificazione della propria azione, ed al reclutamento dei migliori musicisti presenti sul mercato, anche a costo di eccezionali sforzi finanziari. Ferrara, dopo la devoluzione allo Stato della Chiesa ed il passaggio della corte estense a Modena, era diventata un centro secondario nella geografia politica dello Stato Pontificio. Malgrado ciò riuscì a mantenere ancora per almeno un secolo un buon livello di produzione musicale. E uno dei motivi di questa vivacità è da ricercarsi proprio nell'accesa concorrenza che contrapponeva le due accademie cittadine. La rivalità musicale celava naturalmente quella, sempre latente, tra le diverse famiglie nobili cittadine che si dividevano equamente nel patrocinio delle due istituzioni (gli Obizzi e i Bonacossi proteggevano tradizionalmente l'Accademia della Morte, i Bentivoglio ed i Pio di Savoia quella dello Spirito Santo). Il conflitto raggiunse in certi casi livelli tali da richiedere interventi regolatori da parte dell'autorità pontificia, perché finiva per alimentare tensioni che potevano portare a pericolose degenerazioni. Ma le iniziative per disciplinarne i rapporti – come un decreto emesso dal cardinal legato nel 1617 ed un reciproco accordo, una sorta di armistizio, sottoscritto nel 1660[9] – non ebbero in effetti conseguenze pratiche. Tra l'altro questa competizione, come in ogni situazione di concorrenza, non si manifestava solo nella ricerca del proprio miglioramento: molto spesso si concretizzava in manovre e pressioni per danneggiare i concorrenti, con reciproche sottrazioni di musicisti; pressioni perché i migliori non collaborassero con gli avversari, e così via. A rendere ancor più serrato il confronto si aggiungeva la circostanza che le principali festività solennizzate dalle due confraternite erano molto vicine nel tempo: l'Accademia dello Spirito Santo festeggiava il giorno della Pentecoste, quella della Morte la festa della Croce, che cadeva il 3 maggio. Con il risultato che in quelle occasioni si poteva trovare a Ferrara una notevole concentrazione di musicisti di grande valore.

Francesco Fiaschi per l'Accademia della Morte non rappresentò solo un personaggio di primissimo piano. Egli ne fu il vero motore e sostenitore. È proprio con il suo principato, nel 1648, che viene fatta rinascere dopo venti anni di oblio e viene ricostituito il suo complesso musicale, alla cui guida è chiamato come maestro di cappella Maurizio Cazzati.[10]

Un riferimento a questa nuova vita resa all'accademia si legge in un passo del suo regolamento, pubblicato proprio in quell'anno, e dedicato appunto al marchese Fiaschi. In esso riecheggia l'esigenza di fissare sin dall'inizio regole che consenta-

[9] MELE, *Accademia*, p. 23.
[10] *Cfr.* CALESSI, *Ricerche*, p. 27.

no di mantenere buoni rapporti con l'Accademia dello Spirito Santo, stabilendo il divieto di sottrarle musici a vantaggio del proprio complesso:

> con espressa legge et ordine si commanda che niun musico che serva all'erudita Accademia dello Spirito Santo non possa proporsi, né accettarsi, allo servitio dell'Accademia della Morte, professando questa di conservare ottimo intendimento con quella; acciò il mondo conosca che pretendesi solo d'introdure di nuovo le glorie della musica quasi che bandite da Ferrara, per rendere maravigliosa, anche in questa come nell'altre parti, la patria commune. E ciò si fa perché l'Accademia dello Spirito Santo, avendo conservato il decoro di Ferrara col sostenere sin'ora la musica, non deggia soggiacere a i fati d'una non volontaria e, da alcuno, non desiderata disaventura.[11]

Draghi arrivò a Ferrara quattro anni dopo, all'inizio del 1652,[12] in un momento di trasformazione della cappella. Ebbe il tempo di collaborare solo pochi mesi con Cazzati, che la lasciò il 15 settembre 1652, sostituito da Biagio Marini,[13] il quale, a sua volta, tenne l'incarico per circa un anno. Nell'ottobre 1653 fu rimpiazzato da Luigi Battiferri, che finalmente riuscì ad assicurare cinque anni di stabilità alla sua direzione.[14]

Nonostante la lacunosità dei documenti conservati nell'archivio della Confraternita della Morte, possiamo seguire in modo abbastanza completo la carriera di Draghi al suo interno. Una carriera che non ebbe in realtà una vera progressione. Draghi fu assunto come basso,[15] ed ebbe come tale lo stipendio previsto per il suo registro vocale. Era stabilito dall'accademia che il maestro di cappella ricevesse 50 lire mensili; l'organista meno della metà, 24 lire; non era fissato il compenso per i soprani (che certo doveva essere alto); i contralti e tenori guadagnavano 16 lire al mese. I bassi godevano relativamente di un buon

[11] *Ordini stabiliti per lo buon governo dell'accademia della Compagnia della Morte in Ferrara, consecrati all'illustrissimo et eccellentissimo sig. il sig. marchese Francesco Fiaschi prencipe della stessa accademia*, Ferrara, Giuseppe Gironi, 1648, pp. 23-24. Un precedente regolamento manoscritto, non datato, ma collocabile nell'ultima parte Cinquecento o nei primi anni del secolo successivo, si trova in I-FEca, *Fondo Arciconfraternita della Morte ed Orazione, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16. *Fig.* 1

[12] Il primo pagamento a Draghi da parte dell'accademia è del 1 maggio 1652 (doc. 1). In quel momento (e per gran parte della permanenza di Draghi) il marchese Fiaschi era governatore (o rettore) dell'accademia. Si trattava in sostanza della carica di maggior prestigio dopo quella del principe e vice principe. A differenza di quelle era però eminentemente operativa, e comportava il concreto governo dell'istituzione; *cfr. Ordini*, pp. 15-16.

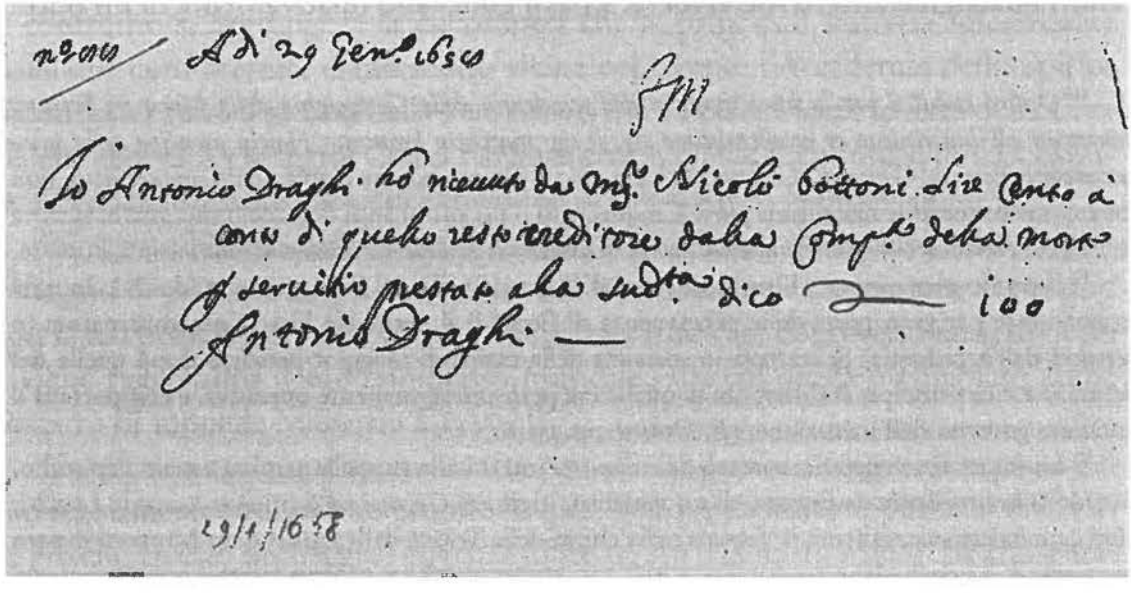
[13] Sintomo di un deterioramento dei rapporti interni alla cappella sembra essere l'episodio, ricordato in un *Avviso* da Ferrara, di un violento litigio tra Cazzati ed il musico Antonio Locchi: «Ieri cantandosi solenemente il Vespero nella chiesa della Trinità dalli musici della Morte, il mastro di capella et il Locchi venero a contese, e nell'atto medesimo che si cantava fecero a pugni passando diverse vilanie» (I-MOs, *Cancelleria ducale, Avvisi e Notizie dall'estero*, busta 43, 6 giugno 1651).

[14] Calessi, *Ricerche*, p. 27-29.

ORDINI
STABILITI PER LO BVON GOVERNO
Dell'Accademia della Compagnia della
MORTE IN FERRARA.
CONSECRATI
All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig.
IL SIG. MARCHESE
FRANCESCO FIASCHI
PRENCIPE DELLA STESSA ACCADEMIA.

IN FERRARA, Per Giuseppe Gironi
Stampator' Episcopale, 1648.

FIG. 1. Frontespizio degli *Ordini stabiliti per lo buon governo dell'Accademia della Compagnia della Morte*, Ferrara, Giuseppe Gironi, 1648.



n° 010 Adì 29 Gen.° 1650

FM

Io Antonio Draghi hò ricevuto da Ms.r Nicolò Bottoni Lire Cento à conto di quello resto creditore dalla Comp.a della morte per servitio prestato alla sud.ta dico — 100
Antonio Draghi —

29/1/1658

FIG. 2. Ricevuta di Antonio Draghi per un pagamento avuto dalla Compagnia della Morte di Ferrara (I-FEca, *Fondo Arciconfraternita della Morte ed Orazione, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis).

trattamento, perché percepivano quanto l'organista, 24 lire, quindi assai di più di contralti e tenori.

Se si può dar fede a ciò che rimane della contabilità della confraternita (per la verità tenuta in modo piuttosto confuso), a quanto è dato capire, Draghi mantenne sostanzialmente questo stipendio per tutto il periodo del suo servizio. È difficile seguire la logica dei pagamenti, perché non sempre avvenivano a cadenze regolari e in molti casi mescolavano stipendio ed eventuali elargizioni straordinarie concesse ai cantanti per particolari prestazioni. I documenti contabili della confraternita danno comunque conto di pagamenti a Draghi per l'intero arco di tempo che va dal 1652 al 1658, e quindi testimoniano con sicurezza la continuità del suo incarico.

Solo in due occasioni lo si vede incorrere in sanzioni disciplinari, per essersi allontanato dal servizio senza la necessaria autorizzazione. Una prima volta, nel 1654, gli vengono trattenuti quasi due mesi di stipendio perché si era assentato per tutta la Quaresima, sino all'ottava di Pasqua.[16] Il motivo di questa assenza è ben noto. Draghi era ritornato alla cappella del Santo di Padova, dove era stato scritturato come musico straordinario in occasione delle «Compiete solenni». Nell'archivio della cappella di Padova si conserva la registrazione del pagamento delle sue prestazioni.[17]

La seconda occasione è più misteriosa, ma in qualche modo più interessante. L'anno successivo Draghi venne multato perché era rimasto assente senza licenza per tutto il mese di gennaio.[18] La concomitanza con il carnevale non può non suggerire una possibile partecipazione a qualche allestimento operistico, e apre l'importante capitolo dei suoi primi contatti con questo genere musicale che tanta parte ebbe nella sua successiva carriera alla corte imperiale.

La coincidenza temporale sarebbe per sé ovviamente troppo vaga, se altri documenti non confermassero in questo periodo un rapporto con i teatri, e quelli veneziani in particolare. Un primo riferimento in questo senso si trova in due copie di lettere scritte dallo stesso Draghi al cantante Giovanni Antonio Cavagna,[19] nell'estate di quello stesso anno. Per contestualizzarne il contenuto e comprenderne

[15] In qualche occasione Draghi viene ricordato come «beritone», ma si tratta di un'oscillazione terminologica all'epoca piuttosto frequente.

[16] Doc. 16 e 17.

[17] Cit. in Billio, *Steffani*, p. 59. Draghi viene retribuito con 124 lire. Va per inciso notato che a Padova in questa occasione è registrato come «il signor Draghi musico di Ferrara». Curiosamente si ripete qui specularmente ciò che era avvenuto quando da Padova si era trasferito a Ferrara. In un documento che elenca i musicisti al servizio dell'Accademia della Morte risulta come «Antonio Draghi padovano»; *cfr.* Calessi, *Ricerche*, p. 63.

[18] Doc. 23.

[19] Su Giovanni Antonio Cavagna detto il Cavagnino, soprano castrato, *cfr. SartoriL*, n. 13068; Marie Thérèse Bouquet-Valeria Gualerzi-Alberto Testa, *Cronologie*, in *Storia del Teatro*

l'attuale collocazione è necessario dar conto dell'origine del piccolo carteggio di cui fanno parte, oggi conservato nell'archivio Bentivoglio d'Aragona di Ferrara.

Il marchese Cornelio Bentivoglio per sostituire un proprio musico, Pompeo da Roma – fuggito a Innsbruck con Giovanni Filippo Magnanini suo fattore generale,[20] a cui pare fosse legato da una relazione omosessuale – aveva chiesto al cugino Francesco Amedeo Martinengo che si interessasse a Bergamo per far entrare Cavagna al suo servizio, ed inserirlo nel complesso dell'Accademia dello Spirito Santo. Martinengo gli rispose però che si era a tal proposito già impegnato, avendo ricevuto qualche mese prima la medesima richiesta dal marchese Rossetti, fratello del cardinal legato di Ferrara, per l'Accademia della Morte. Non poteva perciò favorirlo se questi non avesse rinunciato al suo diritto di precedenza:

> Il medesimo castratino soprano [Cavagna] che V.E. mi suppone fosse presso il signor conte Borromei è quello stesso che si trova qui a Bergamo. Per questo fui con premura ricercato sin li 22 agosto dal signor marchese Rossetti, perché m'impiegassi a disporlo al suo servicio, scrivendomi diffusamente il modo che verrà servito e trattato, con esibitione di puntual pagamento di ducatoni dieci d'argento al mese, oltre gli incerti e regali, e libertà di poter anche servir nell'opre di Venetia, con rimettersi in me per qualche vantaggio dell'accrescimento del danaro; né sin'ora mi son pigliata libertà di tal accrescimento. Ben è vero che il signor Antonio Draghi, musico del signor marchese Fiaschi, gli scrive, come vedrà V.E. dall'ocluse copie, esibendole 14 ducatoni e forse 15 al mese, che pur non so se sia precisa mente del signor marchese Rossetti, che non me ne concede tanta libertà, ma qualche cosa di più delli dieci, perciò non ho voluto senza sua saputa avanzarmi tant'oltre nell'esibitione.
>
> In quest'impegno che mi trovo conoscerà V.E. sinceramente che non possa renderla servita se prima non vegga la rissolutione del signor marchese Rossetti che accetti il partito, e non acettandosi saprà lei comandare...[21]

Per documentare la propria posizione, Martinengo inviò dunque a Bentivoglio le due copie delle lettere spedite da Draghi a Cavagna, nelle quali cercava di convincerlo ad accettare la protezione di Rossetti. La prima, più ampia, è del 22 agosto:

> Copia della prima scritta al castrato musico di Bergamo
>
> Molto illustre signor mio, signore osservandissimo
>
> Ritornato a Ferrara e desideroso di servirla ho scritto oggi a signori del nostro teatro a ciò, se lei si disobligasse di parola, far che questi signori lo piglijno per suo

Regio di Torino, 5 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio, 1976-1988, v, pp. 23-26; Remo Giazotto, *La guerra dei palchi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1967, pp. 245-286 e 465-508: 284-85 e 508.

[20] Sull'episodio *cfr.* Giovanni Andrea Ceriani, *Cronaca di Ferrara dal 1651 al 1673*, ms. in I-FEc, *Antonelli* 269, p. 139; Monaldini, *Orto*, lett. 16, 38, 39, 43, 45, 47, 82, 1655.

[21] Cavernago, 21 ottobre 1655. I-FEas, *Arch. Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, busta 319, c. 686*r-v.*

servicio con provisione di cento ducatoni, viaggi e spese, et da detti quanto prima ne attenderò risposta et ne porterò aviso a V.S.
Ma qui non si ferma il desiderio c‹h›'ho d'impiegarmi ne suoi vantaggi.
Sappi ch'io son statto dal signor marchese Rossetti fratello del signor cardinale e gli ho detto tanto male di V.S. che si rissolve darli 14 ducatoni il mese et forse anche 15, et avrà tavola da par suo; avrà gl'incerti differentiati dagli altri musici, che vol dir di più; avrà annualmente dalla nostra compagnia qualche regalo di trenta o quaranta scudi l'anno, ma questo non ha da servir per obligo, perché il signor marchese vuole che lei servi la compagnia come suo musico, ma lui m'ha detto che vorrà anche che V.S. sij regalato. Gli ho motivato di questo carnevale, et si contenterà quando V.S. sij dimandato lasciarli la sua libertà. Avertisca signor Giovanni che queste occasioni non si trovano per tutto, a benché a pari suoi non manchino occasioni, ma pari a questa durerà fatica. So che a lei non mancheranno pretesti per levarsi da quei signori, et poi con l'occasione delle vacanze si può venire et far finta di portarsi a spasso, che quando lei sarà qua agiustaremo tutto con il mezzo del signor cardinale Rossetti; che quei signori avranno di gratia poter servire un prencipe di questa qualità.
Signor Giovanni rissolva acettar il mio consiglio che gli giuro sarà in suo vantaggio, et mi creda, et non si lascij lusingare dalle dolcezze di Bergomo, che lei starà meglio in Ferrara che in Bergomo. Rispondi subito a questa mia per poter servire et dar risposta al signor marchese, che li giuro ch'è cavagliero così discreto quanto niuno par suo. Mi consoli con la sua venuta o almeno col desiderio di venire queste vacanze, et lascij imbrogliare a chi tocca, mentre di tutto cuore gli bacio le mani. Ferrara, li 22 agosto 1655.

Affezionatissimo servitore e amico vero Antonio Draghi[22]

Di tenore analogo è la seconda, di pochi giorni successiva:

Copia della seconda lettera scritta al medesimo castrato
Molto illustre etc.
Al bel principio inviai a V.S. una mia nella quale l'esortavo a venirsene in Ferrara in casa del signor conte Rossetti con provisione di quatordeci ducatoni il mese e forsi anche quindeci con la tavola, questa è provisione che non si trova per ogni loco, abenché lei sii virtuosissimo, e me lo creda. Gli replico la seconda, avrà parimente le recite nel nostro teatro con cento ducatoni spese e viaggi per questo carnevale. Lei mi risponda subito perché questi non sono negotij che ricercano dilatione. Mentre io con il solito del mio affetto tutto me le dedico per sempre in ogni occorenza, per dimostrarmi in ogni tempo. Veda di sbrigarsi dal Pasta perché lei ne averà poca sodisfatione, questo lo dico perché desidero il suo bene.
D.V.S. – Ferrara, il primo settembre 1655.

Devotissimo servitore et amico vero Antonio Draghi[23]

[22] *Ibid.*, c. 81*r-v*.

[23] *Ibid.*, c. 82*r*; al verso: «Copia delle lettere scritte al soprano castrato di Bergamo Giovanni Antonio Cavagna».

Cavagna non si trasferì a Ferrara[24] ma, più dell'episodio in sé, ai nostri fini è interessante notare intanto come Draghi avesse parte nel reclutamento di musici per l'accademia; ma ancor di più vale rilevare quell'accenno al «nostro teatro» che si ritrova in entrambe le lettere. Si tratta infatti di una prova evidente del legame che Draghi ha instaurato con i teatri, e anzi di un suo ruolo in qualche modo attivo nell'organizzazione operistica, che anticipa almeno di due anni la sua prima recita conosciuta al S. Apollinare.

Che il riferimento contenuto nelle lettere sia ad un teatro di Venezia, e che quindi si possa ipotizzare già a quest'epoca un rapporto continuativo con le rappresentazioni operistiche del carnevale di quella città, è suggerito (oltre che dal fatto che egli da Ferrara *scrive* ai conduttori del teatro) da un'altra lettera dell'Archivio Bentivoglio, della metà di dicembre di quello stesso anno. Con essa Gaspare Beccari, uno degli «ufficiali» dell'Accademia dello Spirito Santo, avvisava Cornelio Bentivoglio che era stato concesso loro l'organista che aveva servito in quella della Morte. Incidentalmente Beccari registra anche la partenza per Venezia di Draghi:

> [...] Dovrò a V. E. avvisare come il signore generale Conti ha fatto gratia di concedere per l'academia l'organista che già serviva la Morte, che veramente detto signore si mostra molto affetuoso a detta academia, sì che direi che V.E. potrebbe racomandargliela, benché la viva asistenza del illustrissimo signor Ferrante non lasci mancare a veruna occasione. Già su la partenza a Venezia del beritone del signore marchese Fiaschi ha preso licenza da quel signore, di dove V.E. potrebbe fare negotiare per il servitio nostro, non affatto da lui ricusato.[25]

Il significato complessivo delle ultime righe non è di agevole interpretazione. Sembrerebbero suggerire l'intenzione da parte di Draghi di abbandonare il marchese Fiaschi e l'Accademia della Morte. È possibile che egli avesse lasciato trasparire una simile volontà: quel che è certo è che, se mai vi fu, il progetto non ebbe attuazione. Draghi, com'è chiaramente attestato dai documenti della confraternita, rimase alle sue dipendenze per l'intera durata del soggiorno ferrarese.

È comunque evidente il peso che per lui assume in questo periodo il rapporto con il teatro musicale e con l'ambiente veneziano in particolare. Nel carnevale del 1657 al teatro di S. Apollinare recita ne *Le fortune di Rodope e Damira*, nella parte

[24] *Cfr.* la lettera di Francesco Amedeo Martinengo da Cavernago a Cornelio Bentivoglio, datata 20 novembre 1655: «Il castrato che V.E. mi ricercò, si trova impegnato a servir nell'opere di Venetia quest'inverno, e finita quella fontione, sta fisso di non abandonar per termine di gratitudine questo signor canonico già fatto settuagenario che gli donò cinquecento scudi, con speranza di restar maggiormente gratificato con la sua assistenza in buona parte della sua eredità: laonde mi sono riuscite frustatorie le instanze promosse per corrisponder al desiderio di V.E.». *Ibid.*, busta 320, c. 146*r*.

[25] Lettera da Ferrara, in data 16 dicembre 1655. *Ibid.*, c. 330*r*.

di Bato. Impegno che ha un puntuale riscontro nell'assenza di pagamenti da parte dell'accademia nei primi mesi di quell'anno.

Probabilmente il legame con l'opera in musica è l'aspetto più rilevante del soggiorno a Ferrara di Draghi. Qui egli entra in contatto con alcune personalità musicali di notevole livello, tutte con una loro importanza nella produzione melodrammatica dell'epoca. All'Accademia della Morte si trova a collaborare con personaggi come Maurizio Cazzati, Biagio Marini, Giovan Battista Piccini, Bernardo Pasquini (che è organista dell'accademia dal 1653 al 1655).[26] Come si è *Fig. 3* detto, Luigi Battiferri fu maestro di cappella per gran parte della permanenza di Draghi. Con l'Accademia dello Spirito Santo collaborano in quel periodo Andrea Mattioli e Giuseppe Tricarico. E bisogna ricordare che, anche se solo per pochi mesi, Draghi era ancora a Ferrara quando Giovanni Legrenzi vi cominciò a lavorare per i Bentivoglio.

Tra l'altro, Draghi arriva nella città estense proprio nel momento in cui vi ha inizio in modo regolare l'allestimento di opere in musica. Dal 1650 al 1655 vi si riscontra un'intensa serie di allestimenti, anche con la messa in scena di due o tre spettacoli ogni anno.[27] Mancano i documenti per verificare il suo rapporto con questa attività. Va però notato che i signori che patrocinavano le due accademie erano poi gli stessi che organizzavano le opere nel teatro di San Lorenzo e della Sala grande. Ed in buona parte, com'è ovvio, utilizzavano i cantanti che si trovavano sotto la loro protezione come base dei cast operistici. D'altro canto se troviamo Draghi dopo pochi anni come cantante nei teatri veneziani è molto probabile che un minimo di esperienza scenica dovesse averla acquisita.

Sfortunatamente in tutti i libretti delle opere veneziane del 1655 e 1656 è omessa l'indicazione dei cantanti. Manca quindi un riscontro diretto che faccia comprendere in quale teatro Draghi cantasse in quelle stagioni. Non è comunque azzardato supporre che si trattasse sempre del S. Apollinare. L'abbandono da par-

[26] «Detto [13 giugno 1653] Lire 48 fatti pagare al maestro Bernardo Pasquini per suo salario che maturarà per tutto il presente mese per organista. Dico lire 48» (I-FEca, *Fondo Arciconfraternita della Morte ed Orazione, Libri mastri*, busta J, libro 1651-1653, c. 11*r*); «Il detto [1 ottobre 1654] Lire 72 pagati al signor don Bernardo Pasquini sono per suo salario di mesi sei forniti per tutto settembre prossimo passato per aver servito per organista [...]. Detto [2 marzo 1655] Lire 48 pagati al signor don Bernardo Pasquini a conto di tre provigioni per servire d'organista nella nostra chiesa [...]. Detto [6 ottobre 1656] Lire 60 fatte pagare a don Bernardo Pasquini a conto delle sue provigioni etc. che serve per organista [...]. Detto [7 dicembre 1655] Lire sessanta pagate al signor don Bernardo Pasquini per resto per tutto novembre essendo stato licentiato [...].» (*Ibid.*, libro 1654-1656, cc. 2*v*, 5*r*, 6*v*, 7*v*).

[27] *Cfr.* Chiara Cavaliere Toschi, *La magnifica menzogna. Proposte per una lettura dell'effimero*, in *La chiesa di San Giovanni Battista e la cultura ferrarese del Seicento*, Milano, Electa, 1981, p. 147; *SartoriL*, Indici, 1, p. 43; Monaldini, *Orto*.

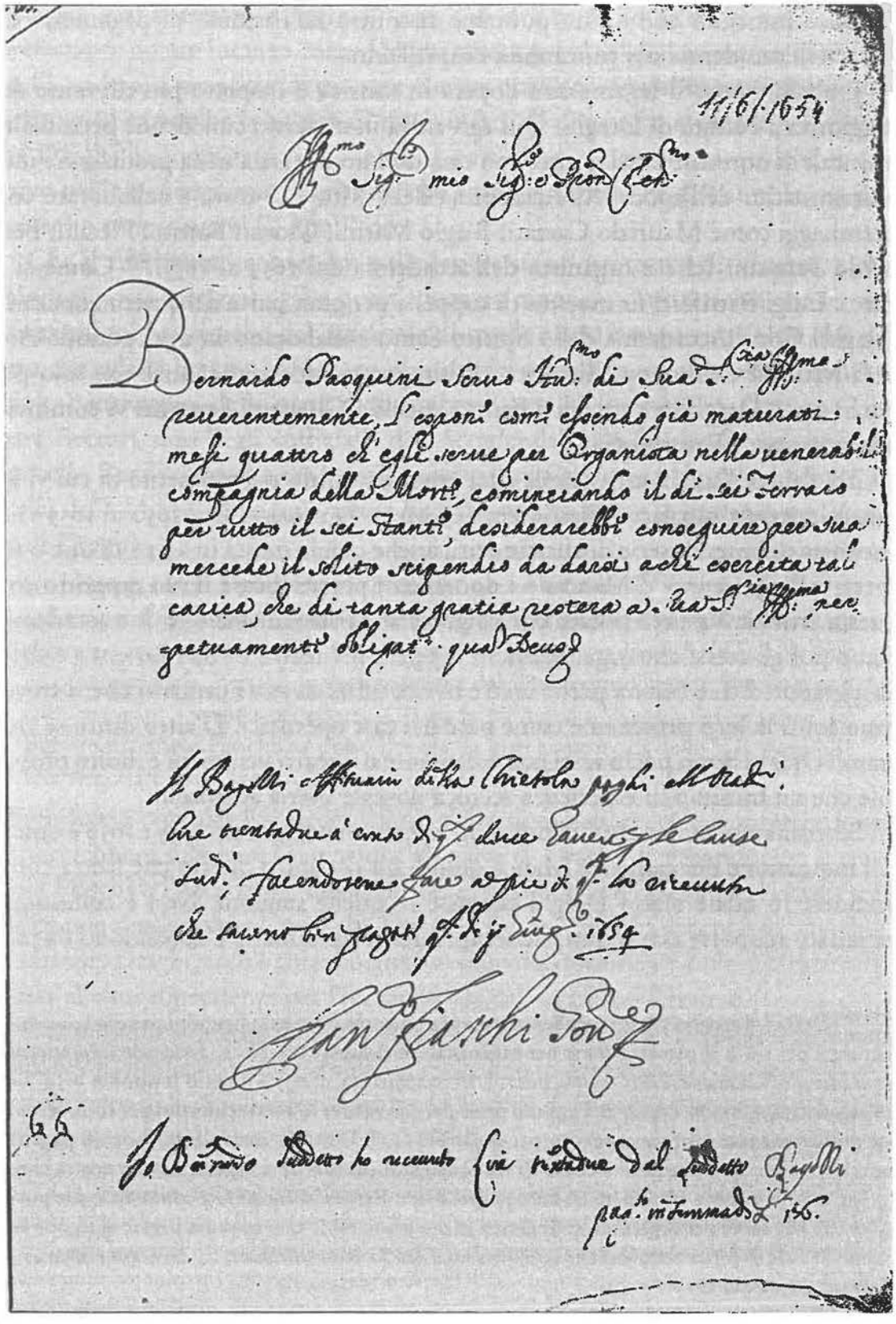


FIG. 3. Supplica e ricevuta di Bernardo Pasquini per un pagamento della Compagnia della Morte di Ferrara (I-FEca, *Fondo Arciconfraternita della Morte ed Orazione, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis).

te di Marco Faustini e l'interruzione dell'attività operistica di quel teatro segnano una significativa coincidenza con la biografia di Draghi: l'anno successivo egli lascia Ferrara per Vienna.

Ma questa scelta è segnata anche da un'altra più evidente coincidenza: il 16 febbraio 1658 muore il marchese Francesco Fiaschi.[28] Meno di un mese dopo Draghi riceve il saldo di quanto gli spettava dall'Accademia della Morte e lascia il servizio per raggiungere la corte imperiale. Troviamo un preciso riferimento alla sua partenza nella stessa registrazione della partita contabile dell'ultimo pagamento effettuato dalla compagnia della Morte, trascritta il 9 marzo ma riferita al 28 febbraio 1658. Vi si dice che gli vengono consegnate anche 40 lire «per altri tanti che doveva detta compagnia al signor Antonio Tricarico, et questo per portarli a Viena a detto signore».[29] La partenza era quindi già prevista.

Il personaggio a cui Draghi doveva portare a Vienna quel denaro era un violinista, fratello di Nicolò (che aveva lavorato per la compagnia della Morte come contralto) e Giuseppe Tricarico (anch'egli a suo tempo stabilitosi a Ferrara, dove era stato maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Stanto ed aveva messo in scena nel teatro della Sala grande la sua opera *L'Endimione*).[30] Antonio e Giuseppe (come d'altra parte anche l'organista dell'Accademia della Morte, Carlo Cappellini) si recarono a Vienna poco prima di Draghi, e qui Giuseppe musicò due dei primi libretti da lui composti.[31] Tutto ciò, oltre a segnalare un possibile canale del suo trasferimento, dà il senso dell'intreccio e in qualche modo della

[28] «Attristò l'animo del popolo la deplorabil morte del marchese Francesco Fiaschi successa nel decimo sesto giorno di febraio [1658] con dispiacere universale per le ottime qualità che adornavano l'animo del cavaliere, già esperimentato pietoso e giusto nel carico onorevole del giudice de' Savi essercitato alcuni anni da esso, perlocché meritò l'anno del mille secento quarantacinque, nel mese di marzo, d'essere eletto ambasciadore straordinario per la sua patria alla santità d'Innocenzo papa decimo di felice memoria: il suo cadavero fu onorevolmente collocato nella chiesa de' padri Serviti»; *Dell'istoria di Ferrara scritta dal Dottore D. Girolamo Baruffaldi ferrarese, Libri nove, Ne' quali diffusamente si narrano le cose avvenute in essa, dall'anno* M.DC.LV, *fino al* M.DCC..., Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1700, pp. 39-40.

[29] Doc. 38.

[30] *L'Endimione. Drama del dott. Almerico Passarelli. Posto in musica dal sig. Giuseppe Tricarico, maestro di capella nell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara, all'eminentissimo e reverendissimo sig. cardinale Spada di S. Susanna*, Ferrara, Francesco Suzzi, 1655 (*SartoriL*, n. 8831).

[31] *Almonte. Componimento drammatico per musica nel giorno natalitio della sacra cesarea maestà di Leopoldo augustissimo imperatore, fatto rappresentare nella Favorita dalla sacra cesarea maestà di Leonora Gonzaga imperatrice et alla medesima maestà dedicato. Componimento dramatico di Antonio Draghi*, Vienna, Cosmerovio, 1661 (musica di Giuseppe Tricarico, scene di Ludovico Burnacini); *La fede trionfante. Pia rappresentazione al Santissimo Sepolcro recitata nella cappella della sacra cesarea maestà dell'imperatrice* (composizione di Antonio Draghi, musica di Giuseppe Tricarico), Vienna, Cosmerovio, 1662 (*SartoriL*, nn. 947 e 9923).

continuità tra l'esperienza successiva e gli anni trascorsi da Draghi a Ferrara, in un ambiente certo non a quello paragonabile, ma musicalmente vivace, con importanti aperture sulla produzione bolognese e veneziana; anni anche anagraficamente cruciali, che certamente ebbero un peso non trascurabile sulla formazione del musicista e sulla sua successiva carriera.

A sette anni di distanza dalla partenza, nella città estense la sua fama tra i cultori di musica era ben viva. Florio Tori, appassionato di spettacolo e autore di libretti d'opera, anch'egli trasmigrato da Ferrara a Vienna, così scriveva ad un dipendente del marchese Ippolito Bentivoglio, annunciando la rappresentazione della *Cloridea*:[32]

> Giovedi sera si fece per la seconda volta la *Cloridea*, opera musicale e composizione del signor Antonio Draghi autore cognito al signor marchese, et egli può darvi informazione come sarà riuscita.[33]

[32] *La Cloridea. Dramma per musica dedicata alla sacra maestà di Leopoldo augustissimo imperatore. Composizione di Antonio Draghi*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1665 (*SartoriL*, n. 5868).

[33] Florio Tori da Vienna a Sante Magnanini, 30 gennaio 1665. I-FEas, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, busta 317, c. 108*r-v*.

APPENDICE

Vengono qui di seguito trascritti e riordinati cronologicamente i documenti relativi ad Antonio Draghi presenti nell'archivio della Confraternita della Morte presso l'Archivio Storico Diocesano di Ferrara, *Fondo Arciconfraternita della Morte ed Orazione* (I-FEca, *AM*).

1. [1.V.1652] — Detto [1 maggio 1652] al signor Antonio Draghi per mano del signor don Girolamo Spadazza come per ricevuta in filza al n. 14. ..... Lire 19

   I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1651-1653, c. 83*r*
   [Il libro è scompleto e non è fascicolato correttamente]

2. [1.V.1652] — A dì primo maggio 1652 n. 14
   Io Antonio Draghi ho riceuto dal signor don Girolamo Spadazzi ongari due per saldo del mese di marzo et io affermo quanto di sopra etc.
   V.G.F. – Antonio Draghi

   I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis

3. [14.VI.1652] — 14 detto [giugno 1652] lire 56 fatti pagare al signor Antonio Draghi beritone per tutto il mese di maggio prossimo passato ..... Lire 56

   I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1651-1653, c. 7*v*

4. [23.VIII.1652] — [23 agosto 1652] Lire 12 fatti pagare al signor Antonio Draghi, che con lire sedici fattegli pagare dal signor Celio Cinani sono per suo salario per tutto giugno prossimo passato dico .... Lire 12

   Ibid., c. 8*r*

5. [23.VIII.1652] — N. 62 – Signor Francesco Bagozzi, oltre mandato fatto diretto a' signori Arienti di scudi tre pagabili al signor Antonio Draghi, lei si compiacerà pagarli il residuo d'un altro mandato de lire 28 emeza fatto in somma di lire cinquanta sei, avendo havuto ungari tre a conto dico ..... Lire 27.10
   Questo di 23 agosto 1652 – Cesare Quatteri
   E per me si compiacerà pagarli al signor Francesco Bagozzi altretanti aùti da lui dico ..... Lire 27.10
   Io Antonio Draghi affermo quanto di sopra – V.G.F.

   I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis

6. [12.X.1652] — A dì 12 ottobre 1652 – Io Antonio Draghi ho riceuto dal signor Cesare Quatteri, comisario per la Compagnia della Morte, lire 28 e soldi dieci, a conto del mio salario che devo avere dalla sudetta dico ..... Lire 28.10
   Io Antonio Draghi affermo quanto di sopra

   Ibid.

7. [3.XI.1652] — 3 detto [novembre 1652] Lire 191.7 fatti pagare al signor Francesco Bagozzi per altretanti pagati da lui cioè lire 27.10 al signor Antonio Draghi, al padre Cesare Ravelli lire 32 al signor don Giacomo Marchetti lire 28 al signor don Mauritio Cazzati lire 103.17 come per loro ricevute in filza al n. 62 ..... Lire 191.7

   I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1651-1653, c. 8*v*

8. [13.XI.1652] — Detto [13 novembre 1652] al signor Antonio Draghi d'ordine del signor marchese governatore lire 42 come per sua ricevuta a tergo alla sudetta abenché dica lire 44 ch'è per errore in filza al detto n. 29 a conto ..... Lire 42

Ibid., c. 84*r*

9. [19.II.1653] — Detto [19 febbraio 1653] Lire 80 fatti pagare al signor Antonio Draghi sono a conto di quanto esso avanza dalla compagnia per servire in cantare il basso, et questo in luoco del signor Antonio Falconetti per ordine havuto dal signor marchese Francesco Fiaschi governatore nostro ..... Lire 80

Ibid., c. 10*r*

10. [9.IV.1653] — N. 88 – Signori Norsi, ebrei, si contentaranno dare al signor Antonio Draghi bracia dieci d'ormesino tabinato, braccia ottanta di merli negri di setta, braccia 6 di tella per foderar l'abito, dozene tre di bottoni, setta oncie due, che restando con esso signor Antonio d'accordo del prezzo, da me sarà rimborsata e ciò inerendo all'ordine e comando avuto dall'illustrissimo signor marchese Francesco Fiaschi, governatore della Compagnia della Morte. Questo di 9 aprile 1653 – Cesare Quatteri.

I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis

Io Antonio Draghi ho riceuto dal sudetto Norsi braccia 10 d'ormesino tabinato nero, braccia 88 merlo negro e braccia 6 tela il tutto d'accordo val ..... Lire 106.16
Dico lire cento sei e soldi sedeci – V.G.F.

11. [29.IV.1653] — 29 aprile [1653] Lire 106.16 fatti pagare alli mastri Lazaro et Leone Norsi, sono per l'importo di braccia 10 d'ormesino tabinato nero, e merlo negro braccia 88 et tella braccia sei, datto di mio ordine al signor Antonio Draghi d'ordine dell'illustrissimo signor marchese Francesco Fiaschi governatore nostro in filza al n. 88 ..... Lire 106.16

I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1651-1653, c. 11*r*

12. [VII-VIII.1653] — N. 110 – Signor Cesare Quatteri, comissario della Compagnia della Morte, si contenterà pagare al signor Antonio Dragoni, musico, lire sessanta per conto di sue provisioni, dandone debito alla sua partita, dico ..... Lire 60
Casa, questo dì, 25 luglio 1653 – Francesco Fiaschi governatore

I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis

Signor Francesco Bergozzi, conduttore della chiesola, inerendo all'ordine dell'illustrissimo signor marchese Francesco Fiaschi governatore si contentarà pagare al signor Antonio Draghi sudetto le sudette lire sessanta che a lei saranno bonificati in conto d'affitto dico ..... Lire 60
Questo dì, primo agosto 1653 – Cesare Quatteri comissario

Io Antonio Draghi ho riceuto quanto di sopra il primo d'agosto, lire 60 dal signor Francesco Bagozzi, et questi per mio sallario dico ..... Lire 60
Io Antonio Draghi affermo quanto sopra – V.G.F.

13. [25.XI.1653] — *Ibid.*

N. 119 – Signor Cesare Quateri, comissario della Compagnia della Morte, si contenterà pagare al signor Antonio Draghi, musico, lire cento dodici. Sono per suo salario di mesi quattro finiti per tutto il mese corrente dico ..... Lire 112
A dì 25 novembre 1653 – V.G.F.
Francesco Fiaschi, governatore

14. [4.XII.1653] — I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1651-1653, c. 12*v*

4 dicembre [1653] Lire 112 fatti pagare al signor Antonio Draghi musico, per mesi quattro forniti per tutto il mese prossimo passato come per ordine avuto dall'illustrissimo signor marchese Francesco Fiaschi in filza al n. 119 ..... Lire 112

15. [1653-1657] — I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis

L'illustrissimo et eccellentissimo signor, marchese Federico Mirogli, essendo prencipe dell'illustrissima Accademia della Morte, l'anno 1653 condusse per maestro di capella della medesima don Luigi Battiferri, allora maestro di cappella di Spoleto, con provisione di doble 50 l'anno, che fanno ducatoni 150, e scudi di Ferrara 206.20 [...], e cominciò a servire il primo d'ottobre 1653, et ha riceuto a conto della sua provisione, in diverse volte e per diverse mani li qui sotto scritti con forme si potrà vedere dalle medesime riceute.
...
Per una farletta del signor Draghi basso ..... [scudi] 57
...
E più una farletta del beato Andrea per il sig. Draghi 45
...
E più una farletta del sig. Draghi per la festa di S. Lucia 63
...
E più una farletta del signor Draghi per S. Nicola 70
...

16. [11.VII.1654] — *Ibid.*

N. 2 – Cesare Quatteri commissario della nostra Compagnia della Morte, lei si compiacerà far mandato al signor Antonio Draghi delli danari di detta compagnia di lire cento vintidua, che con lire quaranta, che lei dovrà ritenere per esser stato absente tutta quaresima sino all'ottava di Pasqua prossima passata fanno la somma di lire cento sessanta dua in ragione di scudi sette il mese sono per resto saldo et intiero pagamento d'aver servito per cantore la detta nostra compagnia per tutto giugno prossimo passato, che a lei saranno bonificati ne suoi conti, e nostro signore la prosperi. Dico ..... Lire 122
Questo di 11 luglio 1654 – Francesco Fiaschi governatore – G.G.

17. [11.VII.1654] — I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1654-1656, c. 1*v*

11 luglio [1654] Lire cento vintidua fatti pagare al signor Antonio Draghi che, con lire quaranta ritenutogli per esser stato absente tutta quaresima sino all'ottava di Pasqua di Resurrezione prossima passata, fanno la somma di lire sessanta dua in ragione di scudi sette il mese sono per resto, saldo et intiero pagamento d'aver servito per cantore la nostra compagnia per tutto giugno prossimo passato, e come per ordine avuto dall'illustrissimo marchese governatore in filza al n. 2 ..... Lire 122

18. [7.IX.1654] —
I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, b. 16 bis

N. 6 – Signor Cesare Quatteri, si contenterà V.S. di pagare al signor Antonio Draghi, musico della Compagnia della Morte, il suo salario che deve avere in riguardo dell'ultimo mandato del suo salario avuto da lei giusti li ordini della congregatione, et Dio la prosperi. Casa, li 7 settembre 1654
Di V.S. aff. servitore Francesco Fiaschi governatore, G.G.

19. [11.IX.1654] —
I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1654-1656, c. 2*r*

Detto [11 settembre 1654] Lilre 56 fatti pagare al signor Antonio Draghi musico, per suo salario d'aver servito la compagnia duoi mesi finiti a tutto agosto prossimo passato come per ordine del signor governatore in filza al n. 6 ..... Lire 56

20. [2.XI.1654] —
I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, b. 16 bis

N. 12 – Signor Cesare Quatteri potrà far mandato al signor Antonio Draghi di tutto quello ch'avanza dalla compagnia per tutto l'anno corrente, e si regolarà dall'ultimo mandato fattogli, che così è nostro ordine
Questo dì 2 novembre 1654 – Francesco Fiaschi governatore

Per mandato sotto li 3 novembre nel messer Francesco Bagozzi pagabile a Natale venturo di lire 112 fatto pagare per detto Antonio al messer Francesco Bagozzi avendoli esso pagati. – G.G.

21. [3.XI.1654] —
Ibid.

N. 112 – Signor Francesco Bagozzi; si compiacerà V.S. pagare al Natale prossimo 1654 lire cento e dodeci salvo etc. al signor Antonio Draghi, sono per suo onorrario d'aver servito e per servire la nostra Compagnia di musico per tutto detto tempo, e ciò in conformità dell'ordine avuto dall'illustrissimo signor governatore nostro, che di tanta somma gli ne farò mandato in banco Aventi per la paga che maturarà a Natale venturo sudetto per la condotta della chiesiola dico ..... Lire 112
Questo dì 3 novembre 1654 – Cesare Quatteri commissario
Io Francesco Bagozzi acerto di pagare il presente mandato nel Natale prossimo venturo.

22. [23.XII.1654] —
I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1654-1656, c. 3*r*

Detto [23 dicembre 1654] Lire 112 fatti pagare al signor Francesco Bagozzi per altre tanti ch'egli ha pagato con mio ordine al signor Antonio Draghi musico per suo salario per tutto il presente anno e come per ordine havuto dall'ill. signor marchese Francesco Fiaschi governatore in filza al n. 12 ..... Lire 112

23. [17.II.1655] —
I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, b. 16 bis

N. 31 – Signor Cesare Quatteri commissario – Essendo stato absente dalla città nostra e dal servizio dell'Accademia della nostra chiesa il signor Antonio Draghi, musico della Compagnia per tutto il mese di genaro passato senza licenza, gli danari che ad esso dovreste pagare con mio ordine del mese passato col presente vi ordino che dobbiate pagare al tesoriere della Accademia per dispensar quello all'altri musici, e per l'avenire pagarete al detto signor Antonio Draghi scudi sette il mese sino a che da noi vi sarà commandato il contrario, e tanto esequirete.

Venetia, questo dì, 17 febraro 1655 – Bellisario Estense Tassoni governatore

Per mandato al su accennato di lire 28 li 2 marzo 1655, 20 marzo al signor Antonio Draghi a conto lire 48 – G.G.

24. [20.III.1655] — I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1654-1656, c. 5*r*

Detto [20 marzo 1655] Lire 48 pagati al signor Antonio Draghi a conto di sue provigioni che gli deve la compagnia come per ordine in fillo al n. 31 ..... Lire 48

25. [13.VI.1655] — I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, b. 16 bis

N. 63 – Signor Francesco Bagozzi, si contenterà V.S. pagare al signor Antonio Draghi lire trenta otto, sono a conto delle sue provigioni che gli deve la nostra Compagnia per servire per musico la Compagnia dico ..... Lire 38
Questo dì, 13 giugno 1655 – Che con sua ricevuta saranno a V.S. da me fatti buoni – Cesare Quatteri commissario

Io Antonio Draghi ho ricevuto dal signor Francesco Bagozzi lire trenta otto a conto dell' salario per servitio della Compagnia della Morte. – V.S. molto illustre si compiaccia pagarne altre tanti a lui per il mandato da lui riceuti
Antonio Draghi – pagato come sopra – G.G.

26. [22.X.1655] — I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1654-1656, c. 7*r*

22 detto [ottobre 1655] Lire 56 pagati al signor Antonio Draghi a conto del suo salario dico ..... Lire 56

27. [7.XII.1655] — *Ibid.*, c. 7*v*

Detto [7 dicembre 1655] Lire 56 al signor Antonio Draghi a conto del suo onorario per servizio che presta alla compagnia nostra ..... Lire 56

28. [1.VIII.1656] — *Ibid.*, c. 11*r*

Detto [1 agosto 1656] Lire cinquanta sei fatti pagare al signor Antonio Draghi a conto di suoi salarii per cantare nella nostra in conformità dell'ordini già avuti dall'illustrissimo signor conservatore nostro, che si conserva in fillo ..... Lire 56

29. [23.XI.1656] — I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis

Molt'illustri signori Aventi, banchieri; si compiaceranno le signorie loro pagare al signor Antonio Draghi lire centoventi moneta, sono in conto di quanto egli deve per le sue proviggioni della Compagnia della Morte in conformità dell'ordini già avuti dall'illustrissimo signor governatore della detta confraternita, che si conserva in fillo, quali denari dovrò poi io rimborsarmi dell'effetti di detta compagnia ..... Lire 120
Questo dì 23 novembre 1656 – Delle signorie loro molt'illustri obligatissimo servitore Cesare Quateri
B. 286
In filo, il dì 23 novembre 1656 – Eredi di Gio. Battista Aventi

30. [9.II.1657] — I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1657-1675, c. 1*v*

9 detto [febb. 1657] Lire 120 a me medesimo per altre tanti pagati del mio al signor Antonio Draghi sotto li 23 novembre prossimo passato 1656 come si vede nel suo banco a mio debito ..... Lire 120

31. [7.X.1657] — 7 ottobre [1657] Lire cento trenta sette fatti pagare al signor Antonio Draghi a conto del suo avere dalla Compagnia dico ..... Lire 137
Ibid., c. 3*v*

32. [9.X.1657] — N. 65 – Messer Nicolò Bottoni, vi contentarete pagare al signor Antonio Draghi ongari duoi che servano a conto di sua provigione che pigliandone ricevuta saranno da me a voi bonificati dico ..... Lire 19
I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis
Questo dì, 9 ottobre 1657
Obligatissimo servitore Cesare Quatteri etc.

Ho riceuto io Antonio Draghi da messer Nicolò Bottoni ongari duoi a conto della Compagnia della Morte dico ..... Lire 19
Antonio Draghi

33. [15.XI.1657] — Nota de pagamenti fatti da messer Nicolò Bottoni [...] 15 novembre 1657 [...] al signor Antonio Draghi a conto di suo avere lire 19, vedi la ricevuta al n. 65.
Ibid.

34. [29.XI.1657] — Detto [9 dicembre] efetivo sotto li 29 novembre Lire 86.5 pagati al signor Antonio Draghi in conto di sue provigioni ..... Lire 86.5
I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1657-1675, c. 4*r*

Fig. 2 35. [29.I.1658] — N. 88 – A dì 29 gennaio 1658 – Io Antonio Draghi ho ricevuto da messer Nicolò Bottoni lire cento a conto di quello resto creditore dalla Compagnia della Morte per servitio prestato alla sudetta dico ..... Lire 100
I-FEca, *AM, Sodalizio Accademia Filarmonica*, busta 16 bis
Antonio Draghi

36. [2.II.1658] — [2 febbraio 1658] Al signor Antonio Draghi a conto di sue provigioni n. 88 ..... Lire 100
I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1657-1675, c. 5*r*

37. [13.II.1658] — 158 – Messer Nicolò Bottoni; vi contentarete pagare al signor Antonio Draghi lire cento moneta sono a conto di suo onorario che gli deve la nostra compagnia che pigliandone ricevuta saranno a voi bonificati dico ..... Lire 100
I-FEca, *AM, Filze e recapiti*, 1657-1663, busta 6
Questo dì, 13 febraro 1658
Cesare Quatteri commissario – F.M.

Ho riceuto io Antonio Draghi il giorno sudetto lire cento a conto di quello mi deve la compagnia della morte da messer Nicolò Bottoni dico ..... Lire 100
Io Antonio Draghi

38. [28.II.1658] — Detto [9 marzo 1658] efetivo li 28 febraro lire 63.15 pagate al signor Antonio Draghi, cioè lire 23.15 per resto, saldo et intiero pagamento d'ogni conto passato fra esso et la Compagnia per tutto il mese sudetto di febraro, et lire 40 per altri tanti che doveva detta Compagnia al signor Antonio Tricarico, et questo per portarli a Viena a detto signore e come al mandato ..... Lire 63.15
I-FEca, *AM, Libri mastri*, busta J, libro 1657-1675, c. 5*v*

Gildo Salerno

I libretti di Draghi o «Le virtù dell'obbedienza» («[...] chi non diventerebbe poeta per Cesare?»)*

L'ascesa di Antonio Draghi ai più alti incarichi musicali presso la corte di Vienna non presenta propriamente i caratteri di una folgorazione. Eccone, in breve, le tappe essenziali: nel 1658 è assunto come cantante (basso) presso la cappella privata dell'imperatrice vedova Eleonora II Gonzaga; dal 1661 è librettista di opere teatrali e di sepolcri; nel 1666 compone anche la musica di un suo libretto (*La Mascherata*), e nel '68, per l'indisponibilità di Ziani, scrive un'opera per il Carnevale su libretto altrui; nel 1669 succede a Ziani (che già affiancava come sostituto) quale maestro di cappella di Eleonora; nel 1674, pur mantenendo il servizio presso l'imperatrice, è nominato intendente delle musiche teatrali di Leopoldo I (ufficializzazione di un incarico di cui portava il peso già dal '68); nel 1682, infine, succede ufficialmente a Schmelzer, morto di peste nel 1680, come maestro di cappella della corte imperiale.[1]

Non si tratta dunque della pur lenta affermazione di un genio musicale, ma dell'onesta carriera di un professionista, promosso per circostanze occasionali e anzianità di servizio, più che per l'entusiasmo suscitato da qualche sua creazione. Con il titolo prestigioso e un aumento di stipendio (nonché del carico di lavoro) l'Asburgo premia, in effetti, la continuità nella condiscendenza ai propri desiderata, l'abnegazione, l'assoluta affidabilità, l'operosità inesausta e indefettibile nel rispettare l'implacabile susseguirsi delle scadenze (dote essenziale, in una corte dove la musica, e soprattutto l'opera, fa parte del cerimoniale di Stato, metodicamente scandito in una serie di appuntamenti fissi – il Carnevale, i compleanni e gli onomastici imperiali – e straordinari, come matrimoni e nascite), infine la versatilità e il talento nell'inventare musiche e spettacoli in tutto conformi all'immagine che per loro tramite la monarchia vuole dare di sé, e al diletto che desidera ricavarne. Nonostante la lentezza della carriera, tuttavia, quello di Draghi non fu un talento misconosciuto; al contrario, i pubblici riconoscimenti scandirono

* Dalla lettera di Carlo de' Dottori a Domenico Federici già citata in questo volume nel contributo di Herbert Seifert (p. 6).

[1] *NeuhausD.*

il lento maturare dell'artista, quali attestati di meriti acquisiti sul campo. Da semplice cantante di una cappella privata (sia pure dell'imperatrice vedova) a maestro di cappella dell'imperatore, ogni tappa intermedia sancisce l'acquisizione di nuove competenze, lo sviluppo di una personalità che pure, fin dall'inizio, dovette rivelarsi non priva di talento, vivace e versatile. In questa prospettiva, esperienza di tutto rilievo appare il breve periodo in cui Draghi lavorò come librettista: apparentemente eccentrica rispetto al curriculum di un'operista secentesco, essa al contrario costituì un momento importante per la formazione del compositore e dell'uomo di teatro, un banco di prova per quella composita combinazione di situazioni drammatiche, sceniche e musicali che avrebbe poi caratterizzato gli spettacoli dell'epoca di Leopoldo – vale a dire di quelli del *team* Minato, Burnacini e Draghi, del cui pregio la corte sapeva di potersi vantare.[2]

Non sappiamo in quali occasioni, ma nel corso dei primi tre anni della sua vita a Vienna, Draghi dovette pur palesare, accanto alle doti canore e musicali, anche un'imprevista abilità nello stendere versi, se nel 1661 i suoi protettori – vuoi per necessità, vuoi per scommessa – decisero di affidargli prima la stesura del semplice libretto di un «sepolcro» per il Venerdì Santo (che ha tutta l'aria di un compito di prova: la committenza imperiale, per quanto capricciose possano sembrare le sue scelte, procede con accortezza e cautela), poi quella di una vera e propria opera per il compleanno dell'imperatore (9 giugno), che sarà *L'Almonte*. Nella consueta dedica all'imperatrice (che commissiona l'opera come omaggio al figliastro Leopoldo) Draghi esprime apertamente l'ansia di chi sente di avventurarsi fuori dal proprio campo, in territori infidi: affidando il «primo parto del ingegno *suo* debolissimo» alla protezione della «sacra cesarea maestà» contro i fulmini dei detrattori, ricorda a costoro, «se pure ve ne sono», che l'autore «non aspira all'ambizione d'esser stimato poeta, ma solo si contenta del titolo di musico ordinario». L'audace salto professionale viene spiegato più diffusamente, dopo lo scherzoso mascheramento della propria identità – di un gusto carnevalesco che già suona come un programma di poetica[3] – nella successiva *captatio benevolentiae* rivolta al lettore:

> io vedo che tu sei galant'huomo e mi voglio levar la maschera. Io sono Antonio Draghi: vedi mo' se ero mascherato? Tu mi credevi poeta et in effetto son musico. Con l'occasione dell'esser impiegato dall'incomprensibile benignità de' principi in recitare musicalmente ne' loro teatri, non dirò che ho appreso ma dirò bene che ho osservato un poco il modo del sceneggiare e del fabricar qualche verso...

[2] Si veda per esempio *Il convito degli dei* (1673), l'ode encomiastica di Domenico Pellegrini pubblicata in questo libro.

[3] «Giorno di tanta sollenità, che da se stesso, senza osservazione di stagione concede la licenza di travestirsi, per tanto più celebrarlo».

Non potendo vantare una formazione da letterato (sebbene come cantante di cappella a Padova e Ferrara dovesse pur aver ricevuto, con quella musicale, almeno le basi di una cultura umanistica),[4] Draghi attribuisce modestamente le proprie cognizioni di drammaturgia alla sola esperienza di palcoscenico: la quale almeno doveva essere vastissima, considerate la disinvoltura e l'originalità[5] che egli dimostra nel rielaborare tipi e situazioni di chiara matrice veneziana, nonché la considerevole scioltezza e varietà (se non proprio eleganza) dei suoi versi.

Un primo esempio lo troviamo subito, nel singolare prologo dell'*Almonte*. Il sipario si apre, presente in sala la famiglia imperiale, su una scena ancora in allestimento, con Desiderio, Volontà e Architettura intenti ad esortare gli operai a completare al più presto il loro lavoro. Mentre Architettura corre a perfezionare una macchina teatrale non ancora a punto, le altre due prosopopee scorgono il sovrano e si profondono in inchini e omaggi, supplicandolo di gradire almeno, se non «i falli | de le deboli rime», le buone intenzioni («Chi già ti diè il core non può darti più. | Tu con benigno affetto | compatisci il difetto | [...] Da chi nulla può dar gradisci il poco»). L'idea si ricollega ai bizzarri prologhi veneziani di metà secolo (faticosi tentativi di tener desta l'attenzione ormai satura del pubblico), e ne esiste anche un chiaro precedente nel *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino (Venezia, 1654):[6] tuttavia in Draghi il ricorso al metateatro non è fine a se stesso, ma riesce abilmente a stringere i due piani della rappresentazione, quello della finzione scenica e quello del rituale celebrativo, in un'atmosfera cordiale e familiare, perfettamente consona alla circostanza, nonché all'immagine paternalistica che la monarchia ama dare di sé. I successivi tre atti dell'opera non offrono purtroppo invenzioni di rilievo pari all'originale prologo.

[L'Almonte, 1661]. La vicenda è ambientata in un regno di Grecia di fantasia. Il principe di Atene in cerca d'avventura sfida a duello Almonte, principe di Creta: sconfitto, nel cadere gli sfugge il ritratto della sorella Rosilda, di cui Almonte subito si innamora. Deciso a tutto pur di conquistarla, Almonte si reca in incognito, e a rischio della vita, ad

[4] Nicoletta Billio, *Contributo sugli inizi di carriera di Agostino Steffani, Antonio Draghi e Carlo Pallavicino, musicisti al Santo di Padova*, in *Musica, scienze e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15.XII.1993) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 53-61: 57-59. Per il periodo ferrarese, *v.* invece il saggio di Sergio Monaldini in questo stesso volume.

[5] Di cui doveva essere consapevole, se poco dopo afferma, con un certo orgoglio: «se bene il parto è in lingua italiana, non è però venuto dall'Italia ma è nato legittimamente nella Germania».

[6] *Cfr.* Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 275. Nel caso del *Ciro* (il prologo fu inciso nel 1985 da René Jacobs qual introduzione al *Xerse* di Cavalli) è Architettura stessa che provoca l'incidente con una macchina scenica, per stupire una volta di più le colleghe Poesia, Pittura e Musica.

Atene, seguito dal confidente Pallante e dal servo «parassito» Gelone. Ad Atene, Rosilda è chiesta in sposa da Timante, principe di Cipro; ma, nonostante si dichiari insensibile all'amore, ella ricambia immediatamente Almonte, che pure le appare travestito da giardiniere. Le difficoltà per un'unione socialmente improponibile si appianano quando Rosilda apprende la verità da Almonte che parla nel sonno. I due decidono di fuggire, ma sono sorpresi da Clearte e Timante. Almonte è imprigionato, ma Timante, cui Rosilda ha rivelato l'identità di Almonte e i suoi sentimenti per lui, penetra nel carcere senza farsi riconoscere, lo libera e gli si sostituisce, in attesa dell'esecuzione. Rosilda e Almonte, scoperti da Clearte, rivelano l'atto magnanimo dello sconosciuto; e il re, liberato Timante e scoperto l'arcano, non può che accondiscendere alle nozze, purché Almonte conceda sua sorella in sposa a Timante. Alle nozze reali si aggiungono quelle dell'anziana nutrice Dircea e della damigella Aurilla, finalmente vittoriose delle resistenze di Gelone e dello scudiero Serpillo.

Tipi e situazioni del più risaputo catalogo operistico si intrecciano qui con scarsa fantasia, e spesso in modo confuso. Draghi, troppo preoccupato di attribuire il debito rilievo e la giusta posizione alle varie componenti dello spettacolo – sceniche, musicali e coreografiche – mostra ancora un evidente impaccio nel dipanare i fili della narrazione secondo una logica di sviluppo essenziale e coerente. Anche senza contare le vistose inverosimiglianze – condannati a morte che escono di prigione e vanno tranquillamente a spasso per la reggia, altri che ne prendono il posto senza che nessuno si accorga dello scambio – diverse scene risultano gratuite ai fini dell'intreccio, come binari morti del racconto. In I.14, ad esempio, Timante consegna a Serpillo un suo scritto d'amore per Rosilda: ciò serve a motivare un'apostrofe di Serpillo alle donne nella scena seguente, e la sua fuga dalle *avances* di Aurilla in II.6, ma nessuno saprà mai se Rosilda leggerà il biglietto e quali ne saranno le conseguenze; un altro messaggio, in II.8, Timante lo affida al finto giardiniere (Almonte), e si illude che questi stia parlando a Rosilda in suo favore, vedendolo consegnarle uno scritto che in realtà è del rivale. Ma tutto questo gioco di messaggi e rivelazioni (in III.5 Dircea riesce a sapere da Gelone, promettendogli denaro, la vera identità del giardiniere amato da Rosilda) è solo un motivo da commedia degli equivoci, fine a se stesso e ininfluente sullo svolgersi della vicenda, poiché Rosilda e la stessa Dircea apprenderanno la verità direttamente da Almonte addormentato.

Anche l'indifferenza reciproca fra strutturazione interna ed esterna[7] (vale a dire, fra il susseguirsi di *dramatis personae* sul palcoscenico e le mutazioni sceniche) contribuisce ad accrescere la sensazione di uno svolgimento narrativo al-

[7] HAROLD S. POWERS, *Il «Serse» trasformato*, «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492; tradotto – col medesimo titolo – in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241.

quanto gratuito e disordinato: la componente visiva, qualunque sia stato il pregio delle scenografie di Ludovico Burnacini, costituisce ancora solo uno sfondo generico (attestato da indicazioni vaghe come «cortile con statue», «cortile regio», «giardino reale», «prigione oscura»), per un racconto frammentato dal continuo andirivieni di personaggi e dall'ingombro di scene sussidiarie.

Fa eccezione l'atto III, con i suoi tre cambi di scena corrispondenti ad altrettante svolte dell'azione: la scena del sonno, la liberazione di Almonte dal carcere, il lieto fine. Qui, non a caso, unità sceniche e unità drammatiche sostanzialmente coincidono; in più, si nota un forte legame strutturale fra la prima e la seconda mutazione, entrambe concluse dalla stessa aria di Timante «A morire, a morire» (scena 9, dopo la confessione di Rosilda, e 12, dopo essersi sostituito ad Almonte): la ripetizione enfatizza l'atto magnanimo dell'amante disperato, e conferisce netto rilievo al personaggio dell'antagonista. Solo la suddetta scena 5 fra Dircea e Gelone risulta superflua all'intreccio, ma funziona da intermezzo comico, esattamente come accade, in posizione analoga (scena 4), nell'atto II, dove lo sfacciato *self-promoting* amoroso della vecchia viene brutalmente zittito con uno schiaffo dal servo.

Ciò induce a riflettere sull'effettiva importanza dell'intreccio e delle digressioni. Se il primo, basato su elementi così risaputi dal risultare ovvi – la fanciulla che sprezza l'amore e poi s'innamora di colpo, l'amante audace che si traveste per conquistare la sua bella, l'antagonista magnanimo (sullo sfondo appena accennato di scontri politici e di rango sociale) – si svolge in modo prevedibile e quasi automatico; le digressioni comiche, viceversa, acquistano, pur nella loro convenzionalità, un risalto del tutto inatteso. Esse infatti, anziché confinarsi al termine degli atti (ciò avviene solo nel secondo, dove il buffo dialogo fra Pallante e Gelone prima, e l'assolo di Gelone poi, predispongono al conclusivo balletto di scimmie; l'atto I si conclude invece con l'intervento del Centauro, legato alla solennità da celebrare e al seguente balletto di centauri), si distendono fra le maglie slentate dell'azione principale. Ravvivate dall'arguzia e dalla *vis comica* di Draghi – rozza e greve quanto si vuole, ma schietta e crudele nella sua immediatezza primitiva – le schermaglie della «prima nudrice de l'antichità», rugosa e dissoluta, col servo sciocco e affamato, della damigella smaniosa d'amore col furbo scudiero, del confidente pedante e sfortunato con le donne col servo impudente, si impongono come motivi autonomi di interesse e diletto, e l'impegno scenico e vocale richiesto per questi personaggi è almeno pari a quello dei protagonisti (Gelone canta otto arie, Almonte sette, sette anche Dircea e Timante, nove Rosilda).

Talvolta – ma anche questo è un tratto della più pura tradizione operistica veneziana – il comico intercetta con la sua luce fredda e opaca il sublime delle situazioni eccezionali: nascono così alcune delle scene più divertenti dell'opera, come quella del sonno (III.7), dove i tre addormentati sognano ciascuno cose

diverse, e «conforme al suo desire | scopre ogn'uno il martire», come dice Dircea;[8] o quella della prigione, dove le comiche considerazioni di Gelone sulla sventura di fare il cortigiano (motivo ricorrente, fra i poeti della corte di Vienna)[9] fanno da contrappunto alle convenzionali querele amorose di Almonte. Come i singoli elementi di cui si compone questo condominio teatrale che stenteremmo a definire «dramma» esplicano ciascuno la propria funzione in piena autonomia l'uno dall'altro, così questi contatti ravvicinati di serio e comico non interferiscono realmente, e l'effetto non è proporzionale al loro rapporto, ma al loro semplice accostamento: vicini ma non in relazione, vanno presi alla lettera, ciascuno per sé, come facce complementari di uno spettacolo che non si propone fine più alto di quello di divertire il suo pubblico.

Venendo all'aspetto più specificamente testuale, fin dal suo primo libretto Draghi mostra di possedere una non comune scioltezza nella versificazione e nell'uso di metri diversi. Inutile ovviamente cercare eleganza, lavoro di lima e profondità di concetti o sentimento, in versi concepiti sempre in gran fretta e con l'aiuto di fraseologie standardizzate; trapela invece, nella considerevole varietà delle strutture poetiche, l'istinto del musicista che già pensa alla futura intonazione. Arie e recitativi sono nettamente differenziati: questi ultimi sono sempre in versi sciolti, con prevalenza di endecasillabi nei registri espressivi più sostenuti e per personaggi di rango; di settenari nelle scene comiche (1.6, dialogo fra Aurilla e Serpillo). Le arie, in questo primo libretto segnate solo dal rientro del margine di stampa,[10] sono brevi e frequenti (circa quindici per atto); prevalgono quelle di una sola strofa, mentre le più lunghe sono di tipo gnomico (aria di Serpillo in 1.15: «Donne mie ci vuole un terzo», tre strofe di quattro ottonari, quattro settenari e quattro ottonari) ed estranee all'azione vera e propria (aria del Centauro, 1.16, con ripetizione della prima quartina di ottonari). Date le dimensioni ridotte, la loro posizione è estremamente mutevole, e il più delle volte ricavata fra le pieghe del dialogo, dovunque sia possibile inserire una parentesi di tipo affettivo, sentenzioso, volitivo. Forte la presenza dell'ottonario, spesso alternato al quadrisillabo, e del senario (anche doppio, come nell'aria «alla spagnoletta» di Gelone

[8] A titolo d'esempio: ALMONTE Dimmi, bella Rosilda, e quando mai | a me t'accosterai? – ROSILDA Eccomi a te vicina; | pur troppo al tuo bel foco | io mi consumo et ardo. – GELONE In quell'oglia putrita | mettici ancora un poco più di lardo. – PALLANTE E voi cotanto ardite | di trattarmi in tal guisa? – DIRCEA Io crepo dalle risa.

[9] *Cfr.* MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in [MURARO] *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 17-30.

[10] Tutti i libretti esaminati sono stati stampati a Vienna da Matteo Cosmerovio, «stampatore di corte». Mancano, sempre, il registro vocale dei personaggi e il nome degli interpreti (cosa ovvia, trattandosi di rappresentazioni di corte).

in III.6); ottonari, quadrisillabi e settenari sono anche combinati fra loro, in stravaganti ariette polimetriche (aria di Timante, I.13: «Quel crudele insano ardore»). Sebbene per adesso non siano la maggioranza, si notano già alcune arie con intercalare, di uno o anche due versi, sentenziosi o riassuntivi del senso del brano, e rimanti con l'ultimo verso della parte centrale, come vuole la regola[11] (Rosilda, I.1; Aurilla, I.5; Timante, III.9): sarebbe interessante esaminarne la musica, per verificare se la ripresa fosse o meno identica alla prima esposizione, ma purtroppo, delle opere del gallipolino Giuseppe Tricarico (1623-97), maestro di cappella dell'imperatrice Eleonora, non sono rimasti che i libretti.

Concepita in funzione delle esigenze cerimoniali e delle possibilità esecutive (certo non illimitate) della corte dell'imperatrice vedova nel palazzo estivo della Favorita – dimensioni contenute (12-15 scene per atto), pochi cambiamenti di scena (appena cinque, su tre atti) e pochi personaggi (dieci, compreso il Centauro) – *L'Almonte* piacque moltissimo; a recensirne il successo fu lo stesso Leopoldo, in una lettera dell'11 giugno 1661 indirizzata al Conte Humprecht Johann Czernin a Venezia: «[...] ieri l'altro fussimo alla Favorita, dove l'imperatrice ci tenne per la mia nascità una bellissima opera in musica chiamata *L'Almonte*, poesia del Draghi, baritono, et certo fu da tutti applaudita».[12]

Nonostante il successo dell'*Almonte*, Draghi dovette attendere il 1663, per cimentarsi nuovamente come librettista d'opera (anche se nel '62 poté esercitare la sua vena poetica con un altro sepolcro, *La Fede trionfante*), e ancora in occasione del compleanno dell'imperatore; ma questa volta al Tricarico subentrava Pietro Andrea Ziani (1620 ca. - 1684), al quale Draghi stesso l'anno prima aveva offerto, per conto di Eleonora, il posto di maestro di cappella, recandosi fino a Venezia per trattare con lui. Le scenografie di Ludovico Burnacini («ingegnere di sua maestà cesarea») e i balli di Santo Ventura resteranno invece una costante per tutti i testi teatrali scritti dal nostro drammaturgo.

Presentando al lettore *L'Oronisbe*, Draghi rammenta la poca familiarità che intrattiene con «le strade di Parnaso», poiché altra è la sua professione; per il suo secondo dramma egli chiede dunque indulgenza, ed esorta il lettore ad ignorarne le imperfezioni, lasciandosi invece conquistare da ciò che più conta: musica, scene e balli. Per quanto di sincero possa ritrovarsi in queste ricorrenti dichiarazioni di indegnità, *L'Oronisbe* costituisce un ambizioso passo avanti rispetto all'*Almon-*

[11] Loreto Mattei, *Teorica del verso volgare e prattica di retta pronunzia*, Venezia, Albrizzi, 1695, pp. 78-79; cit. in Fabbri, *Secolo cantante*, p. 236.

[12] *Korespondence císaře Leopold I. s Humprechtem Janem Černinem z Chudenic: I. Duben 1660 - září 1663*, a cura di Zdeněk Kalista, Praha, Nákladem České Akad. věd a Umění, 1936, p. 70, cit. in questo volume sempre nel contributo di Seifert (p. 4).

te, in termini di costruzione drammatica e varietà di temi, anche se solo parzialmente riuscito.

Il prologo è ancora allegorico: questa volta, a porgere omaggi ed auguri al sovrano sono tre Capricci (dietro i quali si possono agevolmente individuare Poeta, Musicista e Scenografo); ma la festa non può darsi senza l'Allegrezza, che infatti giunge ad unire se stessa all'Armonia. Possiamo solo sforzarci di immaginare quali scenografie bizzarre Burnacini deve avere escogitato per rappresentare la Reggia del Capriccio; quanto al tema dell'Allegrezza, esso ricorre sempre nei drammi di Draghi, e ne riassume bene quell'ideale di assoluto disimpegno che è proprio dello spettacolo di corte, nonché della personale comicità, festosa e liberatoria, del loro autore.

[L'Oronisbe, 1663] Elementi romanzeschi, comici e della più vetusta tradizione cortese si intrecciano nella complicata vicenda di Oronisbe, in realtà Eraclea, sorella di Teutrante re d'Egitto, rapita bambina dai pirati e da questi allevata nella speranza di rivenderla da grande. Ma la fanciulla viene liberata da Teobonte, generale ed amico di Teutrante, che cattura la nave dei pirati: i due giovani si innamorano. Sotto il nome di Teobonte si cela però Aldimiro, principe epirota rapito anch'egli bambino, ma dai barbari, che lo vendettero a Teutrante insieme col suo aio Alcanoro; questi ne nascose l'identità al re, a causa dell'inimicizia esistente fra i loro genitori, e spinse l'allievo a conquistarsi come soldato il rispetto e l'amicizia di Teutrante. Mentre Teobonte torna in guerra, il re, ignaro del legame di sangue, si innamora della sorella. Dopo l'ampio antefatto, l'opera comincia col ritorno di Teobonte a Menfi e lo scontro notturno fra i rivali, concluso alla pari. Da una sua sciarpa perduta nel duello e raccolta da Bimbleo, servo di Teobonte, Teutrante comprende chi sia il suo rivale e decide di sbarazzarsi di lui, facendogli assaltare il vascello da Meonte, capitano delle navi. Teobonte e Bimbleo però riescono a salvarsi a nuoto, e rivedono Oronisbe, disperata perché crede morto l'amante, e indecisa su come sottrarsi alle offerte amorose del re e alle insistenze della vecchia ruffiana Gildea, nutrice di Teutrante. Teobonte, travestito, si fa riconoscere da Oronisbe, una volta sicuro dei sentimenti di lei. Decidono di fuggire, ma vengono scoperti e arrestati. Appresa dall'aio Alcanoro la vera identità di Teobonte, il re non si commuove, ma accetta di duellare, in singolar tenzone, con chiunque voglia difendere il rivale. Il cavaliere sconosciuto che si presenta non è altri che la stessa Oronisbe; costretta a rivelarsi, nel togliersi l'armatura ella mostra una catena d'oro, appartenuta alla comune nutrice. Così Teutrante può finalmente riconoscere la sorella perduta, e l'opera termina nel migliore dei modi, col doppio matrimonio di Teobonte e Oronisbe, e di Gildea con Bimbleo.

Tralasciando il consueto riassemblaggio di tradizionali *bric-à-brac* da commedia (travestimenti, equivoci, agnizioni), in questo dramma campeggiano due figure: quella della fanciulla nobile e virtuosa, il cui coraggio e la cui fedeltà trionfano alla fine su tanti conflitti e sventure, e quella del tiranno egoista e crudele, pronto all'iniquità per il proprio interesse, ma in fondo rispettoso di un codice cavalleresco – prettamente aristocratico – che offre ancora garanzie contro le intemperan-

ze individuali. Per quanto inverosimile e malmotivata (soprattutto se posta a confronto col duello che dà inizio all'opera), la medievale tenzone risolutiva promuove un lieto fine edificante, che dovette risultare particolarmente gradito alla committenza e al pubblico di corte. L'opera imperiale recepisce così, volgendo in utile celebrazione del codice morale aristocratico, situazioni già sperimentate, con più moderna ambiguità, dall'opera veneziana; a Vienna, invece, almeno quello del personaggio femminile tetragono ai capricci della sorte non ci metterà molto per diventare un soggetto per «nobili dame», come dimostra la lunga serie di *Atalanta*, *Cidippe*, *Sulpitia*, *Tessalonica*, etc., scritte in seguito da Nicolò Minato per i compleanni dell'imperatrice madre.[13]

All'interno di questi temi convenzionali, tuttavia, Draghi si ricava come dei punti di osservazione esterni, e sottilmente critici, in personaggi minori, che acquistano insolito rilievo. Così Meonte, capitano delle navi, che in II.2, ricevuto l'ordine di uccidere Teobonte, riflette sul dovere dell'obbedienza, prendendosela con la vita e con l'amore, per concludere inevitabilmente che «ciò che commanda il prence è sempre giusto»; così soprattutto Perinto, capitano della guardia reale, fedele a Teobonte, che in II.9 depreca l'empietà e la menzogna che albergano a corte (aria: «Ne la corte in seggio assisa | la menzogna ha'l primo loco»), compiangendo il suo generale, e in II.5 si commuove quando deve arrestarlo: ma l'infelicità individuale, nell'ottica assolutistica, non mette in discussione la regola, è il prezzo da pagare per il rispetto di principi ritenuti giusti e naturali.

Nonostante i cambi di scena nell'*Oronisbe* siano più numerosi che nell'*Almonte*, ancora non si può parlare di un legame cogente fra intreccio e ambientazione, che resta tuttora generico sfondo: l'aspetto puramente visivo è un problema del solo scenografo, né si ricorre all'uso di macchine spettacolari; fanno però eccezione la suggestiva scena d'apertura (invero profetica), col duello notturno interrotto dall'ingresso di Bimbleo con lume in mano, che sbadiglia e si lagna del destino di servitore; e il compatto gruppo di scene (10 16), ambientato nel giardino reale sulle rive del Nilo, che chiude l'atto II quasi come un «finale»: in questo caso perfino il balletto («di coccodrilli e cacciatori») sembra legarsi, se non all'azione, almeno alla sua cornice.

Nella strutturazione interna l'*Oronisbe* risulta ancora alquanto frammentata e arcaica nella molteplicità degli «stacchi» fra le unità drammatiche; tuttavia si nota lo sforzo di razionalizzare la successione di scene principali, secondarie e comiche, riservando alle ultime due tipologie, quando non interferiscono direttamente con l'azione, spazi di autonomia prima delle mutazioni di scena (Gildea, II.8;

[13] *Cfr.* NINO PIRROTTA, *Note su Minato*, in MURARO 1990, pp. 127-163, ristampato in NINO PIRROTTA, *Poesia e musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 195-230.

Perinto, II.9; Perinto, III.6; Fiorilla, III.7; Gildea, III.15: quasi prodromi di «arie di sorbetto») e alla fine degli atti. Qui trovano largo spazio le parti comiche e i balletti, fondamentali nell'economia dello spettacolo, sebbene espunti dall'azione (il che non significa emarginati): divertente e serrata la conclusione dell'atto I, dove i lazzi della vecchia libidinosa e del servo (questa volta) gobbo culminano in un grottesco balletto di gobbi e di vecchie, accorsi in sostegno dei due, dopo che Bimbleo ha strappato a Gildea la sua parrucca. La complessità della trama crea però qualche problema nel terzo atto, dove Draghi sembra troppo preoccupato a sciogliere i nodi dell'azione, e inserisce lunghi recitativi – molti dei quali virgolettati – e inutili scene di chiarimento fra personaggi secondari, con conseguente squilibrio fra numero di scene (ben 20; nel primo atto sono 13, nel secondo 16) e numero di arie (appena II, contro le 25 del primo e le 26 del secondo atto). L'opera termina con un ensemble di contenuto sentenzioso: «A sperar | a soffrir | amanti imparate...».

Il notevole impegno profuso da Draghi nell'*Oronisbe* si manifesta, oltre che nell'ampiezza crescente delle dimensioni dell'opera – undici cambiamenti di scena (compreso il prologo), tre balletti, più di sessanta arie – nella presenza della «licenza» finale, aggiunta encomiastica in cui Ulisse, scampato ai lacci amorosi di Circe grazie a Consiglio e Industria – le doti di Leopoldo – ringrazia l'imperatore e gli porge gli auguri. La licenza, cui segue un balletto di corte, eseguito dal principe Carlo di Lorena con diversi cavalieri, nella sua autosufficienza è unica in tutto il corpus di libretti di Draghi, il quale presto cercherà di integrare l'intento celebrativo nel tessuto stesso del dramma, anziché rendere insignificante il suo lavoro con un'aggiunta posticcia inneggiante a tutt'altri princìpi.

Nel 1665 Draghi scrisse, nel giro di poco tempo, le sue due prime opere per Carnevale, *La Cloridea* (Hoftheater, 27 gennaio) per Ziani, e *L'Alcindo* (Hoftheater, 20 aprile) per Antonio Bertali (1605-69), maestro di cappella dell'imperatore. È lo stesso Draghi che, nell'apostrofe al lettore, indica *La Cloridea* come il «terzo parto della mia debolissima penna», confermando la netta separazione fra libretti teatrali e non (sia sacri, come i sepolcri, che profani, come le serenate, o cantate drammatiche).[14]

[14] Infatti nel catalogo in coda alla voce *Draghi Antonio* in *Grove6* compare anche il libretto (perduto) della serenata *L'Invidia conculcata dalla Virtù, Merto, Valore della S. C. Maestà di Leopoldo Augustissimo Imperatore*, scritta probabilmente fra il 1663 e il 1664 (dunque subito dopo *L'Oronisbe*). Esistono però altri libretti teatrali attribuiti a Draghi, ma senza prove sicure; di fatto adespoti, essi sono, per *NeuhausD*, p. 118-119, l'*Introduzione drammatica al gioco delle sorti* (carnevale 1666), e per *SeifertO*, p. 224, la *Comedia ridicula* (carnevale 1668: in questo caso Draghi sarebbe con certezza l'autore della musica). In questa ricognizione ho però preferito attenermi ai libretti di indubbia attribuzione.

A parte la dedica all'imperatore Leopoldo e l'assenza del prologo, *La Cloridea* non differisce granché, se non in una generale dilatazione delle dimensioni, dai libretti fin qui esaminati (dodici cambi di scena, una media di venti scene per atto, oltre settanta arie, presenza di un «coro cantante» nell'introduzione). È l'ultimo libretto serio di Draghi che presenti una trama interamente assemblata con elementi pseudostorici (regni di Sparta, Corinto, Cipro; tempio di Venere) e romanzeschi; come nella girandola finale dei fuochi d'artificio l'autore dà fondo a tutto il repertorio di colpi di scena, travestimenti e rivelazioni miracolose (solo l'antefatto basterebbe per l'intreccio di due opere). Eccone la trama, in poche parole.

[La Cloridea, 1665] Cloridea di Sparta e Almidoro di Corinto, figli di re nemici, si sono innamorati e sposati segretamente. Almidoro, tornando a Corinto per chiedere il perdono del padre, è rapito dai pirati. Cloridea, incinta e credendosi abbandonata, si confessa al re suo padre, il quale però la punisce abbandonandola su una barca con la confidente Almeria. Approdano a Cipro, dove nasce il bambino, con una rosa purpurea sul petto come i re di Corinto. Almeria va in cerca di aiuto e lascia il piccolo ad alcuni pastori, ma nel tornare è sbranata delle fiere. Cloridea intanto è soccorsa proprio dal re di Cipro Garamante, che la conduce nella sua reggia e in breve si innamora di lei, cacciando in esilio perpetuo la fedele consorte Romilda. Ella pure affida la sua sorte ad una barca, e viene salvata proprio da Almidoro, che liberatosi dai pirati, tornava a Sparta da Cloridea. Appresa la reciproca identità, i due decidono di tornare a Cipro per riconquistare i legittimi consorti. Nel frattempo (anni!), Garamante non è ancora riuscito a convincere Cloridea a sposarlo; ella ha appreso da un oracolo che Almidoro potrebbe giungere proprio a Cipro a cercarla. Stabiliscono un termine, scaduto il quale, se Almidoro non sarà arrivato, Cloridea dovrà sposare Garamante. L'opera inizia con una partita di caccia, nella quale Gelisaura, sorella di Garamante, assalita da una fiera, è salvata dal pastorello Rosalbo. I due si innamorano subito. Cloridea è molto turbata dall'aspetto di Rosalbo, che le ricorda il marito, e infatti Rosalbo è proprio il figlio perduto. Giungono a Cipro Almidoro e Romilda, vestita da uomo. Romilda salva Garamante da un attacco proditorio di Almidoro, quindi cerca di risvegliare in lui il rimorso per il torto fatto alla moglie. Araminda, dama di corte, intriga contro Rosalbo, attribuendogli l'attentato contro il re, ma presto il segno distintivo ne rivela l'identità, scagionandolo; Almidoro, arrestato con Romilda, confessa, ma Garamante, appreso che fu proprio Romilda a salvargli la vita, perdona Almidoro e riunisce le coppie, Cloridea col marito, Rosalbo con Gelisaura, e se stesso con Romilda.

Se fosse stato scritto nell'epoca d'oro di Hollywood e ridotto a film, *La Cloridea* sarebbe diventato sicuramente un *cult*, tanto questo libretto è eccessivo e sopra le righe. Il gusto per gli effetti a sorpresa e le situazioni estreme sfocia in un meccanismo narrativo che esaspera l'attesa dell'evento risolutore, procrastinandolo continuamente: Almidoro si svela a Cloridea, ma fugge subito dopo: lei sviene, quindi continuerà a crederlo un'allucinazione, e a confonderlo col figlio; Rosalbo dà appuntamenti nel bosco a Gelisaura e a Cloridea, ma le incontra entrambe prima dell'ora fissata, e differisce le rivelazioni (nel bosco troverà solo Sergindo, che lo

arresterà, causando un ulteriore rinvio); Almidoro e Romilda si tormentano nell'impotenza di mutare il corso degli eventi, esprimendosi disordinatamente in tentati (e sventati) omicidi e suicidi, ed esilaranti invocazioni alla dea Venere; su tutto incombono lo scadere del tempo che Garamante ha concesso a Cloridea per attendere il ritorno del marito, e con esso, la minaccia delle nozze aborrite. Considerate in funzione di questa logica spettacolare ed effettistica, finiscono col passare in secondo piano, ponendosi come ulteriore oggetto di spasso, anche le palesi sconnessioni nella struttura, con tutte le ingenuità temporali, psicologiche e narrative: la crescita fungina di Rosalbo, l'età dubbia di Gelisaura; i capricciosi alti e bassi di Garamante, che nella stessa scena può atteggiarsi a spietato marito fedifrago e ad amante tenerissimo e sensibile, così come a re prepotente e magnanimo; l'incredibile agnizione fra Sergindo, capitano delle guardie, e Almidoro; l'irrazionale attentato di quest'ultimo, da cui pure derivano importanti sviluppi della trama; il miracoloso «marchio di fabbrica» dei re di Corinto; gli strani comportamenti di Araminda, ora confidente di Gelisaura, ora pericolosa intrigante di corte, di cui non è dato conoscere le motivazioni.

Un po' schiacciato da questa sovrabbondanza, l'elemento comico interferisce poco con l'azione principale: ma quando ciò avviene, troviamo scene divertenti, come la quarta del primo atto, dove il servo gobbo Schiriffo fa il verso alle querele tragiche del suo padrone Almidoro, che se la prende con l'«Astro crudo e severo», con queste parole: «Oh, stelle crude e cotte! | Ancor mi date aita | senza quattro pagnotte?»; o come nei numerosi consigli immorali di Nerea (solita vecchia vogliosa ora promossa a «matrona di corte») a Garamante, Gelisaura e Cloridea, consigli di un ottimismo apparentemente fuori luogo, in realtà utile a rassicurare il pubblico dell'inevitabilità del lieto fine. Pause distensive all'incalzare degli eventi, le scene comiche dilagano alla fine del primo e del secondo atto (ubriacatura di Schiriffo con Rudione cantiniere e ballo di bottari; schermaglie fra Schiriffo e Nerea e seguente ballo di diverse nazioni in un anfiteatro), con una vera e propria raffica di arie (fino a quattro, in II.22) dai metri diversi (polimetriche – quelle di Nerea soprattutto – con intercalare di ottonari, senari, settenari; Schiriffo utilizza anche versi sdruccioli, propri dello stile basso, in I.18).

Un altro forte motivo di interesse della *Cloridea* è costituito dall'espansione dell'elemento patetico, attraverso la presenza combinata del tema della principessa prigioniera, fedele al marito creduto morto, e quello – nuovo per Draghi – della regina abbandonata che torna in vesti maschili per riconquistare lo sposo fedifrago: com'è noto, entrambi avranno molta fortuna, non solo nel seguente periodo di Minato,[15] ma in tutta la storia del melodramma. Qui risaltano nei dolorosi scambi

[15] *Cfr.* PIRROTTA, *Minato*, p. 217.

di persona di Cloridea, che crede di rivedere il marito nel figlio ritrovato, nel lungo racconto di Romilda a Garamante (II.II, concluso da un'aria con intercalare di tre versi quadrisillabi), in quello di Cloridea a Rosalbo (II.14), nelle preghiere di Almidoro e Romilda a Garamante nel finale: ed è un peccato che la narrazione disordinata e la sciatteria dei versi (come al solito tirati via per la fretta) non valorizzino la carica emotiva di tante situazioni potenzialmente ricche di *pathos*. Forse, come dice sempre Draghi nelle introduzioni, i difetti della poesia saranno stati trascesi dall'intonazione musicale: certo egli fornisce al compositore una varietà notevole di schemi metrici (anche senari e decasillabi, molto indicati per i ritmi ternari), un numero sempre maggiore di arie con intercalare (spesso riassuntive, quindi poste alla fine della scena), recitativi resi più interessanti dal ricorrere di versi refrain (III.16: «Moriamo o sventurato»), brevi sticomitie che irrigidiscono i dialoghi in raffiche di battute sentenziose (I.7; II.20), e perfino un lamento (Almidoro, in III.II) in endecasillabi e settenari, con ripresa finale del primo verso, di antica memoria.

Dal punto di vista scenico, infine, *La Cloridea* non offre grande interesse, nonostante le sue dodici mutazioni; fanno eccezione la prima scena dell'atto primo (come nell'*Oronisbe*), che si svolge nel parco reale, dove Rosalbo soccorre Gelisaura aggredita da una fiera (inizio di bell'impatto, *in medias res*), e l'attentato a Garamante (sventato da Romilda) in II.6, bel colpo di scena per il pubblico (proprio perché inaspettato), sebbene drammaticamente poco plausibile.

La travagliata gestazione dell'*Alcindo* si presta bene ad esemplificare la quantità e il genere di variabili che potevano condizionare la realizzazione di uno spettacolo operistico alla corte di Leopoldo. Scritta in fretta, a ridosso della *Cloridea*, sempre per il Carnevale 1665, questa «favola pastorale» non poté essere rappresentata – stando a quel che racconta Draghi nell'apostrofe al lettore alla fine del prologo aggiunto – per l'indisposizione di un interprete; dovendosi poi eseguire in una sala più grande di quella prevista, l'imperatore volle che le fosse premesso un prologo, per maggior sfarzo; nel frattempo, poiché in «una sera di fuggi l'ozio» il sovrano aveva voluto godersi i balli in anteprima, fu necessario inventarne di nuovi per la rappresentazione ufficiale (ma il libretto, già stampato, mantenne le indicazioni originarie). Insomma, per il povero poeta, un compito ingrato; e forse non è solo per convenzione che, nell'avvertenza premessa alla pastorale, Draghi insista sulla fretta con cui fu costretto a scrivere («perché i commandi d'un Cesare devono senz'alcuna repplica essere puntualmente essequiti») e sul suo operare «per ubidienza, e non per professione»: un piccolo indizio forse di scontento che tornerà più volte, nei libretti successivi.

Il prologo consta di due scene. La prima, inconsistente sul piano drammatico, sussiste (e non è poco) in funzione dell'elemento scenico e musicale: la Notte su una nube, circondata da quattro Aure notturne, cerca di svegliare il Sonno prima

che arrivi l'Alba dall'Oriente. Nella seconda, invece, Draghi cerca di stabilire un aggancio a posteriori con l'argomento della pastorale: Amore e Fortuna discutono su chi dei due sia più forte, e scommettono l'uno su Nerillo, l'altra su Alcindo, amici pastori entrambi innamorati della bella Rosilva. Vincerà naturalmente la Fortuna, ma sarebbe più corretto dire la Forza Bruta, considerato che gli amici risolveranno le loro divergenze dandosele di santa ragione, sotto lo sguardo seraficamente equanime dell'amata. Nonostante l'ambientazione pastorale, il tema della donna che non sa (non vuole?) scegliere fra due amanti, e inganna l'uno e l'altro per goderseli entrambi, lungi dall'assumere valenze sociologicamente stimolanti, si stempera in una vana quisquilia da aristocratici oziosi. L'inconsistenza narrativa, psicologica e drammatica si riverbera sulle altre coppie di pastori che partecipano alla trama: l'infelice Cleria, amante sprezzata di Mirinto che preferisce la caccia[16] (ma anch'egli sarà colpito da Amore nel sonno, e si sveglierà spasimando per Cleria); i felici Clito e Leucippe; i comici Erabena, vecchia nutrice da tutti beffeggiata, e il bifolco Cimerone, che almeno frenano con la loro rustica comicità il dilagare delle amorose leziosaggini.

Nella generale vacuità, la sola scena che attiri l'attenzione è quella del delirio di Alcindo, dopo la scoperta del doppio *ménage* di Rosilva. Qui il linguaggio iperbolico e di aulica tragicità dell'amante tradito è intercettato dalle parole di Cimerone che dorme sognando succulenti pietanze: il risultato è un'aria divisa equamente fra i due personaggi (due versi per uno), quindi un dialogo comico in cui Alcindo scambia il bifolco per Amore, e lo obbliga a gettarsi nel fiume.

La mancanza di un vero intreccio e la monotonia tematica hanno come immediata conseguenza l'espansione incontrollata del numero di arie (oltre novanta, in tre atti), largamente prevalenti sui recitativi e talora disposte fino alle sei unità per scena (I.1; II.1). Draghi supera se stesso in varietà metrica e strutturale, con una facilità di versificazione veramente notevole. Le arie con intercalare, dalle forme più semplici (quattro ottonari o senari con primo verso ripetuto) a quelle più complesse (refrain dei primi tre versi intorno a una quartina di ottonari, in II.12) si fanno più numerose, e a volte il da capo è integrale (I.1), e indicato con l'espressione «ut supra» dopo la ripetizione del primo verso. Oltre alle arie «a due» (per forza di cose piuttosto frequenti), si trovano anche delle sequenze di arie collegate, come quella di Leucippe in I.9, dove la prima aria, «Godi pur lieto mio cor» (quattro ottonari tronchi e piani a rime invertite), è ripetuta integralmente due volte, e fra le due ripetizioni trova posto una seconda aria, più ampia e dalla struttura metrica dissimile («Quella nube che il ciglio ecclissò», tre strofe di decasillabi tronchi a rime invertite).

[16] Questo particolare, come nota anche *SeifertO*, p. 222, è tratto dal *Pastor fido* di Guarini.

Fosse o meno una reazione al delirio erotico dell'*Alcindo*, nel successivo libretto della *Mascherata*, «Ricreazione carnevalesca per musica», Draghi lascia che sia l'elemento comico e satirico a guidare l'intreccio, escludendo i conflitti seri e il pathos dell'opera veneziana. Era d'altronde un carattere tipico delle opere viennesi per il Carnevale, quello di utilizzare la comicità a scopi moralistici, inserendo negli intrecci saggi o filosofi che sentenziano sulla vanità delle ambizioni mondane e sull'immoralità della corte, ironizzando su fatti di cronaca e mode del tempo.[17] In questo modo, profittando del fatto che le rappresentazioni operistiche non si limitavano al periodo di Carnevale (come a Venezia), si creava una specie di sottogenere con tratti specifici, utile come «influente strumento d'opinione».[18] Infatti i librettisti, dedicandosi a soggetti e personaggi più vicini alla realtà (anche se sempre visti nella prospettiva del pubblico aristocratico, che pretendeva, ad esempio, servi solo sciocchi e ingordi, e nobili a volte non irreprensibili ma mai ridicoli), coinvolgevano direttamente gli spettatori, invitandoli a riconoscersi e a riflettere sulle aberrazioni della vita di corte e sul rapporto fra cortigiani e monarca. Così, in questa che a tutt'oggi risulta anche la sua prima composizione musicale (in parte conservata), Draghi può dare piena libertà al suo estro comico e alla sua pungente schiettezza.

L'opera, rappresentata nel Kleines Hoftheater i primi di marzo 1666, consta di un prologo e tre atti (con relativi balli: dei seguaci del Piacere, di «zerbini», di «bacchi», e di tutti i personaggi nel finale), e manca di indicazioni sceniche: considerato il tipo di trama è plausibile che ci fosse solo una scena fissa. Il prologo è quasi una dichiarazione di poetica. Il Piacere invita i suoi seguaci a mascherarsi, poiché «oggi dì corre un'usanza | ch'è stimato un uom da nulla | chi non sa cangiar sembianza»; la frecciata all'ipocrisia cortigiana chiarisce il significato del travestimento: la maschera copre il volto ma permette di svelare il cuore, mostrando «nel bianco il nero e tra'l splendor lo scuro». I seguaci del Piacere sono appunto i personaggi del dramma, sfaccendati che per Carnevale decidono di travestirsi, ciascuno seguendo il proprio desiderio, offrendo al pubblico un campionario di varia umanità. Ci sono Lindo, cortigiano fallito, rovinato dalle donne ma sempre recidivo, e Rosmina, l'amante che lo ha ridotto sul lastrico, travestita da Zitella e sempre in cerca di nuovi corteggiatori; la Dama bisognosa di un nuovo marito anziano, ricco e possibilmente comprensivo; la finta Giardiniera, che vende fiori per attrarre nuove api amorose; il paggio Lesmino, giocatore sfortunato ma *gigolo* dalle idee molto precise, che si presenta cantando sfrontatamente: «Chi mi vuole io son da vendere. | Ma non già | a una beltà | che non possa

[17] *Cfr.* PIRROTTA, *Minato*, p. 212-213.
[18] HAGER, *Funzione*, p. 30.

molto spendere», e poi espone la sua filosofia spicciola: «Donna brutta che d'oro è feconda | è più vaga d'ogn'altra beltà»; ci sono il finto Filosofo e il finto Astrologo, ciarlatani e imbroglioni; il Momo, il dio del biasimo e della satira, che critica tutti, compreso l'autore; la solita vecchia coppia di villani, la manesca Beffana e il tonto Sardellone, che con i loro litigi e il desiderio sempre frustrato di mutare partner servono da collegamento alle diverse storie individuali; infine il Piacere, che nel finale rappacifica tutti nel segno del più sfrenato divertimento. Appare chiaro come il sarcasmo di Draghi si affili soprattutto sull'umanità di corte, di cui mette a nudo la mancanza di scrupoli, l'immoralità, l'ossessione del denaro, l'abitudine alla simulazione (in II.4 Sardellone, respinto dalla Giardiniera, ricorre ad un linguaggio da vero cicisbeo, sostenendo di averlo imparato quand'era a corte come valletto), la vanagloria di una cultura solamente orecchiata (in II.2 Momo smaschera il filosofo proponendogli un quesito di fronte al quale quello si defila), la stolida credulità al primo ciarlatano che legga il futuro. Per quanto pungente, tuttavia, la critica non doveva far poi grave scandalo: su tutto prevaleva il senso della convenzione e della festa, accresciuto dalla rapidità (non ripetibile) del consumo. Draghi ad ogni modo puntualizza con scrupolosità i suoi obiettivi, mettendo in bocca a Momo, oltre alla morale del chirurgo («Han la febbre maligna oggi i costumi | e agonizzanti stanno a l'ospitale, | né si ponno sanar che col dir male»), la difesa ad oltranza del suo lavoro di poeta contro i detrattori, mascherata da (peraltro ineccepibile) giudizio negativo (II.10):

Quanto farebbe meglio
questo musico autore
mandar la poesia un poco a spasso
e contentarsi di cantar il basso.
Io per me non intendo
questa sua Mascherata:
non è favola o storia; è un sol capriccio,
anche mal intrecciato, [...]
Sento tal un che dice
ch'egli fura le rime in qua, in là.
Altri mormoran poi
che sono i detti suoi sì dozinali
che rassembrano punto
versi da stafilar con i stivali.
Ma di ciò non stupisco,
poiché de gl'aristarchi
è la solita usanza:
figli dell'ignoranza
von' mostrar bell'ingegno.
Così con l'arco teso
pensan ferir nel segno,
ma nel scoccar il dardo,
perché in testa non han di molto sale,
quando che tiran ben colpiscon male.

Su Beffana e Sardellone, villici balordi ed innocui proprio come li vuole l'aristocrazia, Draghi riversa invece la sua vena ludica e l'umorismo elementare, con trovate spesso divertenti, per quanto scontate: come in III.10, dove Beffana, dopo essere stata rifiutata da tutti, perde anche i suoi soldi comprando da Lesmino un vasetto di tintura nera, spacciatale come balsamo per ringiovanire; la vecchia si tinge la faccia e terrorizza così il marito, che riconosciutala le consiglia di arrendersi all'inevitabile.

Si è parlato[19] della *Mascherata* come della prima opera comica rappresentata a Vienna; il che è accettabile, considerando l'importante rinuncia all'intreccio amoroso serio e l'emancipazione del comico da componente sussidiaria a forza motrice del dramma. Altra cosa è però ravvisare in questo esperimento (peraltro condizionato dalla forte committenza e da un circuito di consumo assai circoscritto) una tappa importante verso l'opera buffa,[20] che si formerà invece in tutt'altre coordinate storiche, stilistiche e antropologiche. Il riferimento più diretto per questo dramma senza intreccio, episodico e cucito addosso a «tipi» socialmente individuati, ma ad una sola dimensione (maschere, appunto), ci sembra invece più opportuno cercarlo nel passato, che nel futuro, e precisamente nella Commedia dell'Arte. Come i celebri «in cerca d'autore», i personaggi della *Mascherata* si aggirano, infatti, solo con il loro «carattere» e privi di una storia da raccontare; ma se nel caso della Commedia dell'Arte potremmo dire, con Silvio D'Amico, che «la sua enorme importanza è stata nel suo tentativo, eroico in un periodo di decadenza del dramma, di voler fare a meno del drammaturgo, di scavalcare il poeta»,[21] concentrandosi sui «ruoli», vale a dire su «quei limiti fisici e spirituali oltre i quali ogni attore, appunto perché uomo e cioè limitato, non può andare»,[22] diverso è il caso di Draghi, il quale si muove nel contesto di un genere nuovo, il melodramma, dove l'improvvisazione, se c'è, è di natura musicale – anzi, vocale – e non riguarda il testo, e rispetto alle cui necessità il suo nascondersi dietro i caratteri dei personaggi, lasciando che siano loro a raccontarsi, suona, né più né meno, come un'abdicazione. Forse perciò non sarà un caso che gli ultimi suoi libretti si affideranno alla solida struttura narrativa, già pronta, del mito, scegliendo le vie più tranquille della ri-composizione e della variazione, anziché della libera invenzione drammaturgica.

Nel 1667, le nozze di Leopoldo con l'infanta di Spagna Margherita promossero a Vienna un monumentale apparato di festeggiamenti: ben nove melodrammi furono scritti per l'occasione, e fra questi, com'è noto, *Il Pomo d'oro* di Antonio Cesti, esempio insuperato di grandiosità teatrale barocca. Alla mobilitazione generale Draghi partecipò con due nuovi lavori drammatici, rappresentati uno dopo l'altro a distanza di appena dieci giorni: *Vero amor fa soave ogni fatica*, «introduzione a un balletto» (6 febbraio 1667), e *La Galatea*, favola pastorale (16 febbraio 1667).

Vero amor è uno di quei lavori drammatici da camera in un atto, di solito rappresentati senza scene e costumi, che servivano appunto come introduzioni a

[19] *Cfr. NeuhausD*, p. 119, e *SeifertO*, p. 223.
[20] *NeuhausD*, p. 121.
[21] Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1982, 1, p. 189.
[22] D'Amico, *Teatro*, p. 190.

un balletto. Quello di Draghi – autore anche della musica, purtroppo non conservata – mantiene il carattere di festa musicale (più di quaranta arie per diciassette scene), è ambientato in un contesto agreste fisso, e soprattutto cerca di stabilire un legame fra opera e ballo, partendo dall'omaggio comune alla giovane imperatrice, «la più rara e preziosa gemma del nostro secolo», «scopo d'ogni lingua, e soggetto d'ogni penna». A ballare erano dodici dame dell'alta nobiltà austriaca, nere in viso e vestite da etiopi, e Draghi dedica a loro, «brune nel sembiante, ma di candida fede», il piccolo dramma, fingendo ch'esse siano giunte fino dall'Africa solo per ossequiare Margherita: infatti, il «vero amor fa soave ogni fatica». Per l'appunto il dio che le assiste nel viaggio è Amore (nero anche lui e nelle vesti di un domatore di belve), il quale, dal grosso elefante su cui appare nella prima scena (che funge da prologo), è anche il primo a rendere omaggio all'augusta spettatrice.

Il dramma, per dirla con Draghi, è tutto «d'amori, e di reverenza verso la maestà sua cesarea»; nonostante si fingano mori, e portino nomi bizzarri (Acuzamil, Saracamich, Tibagalì, Tlacopan), i personaggi sono in effetti i soliti: le coppie di amanti in confusione sentimentale, la vecchia Camela, ovviamente lasciva e questa volta anche gobba, innamorata del servo Margoffo (l'unico bianco, perché del luogo), in più lo schiavo Scarimagol, che si esprime coi verbi all'infinito e uno strano dialetto simil-veneziano. Alla fine Amore metterà ordine, con le sue frecce ben indirizzate, nei cuori dei protagonisti, i quali per tutto il tempo non hanno fatto che cercarsi o respingersi, nonché interrompersi di tanto in tanto per contemplare l'imperatrice e rivolgerle gli omaggi della più stucchevole adulazione cortigiana.

Molto più interessante è certo *La Galatea*, favola pastorale in tre atti dedicata all'imperatore (come in genere le opere per Carnevale) e musicata da Ziani; nell'avvertenza al lettore Draghi riferisce che, per l'impossibilità di rappresentare in tempo il mastodontico *Pomo d'oro* nel nuovo teatro appositamente progettato dal Burnacini, l'imperatore ha disposto l'esecuzione della sua *Galatea* nella gran Sala del Palazzo, trasformata in teatro in appena quattro settimane. Il confronto col celebre poeta Francesco Sbarra (librettista dell'opera di Cesti) induce Draghi a precisare, ancora una volta, e senza falsa modestia:

> Io non mi vanto di poeta, poiché per sostenere il cielo della poesia ci vuole altro Atlante che il mio sapere. Sono un povero versificatore che mi glorio però di saper servire, quando mi vien commandato, senza aver altri riguardi che d'una pura ubidienza.

Con gli ultimi libretti, *Gli amori di Cefalo e Procri* e *Apollo deluso, La Galatea* condivide nuovi importanti elementi: la scelta di un argomento mitico (in tutti

e tre i casi tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, fonte inesauribile di innumerevoli soggetti operistici); un rapporto più diretto fra intreccio e ambientazione scenica, con ampio utilizzo di macchine spettacolari; il ritorno a dimensioni contenute; un maggiore equilibrio compositivo. La vicenda proviene dal tredicesimo libro delle *Metamorfosi*: l'amore fra il pastore Aci e la ninfa Galatea desta la gelosia di Polifemo, che furioso per essere stato respinto, scaglia su Aci un macigno, uccidendolo; Aci si trasforma in dio fluviale. Draghi tuttavia si serve del mito solo come impalcatura del dramma, che per il resto farcisce dei soliti ingredienti comici e amorosi. Inoltre, per ovvie ragioni contingenti, assicura alla storia una lieta conclusione, facendo punire Polifemo, reo di empietà, da Giove medesimo. Ne risulta una pastorale oltremodo composita, ma più equilibrata e un po' meno insulsa rispetto al precedente *Alcindo*: basti considerare come Draghi distribuisce la gracile materia nel corso di tre atti. Il primo serve da presentazione dei personaggi e dei loro conflitti: appena nove scene per introdurre, nell'ordine, gli amori di Aci e Galatea, la smania di vendetta di Polifemo, le altre due coppie di ninfe e pastori innamorati (Aglaura e Niso, Candiope e Corimbo), la greve comicità dei maturi villici Grisanta e Palamidone; quest'ultimo tenta nel finale un improbabile corteggiamento di Galatea, ma lo mettono in fuga mostri marini e quattro amoretti accorsi al richiamo della ninfa, i quali poi eseguono il balletto. L'atto secondo inserisce digressioni alla vicenda principale, con stucchevoli fraintendimenti e litigi fra innamorati, il gioco a mosca cieca con beffa a Palamidone (che cerca di catturare una delle ninfe, ma si ritrova fra le braccia Grisanta), e una scena finale in cucina (perfetto *pendant* di quella in cantina nella *Cloridea*, ma qui piuttosto incongrua) per il villico ingordo, con seguente ballo di cani e gatti. L'ultimo atto tira le fila della storia, con la cattura di Aci e poi di Palamidone da parte di Polifemo, la loro liberazione, la rappacificazione degli amanti e l'apparizione di Giove che fulmina il ciclope. L'opera termina in modo spettacolare, con l'arrivo di Nereo (padre di Galatea) su carro marino «corteggiato da otto venti», il quale dà il suo consenso per il matrimonio della figlia e promette a Palamidone di ringiovanirgli Grisanta.

Pur appesantito dal repertorio di stucchevolezze erotico-pastorali, *La Galatea* è uno dei migliori libretti di Draghi, intanto perché la bella ambientazione (lido sul mare con monti, «fabbriche diroccate dal tempo sul mare») è essenziale alla vicenda, e per giunta esaltata dall'impiego di macchine spettacolari (l'arrivo di Galatea su una conchiglia trainata da mostri marini, l'apparizione di Giove e il suo fulmine che annienta Polifemo, l'arrivo di Nereo); ma soprattutto per la vivacità dell'elemento comico e la sua riuscita integrazione nella vicenda principale. Palamidone che se la fa sotto (letteralmente!) per la paura di Polifemo, se ne accorge per l'odore e lo comunica al pubblico in un'aria in decasillabi, col da

capo (proprio così!, in I.4);[23] Grisanta che si esibisce in una prova di agilità, casca e Palamidone fingendo di aiutarla la fa cadere di nuovo (I.8); i due villici che giocano a mosca cieca coi pastori (II.9: una scena che evoca subito, anche per il linguaggio troppo elegante di Palamidone, analoghi passatempi da alta società); Palamidone in cucina che cerca di difendere le sue portate dall'assalto di cani e gatti (II.16): sono tutte scene in cui risalta come non mai la natura arcaica della comicità draghiana, anch'essa riconducibile ai modelli della Commedia dell'Arte. Elementare, cinica e impietosa (come incrudelisce su chi non si arrende alla vecchiaia!), talora prossima alla sconcezza (la quarta scena del primo atto è davvero sconcertante, per un'opera di corte), essa non è specchio della vita, ma puro artificio, caricaturale deformazione della vita vera e delle sue leggi morali, esercitata a carico di vittime prestabilite ad uso e consumo della classe dominante. L'episodio più divertente è però quello con cui inizia il terzo atto: Polifemo cattura Aci e lo lega ad una roccia, ma Galatea lo libera; Polifemo ritorna, s'infuria e credendo che a liberarlo sia stato Palamidone (che se la rideva del suo dispetto), lo lega a sua volta; ignorato dagli altri pastori, il villico dovrà aspettare la respinta Grisanta, per scappare. Qui il comico della scena è esaltato dalla parodia del topos operistico per eccellenza, il lamento. Aci infatti, legato alla roccia, si esprime nel consueto giro di settenari ed endecasillabi, prendendosela con le stelle; quando tocca a Palamidone, la metrica è rispettata, ma il lamento diviene evocazione di cucine e cantine, scodelle e padelle, in lutto per la sorte del povero ghiottone.

Anche dal punto di vista testuale il libretto è degno di nota: aumenta il numero di arie con da capo (da intendere come ripetizione integrale della singola strofa di cui si compone l'aria) e di *ensemble*, da due, a quattro, fino a sei voci, fra loro variamente combinate; inoltre il linguaggio assume talora valenze connotative, come nell'uso della terminazione sdrucciola (propria della tradizione rustico-pastorale) per caratterizzare la barbarie di Polifemo («Furie vipere | tigri et aspidi», III.4) e l'ira furibonda (di Polifemo, ma anche di Galatea: «Sdegno implacabile | m'agita l'anima», II.12). Da notare, infine, il discorso di Giove sull'aquila («Superbo mortale», III.10): a mezza strada fra aria e recitativo, utilizza senari, trisillabi, settenari ed endecasillabi fra loro rimati, forse per ispirare un tono sublime, quasi da recitativo accompagnato.

Gli amori di Cefalo e Procri con *Apollo deluso* concludono l'esperienza librettistica di Antonio Draghi, quasi come un ritorno al punto di partenza. Sono infatti nuovamente opere scritte per il compleanno dell'imperatore, realizzate all'interno della cappella dell'imperatrice vedova (anche se adesso offerte dal-

[23] Leggere per credere: «Il timore ha già fatto un conflitto | nei calzoni, e negarlo non giova, | poi ch'il naso, venuto a la prova, | mi fe' reo del commesso delitto».

l'imperatrice Margherita, e a lei dedicate), e rappresentate nella Favorita (il 9 giugno del 1668 e del 1669); nel primo caso Draghi scrive anche la musica; nel secondo, essa appartiene al nuovo maestro di cappella dell'imperatore, Giovanni Felice Sances (ma alcune arie sono dello stesso Leopoldo). I due lavori hanno in comune altri aspetti notevoli, oltre alla committenza e alla destinazione: l'elogio del monarca è inserito nell'intreccio e ne condiziona la soluzione; il soggetto è tratto dal mito, e in entrambi i casi riguarda l'amore di una divinità per un/una mortale; infine, si riducono le scene comiche, integrandosi nell'azione e perdendo l'esclusività della fine d'atto a favore di nuovi elementi spettacolari e stravaganti (ballo delle aure in *Cefalo e Procri*; balli degli astri, dei pavoni e di nereidi in *Apollo deluso*).

Difficile indicare una causa precisa per questa evoluzione: ma è probabile che fattori come l'acquisita disinvoltura col mestiere unita alla naturale evoluzione del gusto, la ricerca di novità (fatale anche nell'ambito conservatore di una corte), l'aumento delle possibilità tecnico-esecutive della cappella di Eleonora, l'abbiano almeno in parte condizionata. Ad ogni modo, nell'avvertenza al lettore premessa a *Gli amori di Cefalo e Procri*, Draghi sembra quasi scusarsi per aver introdotto l'episodio in lode dell'imperatore all'interno di quella che definisce limitativamente «rappresentazione, non drama». La precisazione è significativa, poiché rivela una consapevolezza ormai avvertita delle ragioni e del carattere specifico del prodotto richiestogli: non un «dramma», coerente ed unitario, ma una «rappresentazione», ossia uno spettacolo composto da più elementi (testuali, musicali, coreografici, spettacolari), legati insieme dal comune intento dilettevole e celebrativo. In questo senso, il testo degli *Amori di Cefalo e Procri* è esemplare, perché nel breve spazio di venticinque scene («la brevità, gran pregio») riesce a concentrare in modo persuasivo un divertente intreccio «pseudo-mitico», comicità, baruffe amorose, balli e spettacolarità allo stato puro.

L'opera è in un solo atto, ma al suo interno si possono abbastanza facilmente individuare tre suddivisioni: una prima parte (scene 1-9; con due mutazioni sceniche), conclusa dal ballo delle Aure; una seconda (10-19, con due nuove mutazioni sceniche), conclusa dall'elogio di Leopoldo da parte dell'Aurora (è l'episodio di cui Draghi si scusa); una terza, infine (20-25, ancora due mutazioni sceniche, non segnate nel testo), col lieto fine e un altro ballo di ninfe, satiri e cacciatori. Infine è importante osservare che per metà della prima parte, e per tutta la seconda e la terza, strutturazione interna e strutturazione esterna coincidono: ciò conferisce al dramma un'insospettabile coesione.

La storia di Cefalo e Procri è narrata da Ovidio nel settimo libro delle *Metamorfosi*: Draghi tuttavia riunifica e collega due episodi distinti del mito, quello di

Aurora che innamorata di Cefalo, lo rapisce, e quello delle Aure che il giovane cacciatore invoca per refrigerio, e che suscitano l'infausta gelosia di Procri. Con malizioso gusto da uomo di corte, Draghi trasforma le due Aure in damigelle dell'Aurora e insieme sue rivali: incaricate dalla dea (che dalla sua nube contempla la scena e magnifica il luogo della rappresentazione) di rapire Cefalo addormentato e di portarlo in Oriente, esse invece se ne innamorano e cominciano a litigarselo, per poi organizzare fra loro un rapimento alternativo. La situazione (incredibilmente vicina alla celebre scena del *Flauto magico*) si complica a causa del servo di Cefalo, il pigro Narbo, che fraintende il cauto atteggiamento del padrone con le sue corteggiatrici, e causerà poi la gelosia di Procri. Intorno a questo nucleo narrativo si muovono altre storie e personaggi: Galanta, nutrice lasciva di Procri; un Satiro frustrato nelle sue brame amorose; Ninfo e Nerilla, decorativa coppia di pastori innamorati; Titone, marito geloso di Aurora; e Proteo, il dio multiforme cui la dea si rivolge per occultare la sua scappatella. Proteo aiuterà Aurora (dopo aver notato che niente è incostante e capriccioso come la donna) trasformandosi in ippogrifo, catturando Titone e precipitandolo giù da un monte: il che sarà seguito da un magico cambio di scena a vista (il monte si muta in «deliziosissimo cortile»). La svolta nell'azione avviene subito dopo, con il litigio fra Cefalo e Procri e l'improvviso rapimento della fanciulla da parte del Satiro. Cefalo è trattenuto prima dalle due Aure, poi dall'Aurora stessa: ma, invocata nel nome di Leopoldo, non solo la dea lo libera, ma gli indica la strada e gli dona delle frecce magiche. Anche Narbo, avvisato del rapimento da Galanta (molto delusa perché i Satiri non hanno rapito anche lei), corre in suo aiuto armato di anacronistici moschetto e alabarda. Tutto finirà bene, ovviamente, e perfino il Satiro pentito si unirà ai festeggiamenti.

Alla freschezza dell'invenzione, alla coerenza dello svolgimento e al sapiente dosaggio di elementi necessari ed accessori si aggiunge infine una vivacità espressiva in più punti prossima all'eleganza, o sottilmente ironica: basti pensare al dialogo fra Cefalo e Narbo (dove il servo lavativo, incaricato di vegliare sul sonno del padrone, assicura che lo farà con l'unico occhio sveglio, ma non garantisce di ciò che potrà avvenire dalla parte di quello chiuso; al che naturalmente Cefalo si rassegna a lasciarlo dormire); al bisticcio fra Cefalo e Procri (aizzata da Galanta che si illude di poterla sostituire nel cuore di Cefalo), in cui ben presto il dialogo si stringe in sticomitia, quindi trascende in alterco «stile *Bohème*» (c'è anche un «vipera»!); al tono aristocratico del Satiro quando cerca di salvarsi la pelle, dimentico dei quadrisillabi sdruccioli con cui si era espresso qualche scena prima, nell'invettiva contro la Fortuna.

Il buon esito di *Cefalo e Procri* non si conferma che in parte, nel successivo *Apollo deluso*: colpa soprattutto della fretta («questo parto [...] non ebbe più

d'una settimana per comparire alla luce; onde merita, se non la tua lode, almeno il tuo compatimento poiché, scarso di concetti e di forme, non ha altro di buono che una cieca obbedienza», ripete Draghi nell'introduzione), che impedì di integrare in modo convincente materiali molto eterogenei e un po' risaputi. D'altronde, cominciava a spirare aria nuova, per il compositore, da poco chiamato a sostituire Ziani come maestro di cappella dell'imperatrice Eleonora; e si può quasi immaginare il suo scontento, mentre s'affanna a buttar giù versi su versi d'un ennesimo dramma di cui forse non gl'importa più molto.

Il mito su cui si basa la vicenda è narrato nel quarto libro delle *Metamorfosi*: Apollo, per aver reso pubblico l'adulterio di Venere con Marte, subisce la vendetta della dea, che lo fa innamorare della fanciulla Leucòtoe senza esserne ricambiato. Draghi si ferma a questo, affiancando però all'intreccio mitico altre ben rodate situazioni narrative.

[Apollo deluso, 1669] Leucòtoe, principessa di Babilonia, ed Epidauro, principe armeno, sono innamorati l'una dell'altro. Anche Euristeo, principe di Negroponte, ama Leucòtoe, e per lei abbandona la sua fidanzata Aurimena. Aurimena lo segue fino a Babilonia col suo confidente Gelindo, adattandosi a fare la giardiniera nelle serre di palazzo reale, sotto il nome di Ceffira. Accortasi che Euristeo non è ricambiato, Aurimena chiede aiuto a Leucòtoe; Euristeo, sorpreso il dialogo, tenta di uccidere l'ex-fidanzata, ma è tratto in arresto. Orcamo, padre di Leucòtoe, gli ingiunge di sposare Aurimena, pena la morte. Con lui è imprigionato Liro, servo sciocco e balbuziente che corteggiava Ceffira. Aurimena si reca nel carcere travestita da carnefice, ma Euristeo non cede neanche davanti alla morte. Ella allora si rivela e tenta di uccidersi, ma questo gesto commuove il fedifrago che le chiede perdono. Intanto Giove invia Mercurio a rimproverare Apollo, che è costretto a tornare in cielo abbandonando le sue mire su una giovane mortale. Epidauro, che si tormentava per non poter competere col Sole, fa a Leucòtoe una tardiva scenata di gelosia, ma la fanciulla lo convince della propria fedeltà, e tutto finisce bene.

Insomma, un vero e proprio intreccio parallelo, con tutto il suo abusatissimo repertorio di fanciulle abbandonate accompagnate da confidenti, fidanzati infedeli e fidanzati gelosi, servi balbuzienti, scene di carcere, repentini cambi d'umore, e così via con situazioni già incontrate nei precedenti libretti, di cui questo sembra quasi una ricapitolazione; tutto ciò, inframmezzato nel corso di tre atti con la storia di Apollo, che per lo meno fornisce il pretesto per qualche intrusione spettacolare (il ballo degli astri intorno al Sole, alla fine dell'atto primo; l'arrivo di Mercurio su un'aquila, III.7; la partenza di Apollo dalla terra su nubi «cinte di lutto», III.8). Venere e Amore compaiono nella scena iniziale (che sostituisce il prologo), e nell'epilogo: essi introducono la vicenda come da copione (mitico), con la dea che chiede aiuto al figlio per vendicarsi di Apollo; tuttavia nell'epilogo Amore spiega il vero motivo della sua vittoria:

Oggi è quel giorno eccelso e glorioso
in cui bella si vede
la virtù dominante,
il merto coronato,
il valor esaltato,
la pietà trionfante.
Bastati dire, o madre,
ch'oggi nacque LEOPOLDO,
al di cui gran natale
cadé l'invidia opressa,
restò il vizio sbandito
l'ignoranza depressa
e l'odio intimorito.
Poiché dove LEOPOLDO ha trono e [sede
Ivi è Pace, Consiglio, Industria e Fede.

Per quanto, detta così, questa spiegazione del lieto fine risulti piuttosto forzata e poco convincente, essa è sottilmente motivata all'interno del dramma, soprattutto dal comportamento di due personaggi: Apollo e Leucòtoe. Apollo ha poco del dio, e molto dell'aristocratico che si è invaghito di una donna di rango inferiore. A Mercurio, che lo richiama all'ordine, egli oppone che «non è gran peccato | amar una beltade | ch'è un'imagine vera | del supremo motore», aggiungendo di non esser venuto meno al suo decoro, abbassandosi ad assumere forme animali, per riuscire nell'intento (il riferimento, ovviamente, è a Giove). Ma Mercurio gli risponde, in modo inequivocabile (III.7):

Chi regge a suo talento
la terra e'l firmamento
duopo non ha d'emenda:
i capricci de' grandi
devon esser stimati,
e se buoni non son, non imitati.

Ancor più significativo è il personaggio di Leucòtoe che svolge anche la delicata funzione di elemento di raccordo narrativo fra i due intrecci. Campionessa della parola giusta ed esempio luminoso di buona educazione, Leucòtoe riesce a tenere testa agli slanci amorosi del dio, così come, più tardi, alle rimostranze del fidanzato, solo con la dialettica, e senza mai dimenticare il rispetto dovuto a dèi ed autorità (ad Epidauro che le chiede cosa provi per il dio, risponde, come una maestrina: «L'ossequiano ad ogn'ora i pensier miei, | poich'è peccato il non amar gli dèi»). A volte questi dialoghi pieni di massime virtuose e ineccepibili si irrigidiscono in sticomitie surreali, quasi un gioco di proverbi, chiaramente rivolto al pubblico e dimentico dei personaggi (III.3):

LEUCOTOE Ognuno per scolparsi incolpa gli astri.
APOLLO Dimandalo a le tue sembianze belle.
LEUCOTOE L'ostinato è cagion de' suoi disastri.
APOLLO È dunque male il porger voto a' Numi?
LEUCOTOE Che non ti sembra male il tradimento?
APOLLO Traditore son io perché ti adoro?
LEUCOTOE Se puoi tradir mia fama empio tu sei.
APOLLO Non san tradir, ma san bear gli dèi.
LEUCOTOE Non possono regnar le frodi in Cielo.
APOLLO È dunque verità ch'io t'amo, o cara.

LEUCOTOE Tempio di castità detto è l'Olimpo.
APOLLO Perciò ti seguo, perché sei sì pura.
LEUCOTOE Di salvarmi l'onor dunque procura. [...]

È dunque in questa serie di comportamenti astrattamente indicati ora come positivi, ora come negativi, anche a scapito della credibilità della situazione e del personaggio, che possiamo individuare la ragione dell'epilogo encomiastico, che altrimenti potrebbe sembrare un'altra licenza irrelata come quella dell'*Oronisbe*. Il gioco questa volta è sottile, e sebbene non possa dirsi del tutto riuscito, evidenzia un intento costruttivo e un'ampiezza di visione drammaturgica non più trascurabili.

Sul finire del 1669 giungeva a Vienna il nobile bergamasco Nicolò Minato, librettista di professione: sarebbe divenuto il primo dei poeti cesarei. Draghi, ormai ufficialmente riconosciuto nel ruolo di compositore, dovette tirare un sospiro di sollievo: il suo purgatorio come poeta era finito. Tuttavia, non era stato tutto tempo sprecato; insieme, Draghi e Minato avrebbero realizzato, nei trent'anni successivi, quasi un centinaio di composizioni drammatiche, sacre e profane: se la coppia funzionò così bene e tanto a lungo, possiamo star certi che un po' di merito (poco, ma non trascurabile) lo ebbe anche quel periodo di lavoro duro e mortificante, ma sovente di irruente vivacità creativa, che vide il musicista Draghi stare dall'altra parte della barricata del laboratorio operistico.

Emilio Sala

Le metamorfosi di «Ifide greca»

> Mais vous êtes une femme, nous ne sommes plus au temps des métamorphoses – Adonis et Hermaphrodite sont morts – et ce n'est plus par un homme qu'un pareil degré de beauté pourrait être atteint.
>
> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*

Dopo aver preso il posto di Pietro Andrea Ziani come maestro di cappella dell'imperatrice vedova Eleonora, Antonio Draghi nel 1669 incomincia il suo fortunato tandem con il librettista Nicolò Minato.[1] Il 1670, nel cui mese di luglio venne appunto rappresentata l'*Iphide greca*, è l'anno della svolta: da quel momento in poi, il compositore ottiene praticamente il monopolio di tutta la musica profana da eseguirsi nella corte viennese. L'importanza – in questo quadro – del «drama per musica» oggetto di queste righe è confermata da una parte dal fatto che l'opera sarebbe stata ripresa (con modifiche, certo) nel 1696 e dall'altra, cosa ancor più notevole, che lo stesso libretto approdò tempestivamente a Venezia (1671) e in altre città italiane.[2] Se si aggiunge poi che anche la *Leucippe phestia* di Minato-Draghi (1678) ricalca fedelmente, come dirò, il modello dell'*Iphide greca*, è chiaro che ci troviamo di fronte a un soggetto la cui persistenza e pregnanza storica appare frutto di una surdeterminazione di tipo culturale.

Il corpus

Prima di tentare l'approccio ermeneutico, vale la pena cominciare con una sommaria descrizione delle fonti che costituiranno il *corpus* operativo di questo studio. Come si è già accennato, oltre a essere stata rappresentata a Vienna nel 1670 e nel 1696, l'*Ifide greca* fu ripresa anche in molte città italiane. A testimonianza della sua circolazione restano ben 11 libretti distribuiti in un ambito cronologico che va dal 1670 al 1722. Vediamoli, brevemente, uno per uno:

[1] Nello stesso anno, a Parigi, Luigi XIV concedeva al librettista Pierre Perrin le «Lettres patentes» per la fondazione di «académies d'opéra ou représentations en musique en langue française sur le pied de celles d'Italie», una strada che avrebbe ben presto portato alla nascita dell'Académie royale de musique di Lully.

[2] Un caso analogo è quello del *Leonida in Tegea* che, rappresentato nello stesso anno dell'*Iphide*, sarà ripreso a Venezia nel 1676 con la musica rielaborata da Marco Antonio Ziani e poi ancora a Vienna sempre per l'intonazione di Draghi (con varianti, ovvio) nel 1694.

a Vienna 1670 (Minato-Draghi)[3]

b Venezia 1671 (Minato, con minimi interventi di mano anonima, e musica tutta nuova di tre compositori: primo atto Domenico Partenio, secondo atto Domenico Freschi, terzo atto Gasparo Sartorio)[4]

c Udine 1672 (Minato, con piccole varianti anonime, e musica di Partenio-Freschi-Sartorio; ma «le parti intiere di Osirio e di Lubione le ammirerai come degnissimo frutto della virtù del molto reverendo padre Giovanni Paolo Fusetti, maestro di cappella della cathedrale d'Udine»)[5]

d Bologna 1675 (Minato, con notevoli varianti anonime specialmente nelle parti comiche alquanto amplificate, e musica di compositore ignoto)[6]

e Verona 1675 (ancora Minato e Partenio-Freschi-Sartorio, ma «la poesia del ridicolo è del sig. dottor Oratio Francesco Ruberti parmiggiano ed altre ariet‹t›e conoscono per madre altra Clio [...], e condisce le dolcezze mede‹s›me nel sudetto ridicolo, nuove ariette et sinfonie lo stil dolce del sig. Alessandro Spinazzari»)[7]

f Ancona 1679 (sempre la versione Minato e Partenio-Freschi-Sartorio, ma «si sono aggiunte alcune seconde stroffe e altre nuove ariette, non solo per darti maggiormente nel genio, ma anco per appagare il desiderio di chi deve cantarle, e queste saranno stampate co' suoi segni, avendo così voluto il signor Giovanni Battista Pasquini che le fece assieme col prologo»; prologo «posto in musica dal signor don Nicola Borghese»)[8]

g Napoli 1680 (Minato ampiamente rimaneggiato da mano anonima e musica del pari composta da autore sconosciuto)[9]

h Venezia 1682 (benché il libretto sia intitolato diversamente, *La bugia regnante overo l'Iphide greca*, si tratta quasi certamente della versione Minato e Partenio-Freschi-Sartorio con varianti minime)[10]

[3] *Iphide greca. Drama per musica nel giorno natalitio* [*sc.* 12 luglio] *della S.C.R. maestà dell'imperatrice Margherita*, Vienna, Matteo Cosmerovio [1670]; *SartoriL*, n. 12694.

[4] *Iphide greca. Drama per musica del conte Nicolò Minato*, Venezia, Bertani, 1671; *SartoriL*, n. 12695.

[5] La citazione è tratta dalla prefazione «Al benigno lettore» di *Iphide greca, drama per musica del conte Nicolò Minato, da recitarsi nella città di Udine nel nuovo Teatro Contarini l'anno 1672*, Udine, eredi di Carlo Schiratti, 1672, p. 7; *SartoriL*, n. 12696.

[6] *Iphide greca, drama per musica da recitarsi nel Teatro Formagliari l'anno 1675*, Bologna, eredi di Vittorio Benacci, 1675; *SartoriL*, n. 12697 (che attribuisce erroneamente la musica dell'*Iphide* bolognese a Draghi).

[7] La citazione è tratta dalla prefazione «Al cortese lettore» di *Iphide greca. Drama per musica del conte Nicolò Minato*, Verona, Pietro Francesco Franceschi, 1675; *SartoriL*, n. 12697a.

[8] Citazione tratta dalla prefazione «Al benigno lettore» e dall'intestazione del prologo di *Iphide greca. Drama per musica del signor conte Nicolò Minato. Da rapresentarsi in questo Carnevale nel Teatro d'Ancona*, Ancona, Stamperia camerale, 1679, pp. 6 e 13; *SartoriL*, n. 12698.

9 *Ifide greca drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo di Napoli*, Napoli, s.e., 1680; *SartoriL*, n. 12699.

[10] *La bugia regnante, overo l'Iphide greca. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Canal Regio*, Venezia, Francesco Nicolini, 1682; *SartoriL*, n. 4162.

i Milano 1683 (libretto ricalcato sul modello di Napoli 1680, a cui si rinvia anche nella dedicatoria, ma con numerose arie sostituite, qualcuna aggiunta e un paio tagliate; dunque, probabilmente, con una musica in gran parte nuova di autore ignoto)[11]

j Vienna 1696 (seconda versione Minato-Draghi)[12]

k Venezia 1722 (del libretto di Minato, radicalmente trasformato da mano anonima, sopravvivono solo i recitativi, per altro assai rielaborati, e un'aria; secondo la *Drammaturgia* di Allacci, la musica sarebbe di Pietro Scarpari).[13]

Oltre a questi 11 libretti a stampa, sopravvivono 3 partiture manoscritte:

1 Partenio-Freschi-Sartorio per Venezia 1671[14]

2 [anonimo] per Napoli 1680[15]

3 Draghi per Vienna 1696 (solo il secondo e terzo atto)[16]

Come si evince dal panorama delle fonti delineato, è assai improbabile che la musica di Draghi abbia accompagnato una delle nove rappresentazioni italiane dell'*Iphide greca* di cui ci resta il libretto. La versione più diffusa in Italia è certamente quella di Partenio-Freschi-Sartorio che, con varianti per così dire fisiologiche, ritroviamo certamente (essendo dichiarato nella prefazione dei libretti) a Venezia 1671, Udine 1672, Verona 1675, Ancona 1679 e, credo di poter dire (nonostante il vuoto informativo del libretto), anche a Venezia 1682 – a parte qualche piccolo ritocco, infatti, questo libretto veneziano segue fedelmente quello del 1671. La sola aria (II.6) che presenta un testo diverso è totalmente ricalcata sul modello di undici anni prima, dal che sembrerebbe potersi dedurre che sia stata riutilizzata la stessa musica:

[11] *Ifide greca drama per musica da rapresentarsi nel Regio Teatro di Milano l'anno 1683*, Milano, Ambrogio Ramellati, [1683]. *SartoriL*, n. 12700.

[12] *Iphide greca, drama per musica, nel giorno natalizio* [*sc.* 6 gen.] *della S.C.R. maestà dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa*, Vienna, Susanna Cristina vedova Cosmerovio [1696]; *SartoriL*, n. 12701.

[13] *L'Iffide greca. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnovale dell'anno 1722*, Venezia, Marino Rossetti, 1722; *SartoriL*, n. 12702. Vedi anche Leone Allacci, *La drammaturgia ... accresciuta e continuata fino all'anno* MDCCLV, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755; rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmo, 1961, col. 436.

[14] Conservata in I-Vnm, *Cod. it.* (Contariniano) IV-421 (=9945); altra copia: *Cod. it.* (Contariniano) IV-429 (=9953).

[15] Conservata in I-Nc, 33.6.22. Partitura, come dirò, erroneamente attribuita a Draghi da Guido Gasperini - Franca Gallo, *Catalogo delle opere musicali del conservatorio di musica di San Pietro a Majella di Napoli*, Parma, Officina grafica Fresching, 1934; rist. anast. Bologna, Forni, 1988, p. 225. Nell'annotazione che compare sulla prima carta della partitura manoscritta si legge infatti: «musica di Antonio Draghi ferrarese, nato nel 1642, morto ivi nel 1707». Lo stesso luogo e le stesse date compaiono (guarda caso) in François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris, F. Didot, 1835-1844; II ed. riveduta *ibidem* 1860-1865; *ad vocem*, e successivamente negli indici di Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, 4 voll., Napoli, Stab. tip. Vincenzo Morano, 1881, IV, p. 607.

[16] Conservata in A-Wn, *Mus. Hs.* 16850 (Leopoldina).

[VENEZIA 1671]	[VENEZIA 1682]
La speranza mi va consolando ma bastante a sanarmi non è. Così vivo, ma fuori di me, così aspetto né so fino a quando, così spero ma non so che. La speranza mi va [consolando ma bastante a sanarmi non è].	Vuol la speme nel campo suo verde ch'io raccolga rimedio al mio mal, ma se fatta è la piaga mortal, quella in vano col tempo si perde: così spero ma non mi val. Vuol la speme [nel campo suo verde, ch'io raccolga rimedio al mio mal].
Il timore mi sta tormentando ma poter d'atterrarmi non ha; mentre vita la speme mi dà, cedo al duol ma risorgo sperando, temo e spero né so che sarà; il timore mi sta tormentando ma poter d'atterrarmi non ha.	Su le frondi di verde speranza il mio amore volando sen va; e posando tall'ora si sta sopra ramo di folle incostanza, sì che spero né so che sarà. Su le frondi [di verde speranza il mio amore volando sen va].

Come si vede, al quinto verso della prima strofa viene riprodotto anche l'inopinato cambio di metro (un novenario tronco in un'aria tutta di decasillabi). Tale verso anomalo – «così spero ma non so che» – era già in Vienna 1670 (dove però l'aria è priva della seconda strofa).[17] Minato corresse poi questa incongruenza prosodica in Vienna 1696, sostituendo il novenario con un decasillabo: «così spero, né trovo perché» (II.7).[18] Il fatto che tale verso sia presente anche nella partitura di Venezia 1671 avvalora l'ipotesi che Venezia 1682 abbia semplicemente adattato un nuovo testo sulla vecchia musica di Domenico Freschi.

Inoltre, un altro libretto anonimo può essere ricondotto, almeno in parte, alla versione Partenio-Freschi-Sartorio: quello di Bologna 1675. Benché le scene comiche siano completamente riscritte (e oltremodo ampliate) e compaiano anche un certo numero di varianti autonome, sono numerosi i luoghi derivati da Vene-

[17] Oltre che in Venezia 1671, è anche in Udine 1672, Bologna 1675 (II.7) e Ancona 1679.

[18] A dire il vero la corresse già nel libretto della *Leucippe phestia* (1678) che, come si vedrà, è una sorta di riscrittura-parodia dell'*Iphide greca*. Nell'aria corrispondente («Son farfalla, che vo circondando», II.9), troviamo infatti al quinto verso un regolare decasillabo tronco («Quel che spero nol deggio ridir»). Con ciò non voglio accreditare la tesi che vorrebbe molte situazioni di 'bassa polimetria' nella librettistica del secondo Seicento (*v.* ANNA LAURA BELLINA, *Totila, Belisario, l'orto e l'elefante*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di san Marco*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 545-565: 552-553) – e in particolare la presenza del novenario all'interno di strofe metricamente 'regolari' – come dovute a sviste ed errori spesso dettati dalla fretta nella trasmissione del testo (tesi almeno in parte confutata da THOMAS WALKER, *Un appunto sul rapporto fra metrica e ritmo nell'opera italiana del tardo Seicento*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 463-469: 446). Anzi, proprio nell'*Iphide* l'alternanza tra ottonario e novenario acquista un singolare rilievo unendo specularmente la prima e l'ultima aria dell'opera (*v.* qui nota 63).

zia 1671 e, curiosamente, anche da Udine 1672.[19] Potrebbe trattarsi dunque di una versione 'impasticciata' ma con buone dosi di Partenio-Freschi-Sartorio.

Per quanto riguarda Napoli 1680, di cui ci resta anche la musica (musica talora attribuita a Draghi), ritengo del tutto improbabile che possa trattarsi di una versione con musiche del compositore riminese. Troppa è la distanza tra la partitura napoletana e quella viennese. È vero che non possediamo la partitura di Vienna 1670 e che dunque non sappiamo quali trasformazioni abbia subìto la musica dell'*Iphide greca* da Vienna 1670 a Vienna 1696. Ma a parte le numerose varianti autonome (presenti solo a Napoli e non a Vienna), la partitura napoletana comporta scelte formali che potrebbero essere solo difficilmente attribuibili al linguaggio draghiano del 1670. Così, per esempio, alcune arie con strumenti che concertano con il canto (sovrapponendosi ad esso), ossia con un tipo di accompagnamento che è assente perfino nella partitura draghiana del 1696 e che giungerà a Vienna solo più tardi (e che è presente invece nella partitura di Partenio-Freschi-Sartorio). Fino agli anni Ottanta compresi, come fa notare Herbert Seifert, il modello pressoché esclusivo di accompagnamento strumentale utilizzato da Draghi per i pezzi vocali è quello dell'aria con «ritornelli» che può prevedere interventi strumentali anche brevi (e talora brevissimi), ma soltanto durante le pause del canto.[20]

Un altro aspetto assai notevole che emerge dalla collazione delle fonti letterarie e musicali è quello della dinamica delle varianti cui bisogna dedicare almeno un breve cenno. Le parti più mobili sono di gran lunga quelle comiche che vengono quasi sempre radicalmente rimaneggiate e rimusicate *in toto*. D'altronde esse costituiscono dei siparietti autonomi montati a mo' di «azione-cornice» che non interferisce mai o quasi mai con l'azione seria principale.[21] Ma il carattere provvisorio e mutevole delle «scene buffe» deriva anche dal fatto che esse erano tendenzialmente interpretate da cantanti specializzati, non di rado legati a una dimensione produttiva e recettiva di tipo locale. Il peso dell'elemento comico non diminuisce ed anzi sembra crescere nei libretti seicenteschi del nostro *corpus*. In Vienna 1696, per esempio, le «scene buffe» tra Lubione e Anfrisa sono più numerose che in Vienna 1670. Dal punto di vista del quadro drammaturgico, il vero iato si pone, come prevedibile, tra Vienna 1696 e Venezia 1722 sotto l'influsso delle nuove istanze 'riformatrici'.

[19] Per esempio l'aria di Ligdo «De' regi la sorte | mai posa non ha» (II.8) che, assente in Venezia 1671, è in Udine 1672 (II.7).

[20] «Gli strumenti [che accompagnano l'aria] intervengono quasi sempre soltanto nelle pause, tra le frasi della parte vocale, ribadendone l'assunto tematico»: *SeifertO*, p. 301.

[21] Di «azione-cornice» in questo contesto parla tra l'altro REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1979; in it. *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 54.

Nell'*Iffide greca* veneziana (Teatro di San Moisè, carnevale 1722) non scompaiono infatti solo le parti comiche, ma è tutta la veste letteraria del libretto a subire profonde trasformazioni. Nei recitativi vengono drasticamente ridotti i versi ripetuti o comunque tutti i passi enfatici (e isolati dal resto) che lasciano indovinare un trattamento musicale a mo' di «cavata». Allo stesso modo, le arie diventano quasi tutte arie «d'ingresso», per usare l'espressione di Pier Jacopo Martello, ovvero arie che il personaggio intona prima di rientrare nelle quinte.[22] Molte di queste sono arie «di paragone» nella forma col *da capo*. Significative a questo proposito sono le modifiche apportate all'unica aria di Minato che sopravvive nel nuovo contesto («Armata di vezzi»): da aria «di mezzo» (cantata da Trimegisto in Vienna 1696: II.6) diventa un'aria «d'ingresso» (cantata da Iffide in Venezia 1722: II.6).

Per concludere questa breve schedatura e collazione delle fonti finora reperite, va detto che, nonostante il tentativo di assimilazione al nuovo modello 'riformato' compiuto in Venezia 1722, la storia di Ifide è strettamente legata tematicamente e drammaturgicamente al gusto barocco o comunque prearcadico: così, «dopo esser stata pellegrinando per le più cospicue parti del Mondo» (come si legge nella dedicatoria di un libretto),[23] essa scompare dalle scene dopo l'ultimo *remake* veneziano.

Ovidio attualizzato

Nicolò Minato dice di aver tratto la storia di Ifide dalle *Metamorfosi* di Ovidio (IX, 666 e segg.), ma ciò non avvenne senza trasformazioni notevoli che vale la pena sottolineare. La *fabula* ovidiana è presto riassunta.

A Festo, nell'isola di Creta, viveva Ligdo di umile condizione. Quando la moglie Teletusa fu vicina al parto, egli le ordinò, benché a malincuore, di esporre il figlio nel caso fosse nato femmina. Ma a Teletusa apparve in sogno la dea Iside che le ingiunse di ignorare l'ordine del marito. Così, quando mise al mondo una bambina, Teletusa decise di farla passare per un maschio e la vestì da uomo. Tanto più che Ligdo chiamò il figlio Ifide, un nome ancipite che vale sia al maschile che al femminile. La *pia fraus* durò fino a che Ifide non fu amata dalla bellissima Iante che condivideva l'errore comune. Le due giovani furono così fidanzate una all'altra. Teletusa fece differire più volte il matrimonio ma alla fine non potè più tirarsi indietro. Allora supplicò Iside di trarla d'impaccio. La dea ebbe pietà di lei e trasformò Ifide in maschio. Le nozze poterono così essere celebrate.

Minato rimaneggiò e attualizzò la *fabula* ovidiana abolendo il *merveilleux* e introducendo un nuovo tema assai scottante: quello della successione dinastica.[24]

[22] Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna* [1714], in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 187-316: 286.

[23] *Iphide greca* (Ancona 1679), dedica di p. 3.

[24] Curiosamente tutti i libretti di questo *corpus* riassumono Ovidio dando uno scioglimento assai improbabile e comunque diverso da quello che si trova nelle *Metamorfosi* – uno scioglimento

Ligdo, da plebeo che era, diventa re della città di Cidonia (sempre a Creta) ed è proprio il desiderio di conservare la corona che lo spinge ad ordinare a Teletusia incinta di esporre il figlio se fosse nato femmina. Era infatti

> uso e quasi legge in Cidonia che li re ch'avevano figli maschi in essi trasmettevano la corona; quelli che non avevano figli d'alcun sesso regevano fino alla morte; quelli poi che sole femmine avevano, giunte queste agl'anni adulti, erano deposti et eletto nuovo re; e questo per non aspettare ch'i mariti delle regie figlie potessero pretender la successione alla corona et impedire alla Cidonia il libero arbitrio dell'elettione.[25]

Dunque, l'azione incomincia quando, raggiunta la maggiore età, il principe Iphide si appresta a ricevere il giuramento di fedeltà dai «deputati de' popoli». Ma le trasformazioni riguardano ancora di più il *côté* amoroso della vicenda. Iphide ama segretamente Trimegisto il quale ama, ricambiato, Iantea a sua volta amata dal «generale dell'armi» Osirio. Per poter sposare Trimegisto, Iphide promette a Osirio la mano di Iantea in cambio dell'appoggio dell'esercito. Lo scioglimento si compie, scoperto il vero sesso di Iphide, con due matrimoni: quello tra Osirio e Iantea, e quello tra Iphide e Trimegisto. Un finale non privo di zone d'ombra, coincidente con una sorta di colpo di stato e un cambio di dinastia. Benché Iphide sia salita al trono, d'ora in poi a regnare sarà la stirpe di Trimegisto. O almeno questo sembrerebbe emergere dalle parole pronunciate da Ligdo durante la fatale agnizione:

> È grave 'l mal, ma pure
> Iphide m'è sì cara,
> che gradisco l'errore.
> Le perdite del regno
> soffrirò volentieri;
> per figlia sì gradita amo l'inganno,
> accetto i pregiudizi, applaudo al
> [danno.[26]

Un esito che poteva suggerire implicazioni imbarazzanti se letto in chiave allegorico-politica. Non a caso il recitativo di Ligdo viene tagliato in Napoli 1680 e Milano 1683, e la soluzione proposta, per quanto conservi ancora una certa dose di ambiguità, appare come una curiosa prefigurazione dell'ancora lontana *prammatica sanzione* dell'imperatore Carlo VI. Osirio entra con le guardie e viene subito interrogato da Iphide: «Tu che farai Osirio, | or che sai l'esser mio?»; e il generale risponde: «Nulla mi cangierò, per te sian pronte | le schiere tutte: al serto | s'il sesso non succede ascenda il merto. | La legge si prescriva».[27] Dunque, dobbiamo

senza intervento soprannaturale, senza metamorfosi – dal quale scompare, come nel libretto, ogni traccia di *merveilleux*. Dopo il fidanzamento con Iantea, infatti, Iphide non potè «più tener oculto l'inganno» e dovette «scoprirsi per femmina; e fu fatto credere al marito, ben facile alle superstizioni secondo l'uso de' Greci, che dalla dea Iside fosse stato di sesso cangiato» (*Iphide greca*, [Vienna 1670], «Argomento», c.n.n.).

[25] Così nell'«Argomento» di Vienna 1670, poi ripreso da tutti gli altri libretti del *corpus*.

[26] *Iphide greca* (Vienna 1670), p. 57 [II.12].

[27] *Ifide greca* (Napoli 1680), p. 59 [III.14] e *Ifide greca* (Milano 1683), p. 59 [III.14].

intendere che d'ora in poi, cancellata la norma che prevedeva la deposizione dei re privi di figli maschi, si sarebbe ammessa anche la successione femminile? La casa regnante resta quella di Ligdo anche se al trono sale Iphide? Sembrerebbe di sì: alla fine dell'«argomento» preposto al libretto si dice infatti che Iphide «operò con Osirio, generale delle sue armi, ché l'arbitrio dell'elettione si prescrivesse, al quale in ricompensa li diede per isposa Iantea».[28]

Come si vede, non ci troviamo di fronte al solito soggetto mitologico tratto dalle *Metamorfosi* ovidiane, né possiamo ridurre la storia di Ifide al tema, pure centrale, del travestimento con cambio di sesso ad alto potenziale di licenziosità (tipo le commedie dei *simillimi* o la *Dodicesima notte* shakespeariana).[29] Lo spunto ovidiano e il gusto per le situazioni ambigue serve da paravento per tirare in ballo un tema storico-politico che sarà di scottante attualità presso la corte asburgica (ma non solo) dalla guerra di devoluzione del 1667 in poi: quello della successione dinastica. Si può citare a questo proposito *La verità vendicata dai sofismi di Francia*, un *pamphlet* dell'abate Domenico Federici tutto incentrato sui problemi del diritto di successione pubblicato tre anni prima dell'*Iphide greca*.[30] D'altra parte sappiamo quanto sono importanti i riferimenti allegorici, le motivazioni 'nascoste', gli elementi di autorappresentazione all'interno dello spettacolo di corte. Alcune opere di Minato-Draghi funzionano *anche* come testi 'a chiave' che il pubblico doveva interpretare in una sorta di gioco di società o di gioco di specchi. Una di queste opere, decriptata e analizzata da Seifert, è *La lanterna di Diogene* (1674); un'altra, dell'anno successivo, è intitolata *I pazzi Abderiti*.[31]

Naturalmente, molti di questi rimandi all'attualità politica sono destinati a sfuggire, almeno in parte, all'osservatore moderno. Ma non bisogna credere che la loro identificazione e decifrazione fosse così scontata per il pubblico cortigiano di allora. Seifert fa notare che sopravvivono più 'chiavi' per l'interpretazione della *Lanterna di Diogene* e che non sempre coincidono fra loro.

[28] *Ifide greca* (Napoli 1680), «Argomento» (la stessa indicazione si ritrova in Milano 1683). D'altra parte a Napoli e a Milano non valeva la «legge salica» bensì, come ovvio, quella spagnola che ammetteva la successione femminile.

[29] Un tema, ripeto, comunque fondamentale nel libretto di Minato. Iphide finge infatti di avere una sorella di nome Iphide, a tutti ignota, innamorata di Trimegisto; quest'ultimo rimane turbato dalla sua bellezza e dalla sua somiglianza col principe: «quanto al prence somiglia!», «o che bellezza!» (*Iphide greca*, Vienna 1670: II.5).

[30] Ne parla Luca Ferretti nel contributo compreso in questo volume suggerendo tra l'altro alcuni possibili paralleli proprio tra il *pamphlet* di Federici e il libretto di Minato.

[31] *SeifertO*, pp. 248 segg. Per quanto riguarda *I pazzi Abderiti* (1675), ho trovato in I-FAN un libretto che riporta, a fianco degli «intervenienti», la 'chiave' manoscritta (forse dallo stesso Domenico Federici) per identificare le varie figure storiche che si nascondono dietro i personaggi del dramma.

Inoltre anche allora poteva succedere che uno spettatore non cogliesse la dimensione allegorica del testo. È quello che capita per esempio al conte Lorenzo Magalotti, residente del Granducato di Toscana presso la corte cesarea, il quale, scrivendo da Vienna al cavaliere Francesco Panciatichi di Firenze (in data 25 aprile 1677), confessa che

> solamente a questi giorni m'è stato spiegato un passo della commedia *Il silenzio d'Harpocrate* rappresentata quest'anno [*première*: 27 febbraio], che s'è creduto parlare in termini generali.[32]

D'altra parte, la ricomposizione allegorica dei valori testuali si pone su un altro livello del tutto indipendente da quello dell'interpretazione letterale. Il testo letterale mantiene sempre una sua autonomia rispetto a quello allegorico: ciò consente tra l'altro all'*Iphide greca* di circolare abbondantemente, come s'è visto, anche al di fuori del contesto viennese, spogliata dunque della sua eventuale cornice allegorica originaria.

Comunque sia, è noto che gli Asburgo (tanto spagnoli quanto austriaci) attraversarono, dopo il 1665, una grave crisi di ordine biologico: a parte il fragilissimo re-bambino Carlo II (il solo figlio maschio di Filippo IV), non restava che un solo maschio in famiglia ovvero l'imperatore Leopoldo I, per di più celibe. Ma anche dopo il suo matrimonio nel 1666 con Margherita Teresa di Spagna (sorella di Carlo II), Leopoldo non ebbe l'agognato erede. Dopo numerosi aborti, Margherita Teresa morì nel 1673 lasciando solo una figlia, l'arciduchessa Maria Antonia nata nel 1669. La crisi ebbe fine solo nel 1678, quando la terza moglie di Leopoldo, Eleonora Maddalena Teresa del Palatinato, partorì il futuro Giuseppe I. Ma restavano aperti gli spinosissimi problemi legati alla successione di Spagna che occupavano la diplomazia internazionale già da una decina d'anni (dalla morte di Filippo IV avvenuta nel 1667) e che portarono poi, come si sa, dopo il decesso di Carlo II (1700), alla guerra di successione spagnola.[33]

Ora, non solo *L'Iphide greca* venne rappresentata nel giorno natalizio dell'imperatrice Margherita Teresa (12 luglio 1670), ma sia nella dedicatoria che nell'*Introduttione* al balletto finale si fa esplicito riferimento all'imminente nascita di un erede maschio. D'altronde, la gravidanza dell'augusta festeggiata è confermata anche da una lettera che il «residente cesareo» a Venezia Domenico Federici indirizza all'imperatore in data 26 luglio 1670. Dopo avere celebrato «l'incomparabile bellezza» dell'*Iphide greca*, egli conclude la sua missiva così:

[32] Lettera trascritta in *SeifertO*, p. 765.

[33] I cui riflessi nelle opere di Caldara sono stati per altro già studiati da URSULA KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara*, «Acta Musicologica», XXXVI/4, 1964, pp. 221-233.

> Non spero intanto veder dramma più bello, se non nella nascita del futuro Cesare che Dio ora ha misericordiosamente collocato nell'utero dell'Augusta; di che, alzando pien di giubilo le mani al Cielo, alla maestà vostra profondamente m'inchino.[34]

Quando, ventisei anni dopo (12 gennaio 1696), si riprenderà a Vienna *L'Iphide greca*, sarà ancora per onorare il genetliaco dell'imperatrice (Eleonora Maddalena Teresa questa volta). Nella dedicatoria del libretto, sostanzialmente immutato, Minato suggerisce un significativo parallelismo tra le due rappresentazioni (quella del 1670 e quella del 1696), dichiarando la sua Iphide «due volte felice, perché a festeggiare dì natalizii di due vostre Auguste si vede innalzata, due volte».[35] L'incubo dell'estinzione degli Asburgo era nel frattempo finito, essendo nato anche il futuro Carlo VI nel 1685, ma il nodo della successione spagnola si era ulteriormente aggrovigliato. Leopoldo avrebbe voluto destinare l'arciduca Giuseppe all'impero e il cadetto Carlo al trono di Spagna. Una prospettiva resa difficile non solo dalle mire di Luigi XIV, già consorte (e con prole) di Maria Teresa di Spagna (infanta di Filippo IV, morta nel 1683), ma anche dall'esistenza di un diretto discendente dell'imperatrice Margherita, sorella di Carlo II e prima moglie di Leopoldo. La già citata arciduchessa Maria Antonia, infatti, aveva sposato l'elettore di Baviera Massimiliano Emanuele dal quale aveva avuto un figlio, Ferdinando Giuseppe, nel 1692. Era lui il più diretto discendente del re di Spagna e Leopoldo non poteva prevedere che egli sarebbe morto prematuramente nel 1699.

Con ciò non si vuole suggerire l'ipotesi che anche quello dell'*Iphide* sia un libretto 'a chiave', ma di certo che i problemi di successione del re Ligdo potessero, soprattutto nel 1670, essere messi in relazione con quelli di Leopoldo o di Carlo II è qualcosa di più che una remota eventualità.[36]

[34] Lettera conservata in I-FAN, mss. *Federici* 107; ora in CARLO DE' DOTTORI, *Lettere a Domenico Federici*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Urbino, Argalia, 1971, pp. 4-5.

[35] *Iphide greca* (Vienna 1696), p. 3.

[36] Nino Pirrotta, commentando l'«Allegoria del drama» *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674), stampata da Minato nel libretto e tutta incentrata ancora una volta sul problema della successione, tende a svalutare l'importanza dell'elemento allegorico nella librettistica di Minato: «Che il re Cassandro si innamori di Tessalonica solo per averla udita cantare (come già Serse di Romilda) non aveva riscontro in speciali virtù canore dell'imperatrice madre; né l'*Iphide greca*, la cui protagonista adottando il consueto travestimento maschile sfrutta anche il fatto che il nome si adattava a entrambi i sessi, può avere avuto riferimenti personali all'imperatrice Margherita Teresa»; NINO PIRROTTA, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 10-12 settembre 1984) a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 127-136: 150; ora in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 195-230). Ma la possibilità di individuare eventuali significati allegorici faceva indubbiamente parte dell'atteggiamento recettivo del pubblico cortigiano di allora, anche se va ribadito che il piano letterale resta comunque indipendente da quello allegorico e il più delle volte perfettamente comprensibile senza di esso. Credo che lo scetticismo pirrottiano sia rivolto piuttosto contro le letture 'riduzionistiche',

L'ombra degli Incogniti

Ma lo spessore storico-culturale dell'*Iphide greca* emerge ancor più in tutta la sua affascinante complessità se si tiene presente che oltre alla fonte esplicita, di cui s'è detto nel precedente capitolo, esiste anche un altro 'sottotesto', una vera e propria fonte nascosta, a cui il libretto di Minato rinvia. Si tratta del romanzo *Il principe hermafrodito* di Ferrante Pallavicino – l'esponente più 'maledetto' dell'Accademia degli Incogniti. Pubblicato a Venezia nel 1640, dedicato a Francesco Loredano (il fondatore degli Incogniti), il romanzo – come il libretto di Minato, d'altronde – ruota tutto intorno a una sorta di equazione amore = potere, ovvero al riconoscimento che la *lubido amandi* e la *lubido impertitandi* obbidiscono alle stesse leggi. Come Ifide, il principe «ermafrodito» usa inganni e frodi per ottenere la mano di Alonso (=Trimegisto) senza perdere la corona:

> Machinava l'imaginazione [del principe] modo di non perdere il regno nel goder l'amante. L'interesse di regnare ha conformità di possanza co' desideri d'amore; laonde difficilmente potea scorgersi inferiore l'una delle parti, mentre con l'armi delle stesse leggi combattono.[37]

È questo un tema assai caro agli Incogniti che si ritrova per esempio nel «discorso academico» di Antonio Rocco intitolato, significativamente, *Amore è un puro interesse*.[38] Nella prefazione del romanzo, Ferrante Pallavicino afferma che

del tipo testo letterale = livello superficiale / testo allegorico = livello profondo, che tendono dunque a negare l'autonomia e la compiutezza semantica del testo di base.

[37] Ferrante Pallavicino, *Il principe hermafrodito*, Venezia, Sarzina, 1640; riedizione moderna: Id., *Il principe ermafrodito*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Editrice Montefeltro, 1991, p. 35.

[38] «Amore è un puro interesse. Per amore intendo con sana intelligenza un desiderio e compiacimento del bene; per interesse un utile, o diletto, che a se stesso, non già alla cosa amata, brama l'amante. Et in altra frase più chiara. Ciascuno nell'amare ama se stesso, non altri»; da Antonio Rocco, *Amore è un puro interesse*, in *Discorsi academici de' signori Incogniti*, Venezia, Sarzina, 1635, pp. 164-177: 165). Antonio Rocco è anche lo spregiudicato autore di un ben noto romanzo licenzioso se non blasfemo (di cui esiste anche una riedizione moderna: Antonio Rocco, *L'Alcibiade fanciullo a scola*, a cura di Laura Coci, Roma, Salerno, 1988), che testimonia l'osmosi in atto fra teorie libertino filo-omosessuali e l'accademia degli Incogniti. D'altronde il nesso ermafroditismo-omosessualità fa capolino anche nell'*Iphide* quando la principessa in abiti maschili cerca di irretire Trimegisto con una serie di *avances* altamente ambigue, che quest'ultimo sembra voler fingere di non capire («Intendermi non puoi | senza ch'io dica più?», esclama ad un certo punto Iphide in III.1). Data la complessità, la polisemia e la costruzione allegorico-allusiva del libretto di Minato, sarebbe interessante indagare più a fondo sugli ammiccamenti alla sfera omosessuale presenti nel testo (sulla questione *v.* Davide Daolmi - Emanuele Senici, *«L'omosessualità è un modo di cantare». I contributi 'queer' all'indagine sull'opera*, «Il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, in corso di stampa, intervento che offre al riguardo spunti appetitosi e un ricco e utilissimo panorama bibliografico). Ma si tratta di un'indagine per il momento ancora prematura: prima di aggomitolare il filo (o i fili) bisogna pur dipanare la matassa.

> il soggetto è favola rappresentata su le scene con applauso universale in guisa che singolare aggradimento ha fatto desiderabile il vederla rappresentata anche su fogli. Per quanto intendo l'originale è spagnuolo. Tutto ciò protesto, perché altri non mi tacci come che io voglio farmi strada con le altrui fatiche.[39]

Dunque *Il principe ermafrodito* sarebbe a sua volta derivato da una *pièce* con ogni probabilità spagnola, molto applaudita nei teatri italiani dell'epoca. Di essa resta (almeno) uno scenario manoscritto conservato nella Biblioteca Casanatense di Roma e pubblicato alla bell'e meglio da Anton Giulio Bragaglia nel 1943.[40] E a riprova della davvero notevole diffusione del nostro soggetto si può citare un'altra riscrittura melodrammatica «dichiaratamente ricavata dall'opera del più famigerato degli Incogniti, lo sventurato Ferrante Pallavicino»: *Isabella overo Il prencipe ermafrodito. Drama posto in musica da Ignatio Purci* (Palermo 1685).[41] Né basta. Per una singolare avventura, un altro riminese ha scritto un' «opera reggia» sul tema che qui s'indaga. Si tratta di Giuseppe Malatesta Garuffi autore di una *Florisbe finta maschio* che venne pubblicata a Bologna probabilmente nel 1676.[42] Nella sua prefazione, egli si dichiara «in parte imitatore» di un altro «picciolo drama»:

[39] Pallavicino, *Principe*, p. 15.

[40] *L'ermafrodito* (scenario) in *Commedia dell'arte. Canovacci della gloriosa commedia dell'arte italiana*, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Torino, Set, 1943, pp. 55-64. Tale scenario è il trentacinquesimo dei quarantotto che compongono la nota raccolta *Ciro monarca dell'opere regie* (I-Rc, cod. 4186). Francesco de Simone Brower (*Ancora una raccolta di scenari. Notizia con due scenari inediti*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», serie v, vol. x, 1901, pp. 391-407: 396 nota 10) associa lo scenario dell'*Ermafrodito* alla omonima commedia in prosa di Girolamo Parabosco (Venezia 1549) ma in realtà fra i due testi non c'è alcuna parentela. Più recentemente Nancy L. D'Antuono (*La comedia española en la Italia del siglo xviii: la «commedia dell'arte»*, in *La comedia española y el teatro europeo del siglo xviii*, a cura di Henry W. Sullivan *et alii*, London, Tamesis, 1999, pp. 1-36: 17-19) ha identificato la fonte spagnola di una ventina dei quarantotto scenari del *Ciro Monarca*, ma *L'ermafrodito* non è tra questi: allo stato attuale delle ricerche l'originale spagnolo di cui parla Ferrante Pallavicino è ancora sconosciuto.

[41] La segnalazione si deve a Lorenzo Bianconi - Thomas Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», x, 1975, pp. 379-454: 422 (in nota). *Cfr.* anche *SartoriL*, n. 13660.

[42] Corindo Corindi di Viloier [*pseud. di* Giuseppe Malatesta Garuffi], *Florisbe finta maschio. Opera regia*, Bologna, Longhi, s.d. Nell'esemplare conservato in I-Mb, l'anno di edizione, aggiunto a mano, è il 1672; ma nel manoscritto autografo conservato in I-RIM (Sc-Ms. 132) si legge che la *Florisbe finta maschio* «fu stampata in Bologna l'anno 1676 sotto il nome di Corindo Corindi». Su questa *pièce*, vedi Giovanni Rimondini, *Florisbe, la finta maschio*, in Id., *Carne romagnola. Storia dei costumi sessuali in Romagna dai Malatesti alle stagioni balneari*, Rimini, Maggioli, 1986, pp. 51-67, 195-196. Rimondini incomincia il suo studio citando un comunicato da Parigi che, apparso nel «Rimino» [gazzetta settimanale] del 2 maggio 1662, sarebbe stato una perfetta epigrafe per il nostro precedente capitolo: «La maestà sua [Luigi xiv] ha fatto vedere il delfino nudo all'ambasciatore di Spagna Fuentes, e dettoli che così devono fare i re per non lasciare qualche dubietà se siano maschi e femine».

In esso [scenico componimento], fattomi in parte imitatore d'un picciolo drama, ho secondato nel rimanente il capriccio del mio genio fantastico[43]

Ebbene, tale fonte è facilmente identificabile proprio nel libretto di Minato di cui il Garuffi parafrasa ampi tratti – ivi comprese le arie! Si veda (tra i tanti esempi possibili) l'imitazione della *Bildnis-Arie* del primo atto:

MINATO (I.4)	GARUFFI (I.8)
Aria di Trimegisto	*Monologo di Tigrane*
(dopo che Iantea gli ha donato il suo ritratto)	(dopo che Rosalba gli ha donato il suo ritratto)
Bell'effigie, sei ombra e pur risplendi. Superficie vezzosa de l'idea del mio ben, furto del suo seren, tu sei foco dipinto e pur accendi; bell'effigie, sei ombra e pur risplendi.[44]	Vaga effigie, adorata imagine. Sei un'ombra del mio bel sole terreno, e pur tutta ai miei lumi innamorati risplendi. Sei una vezzosa superficie dell'idea del mio bene; sei una fiamma dipinta, e pur tutto mi accendi, mi consumi, mi martirizzi.[45]

Un'«opera regia» (sorta di complicata tragicommedia a lieto fine con personaggi di sangue reale) stava alla base del romanzo di Pallavicino; un libretto d'opera (quello di Minato) è ora alla base di un'altra «opera regia». Il cammino metamorfico che le riscritture del nostro soggetto sembrano delineare non è forse teleologicamente inteso verso il compimento operistico, ma le sue tappe più numerose restano comunque libretti d'opera o versioni operistiche. Importante è anche sottolineare che nei vari rifacimenti il mondo contemporaneo traluce sempre dietro la maschera ovidiana o pseudostorica. Il libretto di Minato è una sorta di sceneggiatura di Pallavicino travestito – assai inverosimilmente – da Ovidio. Un travestimento che sembra rinviare anche all'ordine del 'carnevalesco' e non solo a quello dell'allegorico. E di 'carnevalizzazione' ha scritto recentemente Luigi Cataldi proprio riferendosi a un libretto veneziano di Minato per certi versi simile a quello dell'*Iphide greca*: il *Xerse* (1654), infatti, traveste da Erodoto una commedia di Lope de Vega.[46] Ma anche i libretti viennesi di Minato contengono numerosi spunti di 'carnevalizzazione'.[47]

[43] GARUFFI, *Florisbe* (ed. a stampa), p. 3.

[44] *Iphide greca*, Vienna 1670, p. 6; Venezia 1671, p. 18, *etc.*

[45] GARUFFI, *Florisbe* (ed. a stampa), pp. 15-16.

[46] LUIGI CATALDI, *«Lo cierto por lo dudoso» trasformato in «Xerse»*, «Studi Urbinati», LXV, 1992, pp. 309-333. Sul processo di 'carnevalizzazione' che accompagna il passaggio dagli 'albori del melodramma' all'opera veneziana, vedi FLORIAN MEHLTRETTER, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994; e, per quel che riguarda *L'incoronazione di Poppea*, anche ROBERT C. KETTERER, *Militat omnis amans: Ovidian Elegy in «L'incoronazione di Poppea»*, «International Journal of the Classical», IV/3, 1998, pp. 381-395: 394-395.

[47] Qualche cenno utile sulla questione si trova in MARIA GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: le «facezie teatrali» di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle*

L'elemento allegorico-celebrativo, tipico degli spettacoli di corte nell'età dell'assolutismo, non esclude la presenza di tracce significative di quello che potremmo chiamare l'allegorico-carnevalesco su cui si può scorgere, almeno nel caso dell'*Iphide*, l'ombra degli Incogniti. L'ambasciatore veneziano Francesco Michiel accenna nel 1678 con un certo stupore alla massiccia presenza della componente ironico-satirica nelle rappresentazioni viennesi:

> È curioso il dirsi che non vi sia rappresentatione ch'in vece di dilettare gl'ascoltanti, non li punga, né musica che nella soavità de passaggi non sia acremente conspersa di mordaci ritocchi.[48]

D'altra parte, sappiamo che Minato, se non fu Incognito, frequentò a lungo Gian Francesco Busenello, celebratissimo Incognito, nell'ambito della veneziana Accademia degli Imperfetti alla quale erano entrambi affiliati. L'immagine di una Vienna ingessata e antiveneziana, tutta chiusa nella dimensione moralistico-dimostrativa, credo che andrebbe almeno in parte rivista.

Una curiosa autoparodia

In questo gioco metamorfico, tipicamente barocco, tutt'altro che svincolato, come s'è visto, dal piano storico-politico – un gioco che costituisce il nucleo tematico principale della nostra *fabula* per prolungarsi poi nella pratica delle imitazioni-riscritture – in questo gioco Nicolò Minato potè trovare fin dalle fonti classiche un 'doppione' di Ifide che dovette invero non poco ingolosirlo. Si tratta della storia di Leucippo narrata da Antonino Liberale nella sua *Metamorphóseon synagogé* (cap. XVII), un testo risalente probabilmente al II secolo avanti Cristo e ben noto sin dalla fine del '500. Vi si ritrova il compendio di quanto raccontato più diffusamente da Ovidio (i due autori ebbero evidentemente una fonte comune, forse il poeta greco Nicandro); cambiano solo i nomi dei personaggi: Ligdo diventa Lampro, Teletusia Galatea, Ifide Leucippo, Iside viene sostituita dalla dea Leto (Latona). Per il resto nulla cambia (a parte la scomparsa del personaggio di Iantea), neanche il luogo che rimane la città di Festo nell'isola di Creta. Ebbene, nel 1678, Minato e Draghi approntarono anche una *Leucippe phestia* per il compleanno dell'imperatore (9 giugno). Quest'ultimo si era nel frattempo sposato per la terza volta (nel 1676) con Eleonora Maddalena Teresa del Palatinato la quale avrebbe (finalmente) partorito di lì a poco più di un mese (26 luglio) il futuro Giuseppe I. Dunque al momento della *Leucippe* l'imperatrice era alla fine della sua gravidanza.

Venezie dal '500 al '700, a cura di Ivano Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990 (Quaderni del Conservatorio di Adria, 2), pp. 189-221: 210-211.

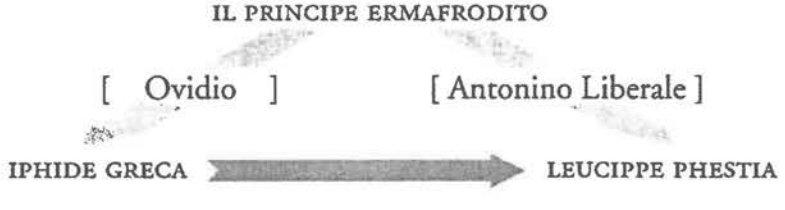
[48] FRANCESCO MICHIEL, *Relazione 1678*, in *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato. Tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate cronologicamente*, 14 voll. a cura di Luigi Firpo, Torino, Bottega d'Erasmo, 1965-1996, IV (1968), p. 183, cit. in GIRARDI, *Facezie*, p. 207.

E la delicatezza di un tal frangente, con tutte le aspettative (nonché le ansie) ad esso connesse, traspare chiaramente nella dedicatoria del libretto.[49] Ancora una volta, il tema della successione, rappresentato sulla scena, rinviava a un problema assai presente nel vissuto dei suoi destinatari.

Ci troviamo così di fronte a un rifacimento dell'*Iphide* (o, meglio, della sua vera fonte: il romanzo di Pallavicino) travestita questa volta non più da Ovidio ma da Antonino Liberale. Un rifacimento particolare, però. Che imita il testo di partenza non solo nella *fabula* e nel *plot*, ma anche nella veste letteraria – un vero e proprio 'calco', insomma. Basti per il momento un solo esempio: la riscrittura della prima aria dell'opera.

IPHIDE GRECA (1670: I.1)	LEUCIPPE PHESTIA (1678: I.1)
Stanze. | Iphide. Servi che riccamente la vestono in habito d'huomo.	*Stanze con specchi. | Leucippe in abito d'uomo, che sta mirandosi in uno specchio.*
Alba lucida, che di rose	Specchio fulgido, se dai panni
ti circondi il crin d'argento,	prendi il volto ch'or tu fingi,
perle stillami ruggiadose,	sei veridico, e pur inganni,
apri l'uscio al mio contento,	la buggia tu pur dipingi.
E tu Sirio, che latrando	Ferma imagine che, non vera,
getti fiamme e spargi ardori,	la mi' effigie colorisci,
i tuoi fulmini deh temprando,	superficie lusinghiera,
lascia in pace i vaghi fiori.	tu non sai quanto mentisci.

L'ipermimetismo metrico e rimico che fa dell'aria di Leucippe una sorta di *contrafactum* di quella di Iphide suggerisce un procedimento di tipo parodico, un ricalco-riscrittura realizzato sulla stessa musica del 1670.[50] Dunque lo schema di derivazione complessivo dei due libretti di Minato può essere così riassunto:



[49] *Leucippe phestia. Drama per musica*, Vienna, Gio. Christoforo Cosmerovio, 1678; *SartoriL*, n. 14192. Anche in questo libretto (vedi l'«Argomento»), come già avveniva nell'*Iphide* a proposito di Ovidio (*v. supra*, nota 24), si dà un riassunto di Antonino Liberale per molti versi falsificante (o 'modernizzante'): la metamorfosi finale con cambio di sesso per intervento divino viene infatti sostituita con uno stratagemma (una finta metamorfosi) che abolisce ogni traccia di soprannaturale e ribadisce il vero sesso di Leucippe – quello femminile («Galatea, vedendosi a stato d'aversi a scoprire a tutti l'inganno, finse che la dea Latona lo cangiasse di sesso [da maschio a femmina, dunque, e non viceversa!]: e se lo credè il superstitioso marito»).

[50] Sulla questione, vedi anche *SeifertO*, pp. 230-232 e 343-345. Si tratta per altro dello stesso procedimento cui accennavamo più sopra a proposito di un'aria di Iphide riscritta in Venezia 1682 sul modello di Venezia 1671 (*v. supra*, p. 64).

Tornando alla questione dell'opera-calco, va ancora sottolineato che l'aria di Leucippe aderisce a quella di Iphide più sul piano dell'espressione che non su quello del contenuto – il suo è un combaciare formale più che tematico. Ciononostante è evidente che la variabile introdotta sul versante semantico («alba lucida» → «specchio fulgido») continua a legare abbastanza strettamente i due testi anche sotto il profilo del contenuto. La luce, infatti, con i suoi raggi rivelatori-ingannatori che sanno dire solo ciò che appare, è un tratto comune forte che consente alle due arie di mantenere un «affetto» assai simile. E dunque di poter essere cantate sulla stessa musica. D'altra parte questi slittamenti semantici, che segnano il passaggio da un'aria alla sua riscrittura perfettamente isomorfa, seguono un percorso metaforico-associativo che meriterebbe una più lunga disamina. Si veda almeno quest'altro esempio in cui Iphide/Leucippe canta «in abito di femmina», aspettando l'amato Trimegisto/Emerio:

IPHIDE GRECA (II.4)	LEUCIPPE PHESTIA (II.1)
Se sapessi, o mio tesoro,	Innocente è quest'inganno
chi son io che per te moro,	ch'io ti ordisco, bel tiranno,
fors' il piè che lento viene	e cotesta, a cui t'aspetto,
correrebbe alle catene,	dolce ardor di questo petto,
volarebbe a quest'ardor.	è una rete del piacer.
Vieni, vieni, caro amor.	Vieni, caro, non temer.
Idol mio, se veder vuoi	Son aragno d'una tela
un trofeo degl' occhi tuoi	che, sebben a te si cela,
che languendo qui t'aspetta,	se sapessi che la trama
deh cortese 'l passo affretta,	chi per te sospira e t'ama,
ch'il tardar si fa rigor.	ci cadresti volontier.
Vieni, vieni, caro amor.	Vieni, caro, non temer.

Qui la corrispondenza di tema e di «affetto» (oltre che di situazione) è ancora più stretta. E la ripetizione di alcune parole («se sapessi», «ardor», «vieni caro») rinforza l'isotopia di base. Anche la sostituzione delle 'catene amorose' con la 'rete del piacere' rimpiazza una metafora con un'altra omologa, ovvero dotata dello stesso sistema di connotazioni. Ma è l'esclamazione-*refrain* finale – così carica di erotismo – che, ribadita quasi identica, suggella il tratto fondamentale delle due arie. Questo verso viene opportunamente dilatato e survoltato in entrambe le partiture draghiane che dell'*Iphide* e della *Leucippe* ci restano: Vienna 1696 (lo sappiamo) e Vienna 1678.[51] Nella prima il verso-*refrain*, già prolungato (com'è prevedibile) tramite l'iterazione della parola «vieni», è ripetuto in due tonalità differenti: *mi* bemolle maggiore e *do* minore (la tonalità d'impianto dell'aria); nella secon-

[51] La partitura della *Leucippe* è conservata in A-Wn, *Mus. Hs.* 16857 (Leopoldina).

da, allo stesso modo, esso viene allungato attraverso l'iterazione della parola «caro» e cantato prima in *re*, poi in *sol* minore (la tonalità d'impianto dell'aria).[52]

Ma tentare un confronto tra l'*Iphide* e la *Leucippe* sul piano musicale è cosa ben diversa e assai più problematica di quanto non sia la mera collazione dei libretti.[53] Pur essendo infatti sopravvissuta la partitura originale della *Leucippe*, abbiamo perduto – *repetita iuvant* – quella della prima versione dell'*Iphide*. Di quest'ultima opera ci restano solo il secondo e terzo atto nel rifacimento musicale del 1696. Ora, se è lecito considerare la *Leucippe* come una parodia, un'opera-calco sulla stessa musica dell'*Iphide*, è evidente che si potrebbe ricostruire la partitura perduta di questa partendo dalla aprtitutra supersitite di quella. Inoltre è possibile misurare la 'distanza' (stilistica, ma non solo) tra la prima versione musicale dell'*Iphide* (1670) e quella del 1696, confrontando i due atti sopravvissuti di quest'ultima con gli atti corrispondenti della *Leucippe*.[54] Un lavoro da rinviare ad altra sede anche per ragioni di spazio. Ad ogni modo, va detto

[52] D'altronde, lo stesso succede anche nelle altre due versioni musicali – non draghiane – dell'*Iphide*: Venezia 1671 e Napoli 1680. Nella prima, Domenico Freschi fa ripetere il verso prima in *re* e poi in *sol* minore (esattamente come nella *Leucippe*); nella seconda, l'anonimo napoletano interviene in modo ancor più notevole con un cambio di tempo (da C a 3/2) e con almeno quattro ripetizioni del verso: le prime due in *do* maggiore e le ultime due in *la* minore (tipo Vienna 1696, insomma). È forse interessante sottolineare che tutte e quattro le versioni musicali di questa aria (Venezia 1671, Vienna 1678 [=*Leucippe*], Napoli 1680 e Vienna 1696) sono in una tonalità minore (rispettivamente: *sol, sol, la, do*) e nello stesso tempo C (solamente il verso-*refrain* di Napoli 1680, come s'è detto, è in 3/2); inoltre, tra le due strofe, interviene sempre un ritornello strumentale che manca solo in Napoli 1680, essendo l'aria della versione partenopea decurtata della seconda strofa.

[53] Il che non significa sottovalutare la loro importanza: i due libretti in questione meriterebbero un esame comparativo molto più approfondito e scrupoloso di quanto non sia stato possibile fare qui. Tra le varianti che riguardano l'intreccio non si può non accennare – almeno in nota – alla sostituzione della finta sorella di Iphide con Amistia, la principessa di Zacinto promessa sposa di Leucippo (una fidanzata, quest'ultima, tratta anch'essa dal *Principe ermafrodito* di Pallavicino dove però si chiamava Orgille ed era figlia del re di Napoli). Leucippe si spaccia per Amistia e, rotto il fidanzamento con Leucippo, si fa sposare da Lampro (=Ligdo) con l'amato Emerio (=Trimegisto). Dunque uno scioglimento senza l'intervento dell'esercito e senza più alcun riferimento alla prescrizione delle leggi che regolavano la successione al trono, ivi compresa l'usanza del «libero arbitrio dell'elettione» per i re che non avevano figli maschi (*v. supra*, nota 28): una variante da mettersi in relazione al fatto che la nuova imperatrice Eleonora Maddalena Teresa era figlia dell'Elettore del Palatinato?

[54] Naturalmente non è neanche impossibile (benché alquanto improbabile) che l'intonazione draghiana della *Leucippe* (1678) possa rivelarsi in futuro del tutto autonoma da quella dell'*Iphide* (1670) e che l'autoparodia di Minato sia stata realizzata a mo' di 'travestimento letterario' (indipendentemente cioè dalla necessità di riciclare della musica preesistente), ma questo farebbe dell'opera che ci sta occupando un caso ancora più sorprendente se non più unico che raro. Se l'esercizio critico è un approssimarsi al senso attraverso la strada più corta, non conviene allora (almeno per adesso) adottare questa ipotesi di lavoro.

subito che la partitura del 1696 non sembra contenere tracce significative della *Leucippe* (e dunque derivare dall'*Iphide* del 1670).[55]

La musica

> Se è vero quello che tanti affermano, avere la musica uguagliato in buona forma la poesia, dico umilmente alla maestà vostra col giudizio di questi intendenti d'Italia che nissun maestro di cappella qua sia uguale al Draghi. E in paragone delle cose che ora compongono i vecchi Cavalli, Zianie [*sic*] e Legrenzio, con altra gentaglia musicale che qua cresce come i fonghi d'Arcadia, le ariette che tengo del Draghi fattesi qua cantare ⟨le⟩ superano d'assai. Anzi gli stessi musici di Vienna scrivono qua a loro amici non aver mai cantato ne' teatri d'Italia robba di valore sì purgato e nobile come ora in Vienna.

Ciò che stupisce in queste parole di Domenico Federici (tolte dalla lettera a Leopoldo del 26 luglio 1670 già più volte citata)[56] non è tanto l'entusiasmo per Draghi, che mi pare comunque sincero sotto le inevitabili iperboli adulatorie, quanto piuttosto il netto stacco da lui suggerito tra una musica 'vecchia', quella dei Cavalli Ziani Legrenzi, e una musica 'nuova', quella di Draghi. Tale opposizione (soprattutto generazionale per quanto riguarda il 'padre' Cavalli, più che altro stilistica per ciò che concerne i 'fratelli maggiori' Pietro Andrea Ziani e Legrenzi) contrasta con il diffuso stereotipo critico che vorrebbe Antonio Draghi un «epigono del Cesti».[57] O comunque un autore attardato che riflette il gusto conservatore della corte viennese.[58] Del resto, c'è stato anche chi, come Max Neuhaus, ha visto in Draghi – ribaltando la frittata – un predecessore di Alessandro Scarlatti e della scuola napoletana.[59] Molte di queste valutazioni generalizzanti (e per certi

[55] *SeifertO*, pp. 343-344, sottolinea come si trovino tra le arie della *Leucippe* (1678) e quella dell'*Iphide* (1696) alcuni importanti punti di contatto. In particolare mette in luce certe coincidenze melodiche rese solo in parte irriconoscibili dal diverso contesto ritmico e armonico. Aggiunge inoltre che si dà spesso anche il caso opposto della corrispondenza ritmica in un procedere melodico del tutto privo di analogie, ma rileva giustamente che ciò deriva con ogni probabilità «dalla corrispondenza metrico prosodica dei due testi» (*SeifertO*, p. 344; non si dimentichi che il libretto della *Leucippe* è un calco di quello dell'*Iphide*). Orbene, mi pare che anche le coincidenze melodiche citate da Seifert (tutto sommato assai pallide) siano più da imputarsi all'ipercodificazione del linguaggio draghiano che non ad un consapevole processo di riscrittura.

[56] *V.* nota 34.

[57] Vedi, tra l'altro Flavio Testi (*La musica italiana del Seicento. Il melodramma*, Milano, Bramante, 1970, pp. 464-465) dove di Draghi, «epigono del Cesti», si dice che «la quantità della sua produzione nocque ovviamente alla sua qualità, come testimoniano del resto le sue partiture che, oltre a tradire i segni della fretta, molto spesso non riescono neppure a realizzare le sue stesse intenzioni».

[58] *V.* a questo proposito Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company, 1947; in it. *La musica Barocca*, Milano, Rusconi, 1982, p. 182.

[59] *NeuhausD*, p. 126.

versi fuorvianti) sono viziate da quel «teleologismo morfologico e drammaturgico» di cui Lorenzo Bianconi ha recentemente parlato a proposito degli studi sull'opera metastasiana.[60] La collocazione stilistica di Draghi non va cercata all'interno del dinamismo evolutivo delle forme e delle strutture drammatiche che caratterizza il passaggio dell'opera italiana verso la famosa 'riforma'. Guardata da lontano, a livello per così dire macroevolutivo, la musica di Draghi può apparire in effetti piuttosto 'reazionaria'. Salta agli occhi per esempio la sua scarsa propensione ad accogliere il proto-*da capo* come forma privilegiata delle arie e lo stesso vale per la sua áncor più netta riluttanza all'utilizzo di un accompagnamento strumentale che concerti con il canto. Per non parlare poi della spiccata tendenza al monotematismo delle sue «ariette» che sembrano abbastanza estranee a quel processo di espansione formale che si fonda più sulla distinzione dialettica di temi contrastanti che non sulla ripetizione variata dello stesso motivo.[61] Allo stesso modo, ma in corresponsabilità con Minato, non pare ancora sorta in lui l'esigenza di 'fissare' la posizione delle arie in fondo alla scena a mo' di aria «d'ingresso». La sua sfortuna critica, insieme alle difficoltà di inquadramento storico-stilistico, ricorda per certi versi quella del pittore Guido Cagnacci, un altro grande artista romagnolo giunto a Vienna da Venezia intorno al 1660.[62] Dunque, conviene togliere gli occhiali della 'riforma' per analizzare e valutare la drammaturgia musicale draghiana.

Qui di seguito tenteremo perciò un rapido sguardo il più possibile sincronico-descrittivo alla musica draghiana dell'*Iphide greca*, uno sguardo complessivo ma abbastanza ravvicinato, con particolare riferimento alle «ariette» che parvero così 'purgate e nobili' a Domenico Federici (ad onta della loro scarsa pre-arcadicità, menda a cui certo il «residente cesareo» non poteva pensare). A tal fine utilizzeremo innanzitutto la partitura superstite che, come s'è detto, contiene solo il secondo e terzo atto dell'opera nella versione di Vienna 1696. Naturalmente resta aperto il problema di valutare i rapporti che intercorrono tra quest'ultima e quella (perduta) del 1670. L'*esprit de géométrie* che caratterizza il libretto di Minato[63]

[60] Lorenzo Bianconi, *L'opera metastasiana: prospettive critiche*, relazione introduttiva alla tavola rotonda del Primo colloquio di musicologia del «Saggiatore Musicale», «Il Saggiatore Musicale», IV/2, 1997, pp. 451-510: 483-484.

[61] Un utile cenno di ciò in *SeifertO*, p. 298.

[62] Cagnacci morì a Vienna nel 1663, sicché non è improbabile che i due romagnoli possano essersi conosciuti e frequentati nella città imperiale.

[63] A questo proposito non si può non accennare al fatto assai notevole che tutti i libretti di Minato contemplano lo stesso numero di scene per atto: l'*Iphide* del 1670 ne prevede 12 (come la *Leucippe phestia*), 14 quella del 1696. Lo stesso vale per i libretti scritti da Minato a Venezia: il *Xerse* già citato, per esempio, conta 20 scene per atto, il dittico per Sartorio, *La prosperità di Elio Seiano* e *La caduta di Elio Seiano* (1667), ne conta 16 (mentre la ripresa viennese della *Prosperità* per

sembra distinguere almeno in parte anche la musica del Draghi. Degli otto personaggi che fanno parte del *cast* (divisi in quattro coppie: Iphide e Trimegisto, Iantea e Osirio, Teletusia e Ligdo, Anfrisa e Lubione), due sono soprani (Iphide e Iantea), due contralti (Teletusia e Anfrisa), due tenori (Trimegisto e Lubione), due bassi (Ligdo e Osirio). Anche dal punto di vista vocale si creano così quattro coppie combinate in modo da escludere l'abbinamento di voci uguali e la ripetizione della stessa coppia di voci.

IFIDE	IANTEA	ANFRISIA	TELETUSIA
S	S	A	A

TRIMEGISTO	LUBIONE	OSIRIO	LIGDO
T	T	B	B

Lo stesso gioco che coniuga, per certi versi in modo anche casuale, *varietas* e simmetria non si trova nelle partiture italiane di Venezia 1671 e Napoli 1680 (almeno per quanto riguarda i rapporti tra la serie dei personaggi e quella delle voci).[64]

Allo stesso modo casuale, ma significativo, è il fatto che delle 32 arie del II+III atto, una delle quali viene composta (*more solito*) da «S.M.C.», 16 siano in una tonalità maggiore e 16 in una minore. Esse sono inoltre sempre indicate come tali in partitura: il numero di 32 corrisponde dunque alle altrettante volte che un pezzo è definito «aria» dal cesareo copista. Tale indicazione non compare, o non compare sistematicamente, nelle due partiture italiane. Naturalmente, ciò che non è segnalato come «aria» non necessariamente coincide con un recitativo. Sono infatti perfettamente identificabili come forme chiuse, benché prive di ogni intestazione in partitura, anche tre articolati duetti senza sovrapposizioni di voci (Iantea-Osirio [II.1], Iphide-Trimegisto [III.1] e Iantea-Ligdo [III.12]); e lo stesso

Draghi [1671] è ridotta a 15 scene per atto). Idem per la distribuzione delle scenette comiche (una per atto in Vienna 1670 e tre per atto in Vienna 1696), nonché delle scene intese come «mutazioni»: nella versione del 1670 ogni atto ne contiene tre. Infine, un altro importante indizio di costruzione simmetrica nell'*Iphide greca* è dato dalla corrispondenza di metro tra la prima e ultima aria dell'opera, entrambe cantate da Iphide e formate da due quartine che alternano un novenario e un ottonario (nell'ultima aria, un ottonario e un novenario tronco) – uno schema assai inusitato e dunque ancor più significativo.

[64] In Venezia 1671 le voci dei personaggi sono le seguenti: Iphide (soprano), Iantea (soprano), Teletusia (soprano), Trimegisto (tenore), Lubione (tenore), Anfrisa (tenore *en travesti*), Osirio (basso), Ligdo (basso); in Napoli 1680: Ifide (soprano), Iantea (soprano), Teletusia (soprano), Trimegisto (soprano), Dorillo (soprano: personaggio aggiunto), Anfrisa (tenore *en travesti*), Osirio (tenore), Ligdo (basso), Lubione (basso).

vale per tre «a 2», ovvero tre brevi duetti a voci sovrapposte e trattate in modo soprattutto imitativo (Trimegisto-Ligdo [II.3], Iantea-Osirio [II.10] e Trimegisto-Osirio [III.13]),[65] per due interventi corali (III.13 e 14) e per numerose «cavate» che condiscono quasi tutti i recitativi.[66] Talvolta non è facile distinguere tra «cavata» e aria monostrofica ma vale la pena di ripetere che abbiamo considerato arie solo i pezzi così definiti in partitura.

Non senza qualche discrepanza, però. Per esempio, in partitura viene denominato «aria» anche un passo di Trimegisto che nel libretto sembrerebbe piuttosto corrispondere a un recitativo un po' enfatico (non a caso come tale lo ritroviamo sia in Venezia 1671 che in Napoli 1680). Durante il suo *tête-à-tête* con Iphide, cercando invano di andarsene, così Trimegisto raffigura il desiderio di regnare (III.10):

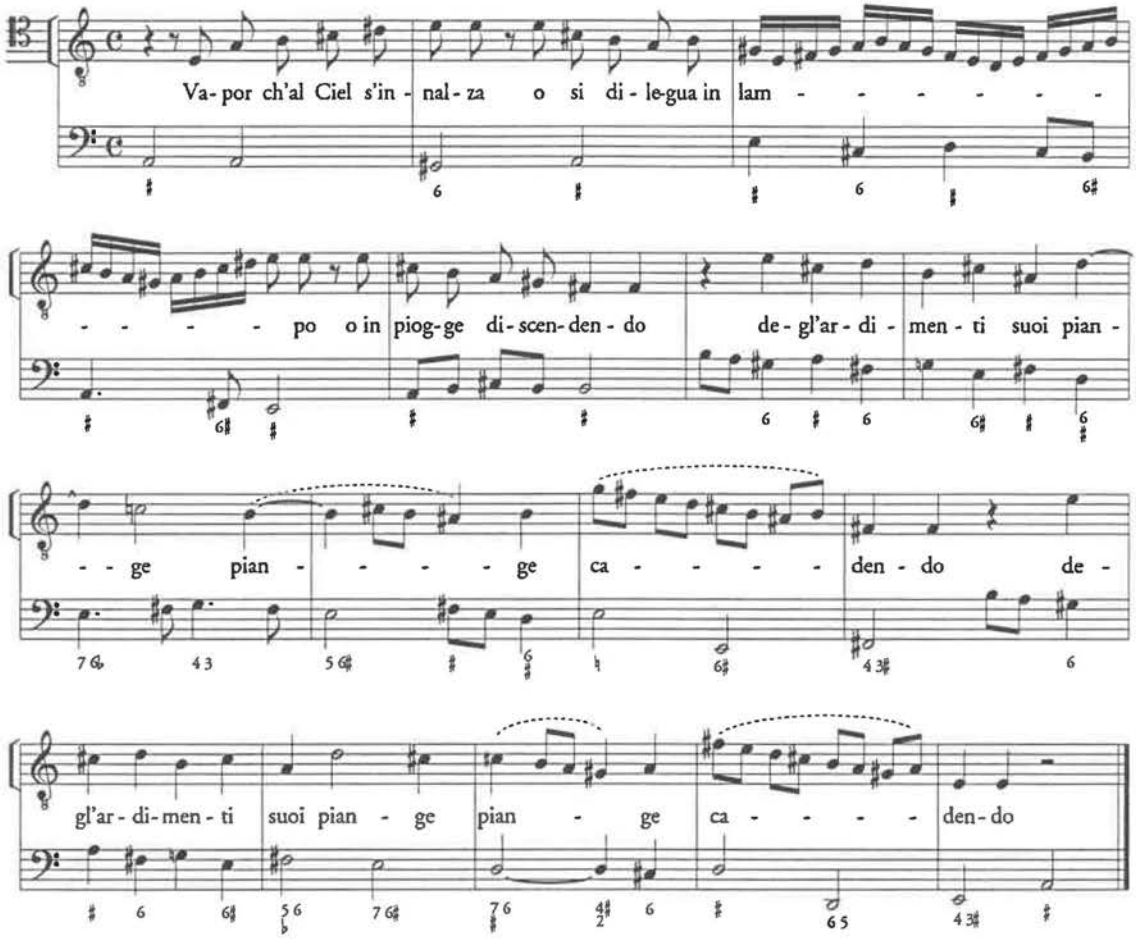
IPHIDE Bell'è ogni mezo, s'ha per fine un Regno.
TRIMEGISTO Addio, addio. *Vapor, ch'al Ciel s'innalza,*
o si dilegua in lampo,
o, in piogge discendendo,
degl'ardimenti suoi piange cadendo.

Draghi trasforma questo passo – reso qui in corsivo – in una serie di sette settenari («Vapor ch'al Ciel s'innalza | o si dilegua in lampo | o, in piogge discendendo, | degl'ardimenti suoi | piange [piange] cadendo | [degl'ardimenti suoi | piange piange cadendo.]») da intonarsi a mo' di aria-cavata stracolma di vocalizzi e di madrigalismi. Il suo carattere aperto, provvisorio e quasi 'sospeso' è anche sottolineato – come si vede nell'ESEMPIO 1 – dall'arrestarsi del canto, dopo un rapido movimento discendente (sulla parola «cadendo», naturalmente), non sulla 'tonica' ma sulla 'do-' *Es.* 1

[65] Questi brani, morfologicamente assai interessanti, meriterebbero un discorso a parte. Possono infatti corrispondere a sequenze plurisezionate che contengono una e perfino due arie. Così in II.3 ci troviamo di fronte a una sequenza tripartita: un «a 2» Trimegisto-Ligdo («Il pargoletto Amor») seguito da una strofa cantata da Ligdo (una vera e propria aria monostrofica benché non menzionata come tale in partitura) e infine l'«a 2 ut supra». Ancor più notevole quanto accade in II.10: dopo un dolente duetto Iantea-Osirio, intervengono ben due arie (questa volta denominate così in partitura), la prima di Iantea e la seconda di Osirio, seguita dalla ripresa variata del duetto (stesse parole su musica diversa). Entrambe queste sequenze si ritrovano parodiate nella *Leucippe* (*cfr.* II.5 e II.10), ma le due strofe intonate da Rosite (=Iantea) e Alisto (=Osirio) non sono più definite «arie» in partitura (a riprova dello statuto provvisorio dell'aria monostrofica).

[66] «Questi momentanei abbandoni del fare declamatorio nel corso degli sciolti per assumere temporaneamente fattezze melodiche, armoniche e di periodicità ritmica più simili a quelle dell'aria rientravano in un costume abbastanza diffuso a metà del secolo e nel secondo Seicento. [...] Nel gergo teatrale questi episodi erano detti «cavate» («arie cavate», a voler essere completi), in quanto estratte quasi, isolate dal contesto più propriamente recitativo per far risaltare un certo passo del testo»; PAOLO FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987 (in corso di stampa), VI (1988), pp. 163-233: 182 (cap. *Recitativo e cavata*).

ESEMPIO 1
DRAGHI, *Iphide greca*, III.10, Trimegisto: «Vapor ch'al ciel s'innalza».



minante', a metà della cadenza che viene poi chiusa dal solo basso continuo. Potremmo considerare queste 16 battute di Trimegisto come la soglia minima dell'aria: al di sotto di essa sta la vera e propria «cavata» in stile arioso; un gradino più su troviamo invece l'aria monostrofica già predisposta in versi lirici dal librettista.[67] Comunque sia, accettando le indicazioni della partitura, le 32 arie sono distribuite in questo modo: 8 per Iphide, 6 per Trimegisto, 5 per Anfrisa, 4 per Iantea, 3 per Lubione e 2 per Osirio, Ligdo e Teletusia. Notevole è dunque il peso dei due personaggi comici (Anfrisa e Lubione) che non ricevono però – nelle arie – una particolare caratterizzazione musicale. Tenendo conto della loro ubicazione all'interno della scena, le 32 arie possono essere suddivise in tre gruppi: 19 sono in

[67] A guardare questa aria-cavata da vicino, vi si intravede lo schema bipartito con replica della seconda sezione (la cosiddetta *Seicentoform*: ABB_1), benché in versione 'compressa' o miniaturizzata.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
BIBLIOTECA DI SCIENZE LETTERE

posizione finale, 7 in posizione iniziale e 6 in posizione mediana. Il teleologismo morfologico-drammaturgico scorgerebbe nella netta predominanza delle arie in posizione finale un sintomo evolutivo in direzione della nuova sintassi della *liaison de scènes*. Ma, a dire il vero, delle 19 arie che costituiscono il primo gruppo, 4 andrebbero considerate piuttosto in posizione *quasi-finale* essendo seguite da due o tre versi prima del passaggio di scena. Inoltre non tutte le arie in posizione finale o quasi-finale sono delle vere e proprie arie «d'ingresso» nel senso settecentesco: succede più volte (sei volte) che un personaggio, terminata la sua esibizione canora, resti poi in scena. Dunque, anche nel solo posizionamento delle arie sembrerebbe emergere un tipo di drammaturgia che ammette diverse possibilità e sotto-possibilità in ottemperanza al principio retorico della *varietas*.

Volendo prendere in considerazione parametri più strettamente morfologici, il discorso non cambia. È infatti assai variegato il gioco classificatorio e combinatorio che si viene a creare giusta il tratto caratterizzante prescelto. Avremo così diversi tipi di aria a seconda della loro maggiore o minore estensione, della loro veste metrico-ritmica, della presenza o meno dei ritornelli strumentali (a loro volta diversificati quanto a numero, estensione e posizione),[68] della quantità-qualità dei passaggi virtuosistici, del grado di autonomia del basso continuo (anche se va detto che sono quasi del tutto assenti i bassi ostinati e semiostinati),[69] *etc.* Esistono poi arie particolari (benché fondate su procedimenti ben noti) come un'aria interrotta da un frammento di recitativo e poi ripresa dall'inizio (Lubione: II.8) o un'aria sospesa alla dominante con *explicit* rallentato in corrispondenza dell'indicazione «adasio» (Osirio: II.10). Estremamente varia è anche la casistica dell'articolazione formale interna: aria monostrofica (di solito bipartita), aria a due strofe ripetute identiche, aria a strofe variate, aria tripartita con «intercalare» o *da capo* breve (come si suol dire), aria con «intercalare» condensato e ostentato in funzione emblematica a mo' di *sententia*, aria con vero e proprio motto o *Devise* (una sola: «S'io non so | la pena mia» di Trimegisto in III.4).[70] Ancora una volta, conviene però

[68] Utile, per esempio, la distinzione tra *Strophenritornell* (esterno all'unità-aria) e *Versritornell* (interno ad essa) così com'è stata proposta in NORBERT DUBOWY, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen Jahrhundert* [Ph. diss. 1987], München, Wilhelm Fink, 1991 (Studien zur Musik, 9), pp. 32-33.

[69] Sulla questione, *cfr. SeifertO*, pp. 297-298 e *passim*. Per un'eccezione significativa a questa regola, si veda l'aria-lamento «Stillate in lagrime» della *Chilonida* (1677: III.11), con un basso semiostinato fondato per lo più sul tradizionale tetracordo cromatico discendente – aria-lamento commentata e trascritta in ANGELA ROMAGNOLI, *«Fra catene, fra stili, e fra veleni...» ossia della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995 (Studi e testi musicali, nuova serie, 2), pp. 93 e 259-260.

[70] Forse anche quella di Anfrisa «Sfortunata | chi seguace» in II.9 può essere classificata come un'aria con motto, ma il primo verso anticipato a mo' di *Devise* è cantato su una nota ribattuta con

citare Lorenzo Bianconi quando mette in guardia dalla tendenza teleologistica che vorrebbe «ogni embrione di daccapo come sintomo d'un propizio "progresso"».[71] E in effetti, lo notava già Nino Pirrotta: al tempo di Minato-Draghi è

> inopportuno parlare di «arie col da capo», sia perché nella musica non sempre le movenze melodiche dell'intercalare iniziale ricevono uguale svolgimento nella ripresa, [...] sia perché le dimensioni complessive dei pezzi e i rapporti interni tra le parti sono ben diversi da quelli delle future arie col «da capo», e inoltre la struttura è ripetuta due volte nelle arie strofiche.[72]

Analoghe considerazioni sono state esposte anche da Ellen Rosand, la quale sembra però più propensa – privilegiando la prospettiva diacronica – a sottolineare la continuità esistente tra il proto-*da capo* (ovvero l'intercalare) e il *da capo* 'classico'.[73]

Ad ogni modo, per l'*Iphide greca* vale ancora quello che la stessa Ellen Rosand dice dell'aria tripartita *ante*-1680 e cioè che essa «era comunemente riconosciuta come sottocategoria di una forma strofica piuttosto che come struttura indipen-
Es. 2 dente».[74] Si prenda come esempio, tra i tanti possibili, l'«arietta» di Lubione che apre la scena quarta del secondo atto e che dovrebbe essere databile 1696, essendo assente dal libretto di Vienna 1670. Minato propone due strofe isometriche di ottonari piani a rime alterne con ripetizione finale del primo verso:

LUBIONE Poverino, poverino	O d'Amore brutto scherno!
chi soggiace a le catene	Chi è idolatra d'un bel viso,
del volante Dio bambino!	ch'è di gelo ne l'interno,
Spesse volte gli conviene	sta con gl'occhi in paradiso
star a un diavolo vicino.	et ha'l core ne l'inferno.
Poverino, [poverino].	O d'Amore [brutto scherno]!

Draghi realizza la proposta del libretto con un'aria in *sol* minore dallo schema strofa+ritornello (*Strophenritornell*) da ripetersi identico due volte.

Dei cinque versi che costituiscono la strofa, i primi tre corrispondono alla sezione A (*sol* min.), mentre il restante distico viene ripetuto prima in *re* minore e poi in *si♭* maggiore, secondo il modulo ABC (una variante del più consueto ABB_1). Ma manca ancora l'ultimo verso – il più importante. Draghi lo mette

effetto di 'falsa partenza' più che di motto. Comunque sia, questo tipo di aria è maggiormente presente nella *Leucippe* del 1678 che non nell'*Iphide* del 1696: «la fortuna [*Blütezeit*] della *Devise* ha inizio negli anni '70 con Pallavicino, Legrenzi, Freschi, Giannettini e M.A. Ziani [nonché Draghi, per quel che riguarda Vienna!]»; DUBOWY, *Arie*, p. 126.

[71] BIANCONI, *Opera metastasiana*, p. 483.

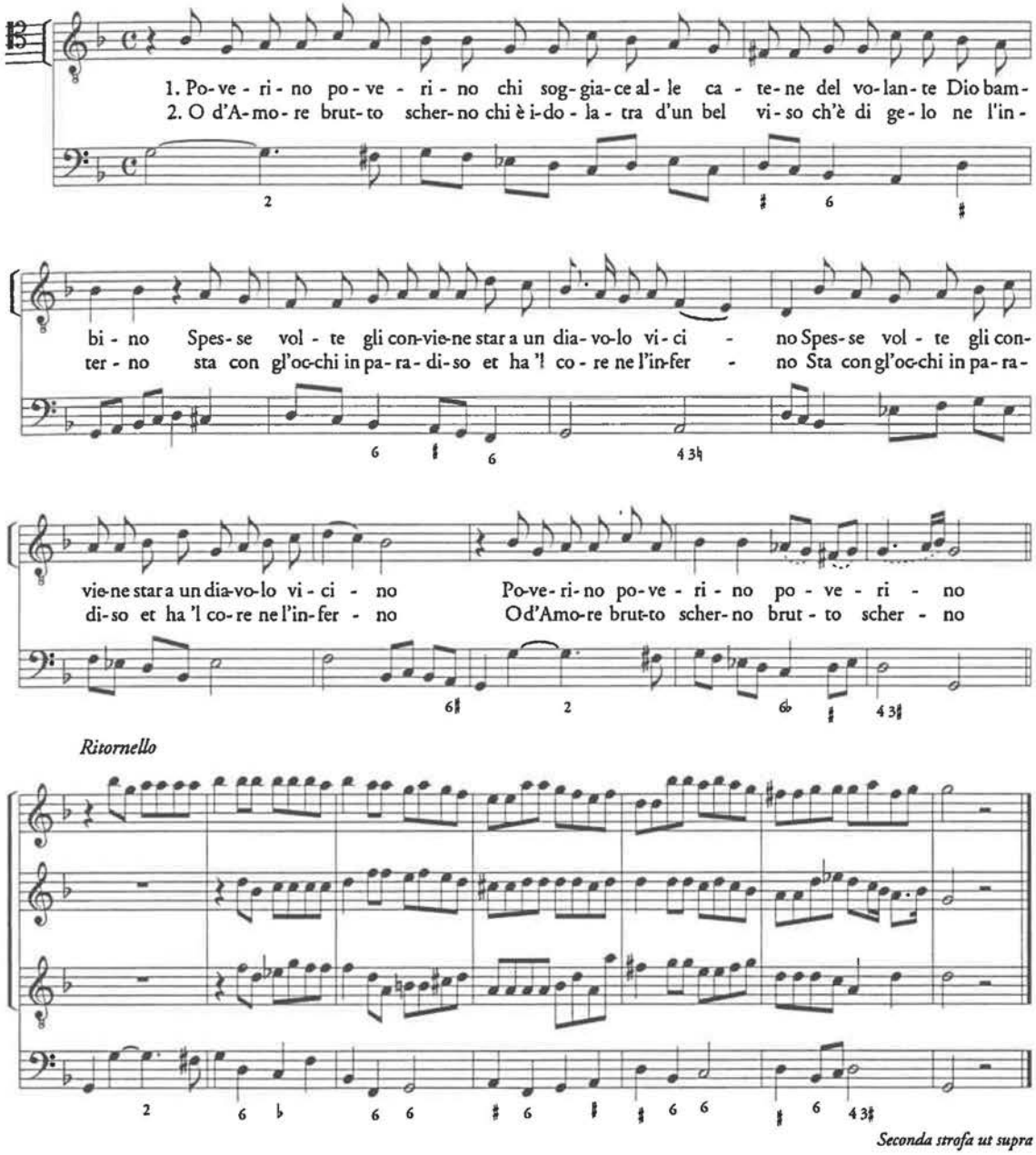
[72] PIRROTTA, *Minato*, pp. 159-160.

[73] ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 284-285.

[74] ROSAND, *Opera*, p. 284.

ESEMPIO 2

DRAGHI, *Iphide greca*, II.4, Lubione: «Poverino poverino».



infatti in bella evidenza come una sorta di intercalare 'ridotto' (A_I, ovvero ABCA_I). Egli crea insomma una sorta di effetto *Devise* ma riconoscibile solo alla fine di ogni strofa quando il primo verso della sezione A viene riproposto a mo' di 'motto posticipato' (insieme alla tonalità d'impianto) con l'aggiunta di un'enfatizzante sesta napoletana in clausola (abbastanza frequente nelle arie draghia-

ne).[75] Dunque si può dire che quest'aria, pur essendo chiaramente strofica, organizza ogni singola strofa alludendo anche alla forma tripartita con una sorta di mini-intercalare o, se si preferisce, di *da capo* brevissimo. Il tutto, però, in una logica di continuità motivica e ritmica che rende la strofa+ritornello estremamente omogenea al suo interno. D'altra parte, a differenza di quanto avviene nelle partiture di Venezia 1671 e Napoli 1680, in Vienna 1696 non capita mai che la sezione mediana (o la sezione B, se si vuole utilizzare lo schema ABA) porti con sé un cambio metrico-agogico. Né capita, come succede invece più volte nella partitura napoletana (ma, chissà perché, solo nel secondo atto), che la ripresa dell'intercalare sia solo indicata con la menzione, appunto, «da capo». Anche quando l'intercalare è ripetuto identico in un'aria di una sola strofa, esso è sempre tutto scritto in partitura.

Del resto va anche tenuto presente, e lo sottolinea molto opportunamente Paolo Fabbri, che l'aria con intercalare è assai spesso «a strofe di ballata, in quanto dotata di una ripresa conclusiva della frase d'avvio e di un legame di rima fra gli ultimi versi della strofe e quelli – o l'unico – della ripresa».[76] L'intercalare risulta perciò non di rado imbricato alla parte centrale di cui costituisce per certi versi la cornice. Si veda per esempio l'aria di Iantea che apre il secondo atto:

IANTEA	Pregar chi sprezza è vanità.	A
	S'amante ingrato fuggir mi sa, di sdegno armato il cor sarà,	B
	e con fierezza resisterà.	C
	Pregar chi sprezza è vanità.	A

Allo schema formale del testo corrisponde, in perfetto isomorfismo, anche la veste musicale poiché il *do* minore dell'intercalare (A), abbandonato nella strofa centrale, ovvero la sezione B che modula a *sol* minore, ritorna *prima* della ripresa conclusiva e proprio in corrispondenza degli ultimi due versi (C) della parte mediana – quelli che rimano con l'intercalare ribadito musicalmente tale e quale. Naturalmente, il risultato finale (ABCA), pur coincidendo con lo schema dell'aria

[75] Sui problemi della definizione storica e della recezione (soprattutto inglese) della cosiddetta sesta napoletana (già nota alla fine del Seicento come «sesta italiana»), vedi il recente articolo di ROBERT LANG, *Entstehung und Tradition des Begriffs «Neapoliten sixth»*, «Die Musikforschung», LII/3, 1999, pp. 306-317.

[76] FABBRI, *Istituti*, p. 185.

precedente, 'descrive' una realtà completamente diversa: quella di Lubione è un'aria strofica con una microripresa che dicevamo quasi di 'motto posticipato'; quella di Iantea è invece un'aria con intercalare tripartita (*da capo* breve), in cui gli ultimi due versi della parte B fungono da ponte tra la strofa e l'intercalare. Si potrebbero allora riformulare gli schemi delle due arie così: ABCa_1 per Lubione e AB*c*A per Iantea (dove il corsivo minuscolo indica una sezione morfologicamente incidentale, benché importantissima per l'effetto musicale).[77]

Un altro aspetto su cui tornare almeno brevemente è quello – nelle arie tripartite (ma non solo) – della scarsa contrastività, in termini musicali, tra l'intercalare e la strofa centrale, tanto che viene da chiedersi talvolta se sia legittimo considerli alla stregua di due sezioni autonome. Come s'è già detto, nell'*Iphide greca* non succede mai che il passaggio tra A e B comporti un cambio di metro o di tempo: esso coincide il più delle volte con un semplice mutamento di regione armonica e la ripresa di A con il ritorno della tonalità iniziale. Ma anche questo debole stacco di tipo armonico viene non di rado annullato dalla permanenza della stessa linea melodica dopo il cambio di tonalità. Un esempio di ciò può essere l'aria di Trimegisto che chiude la seconda scena del secondo atto (aria in posizione finale ma *non* aria «d'ingresso» dato che il personaggio non rientra poi nelle quinte). Minato propone un'aria con intercalare isometrica, tutta di senari tronchi:

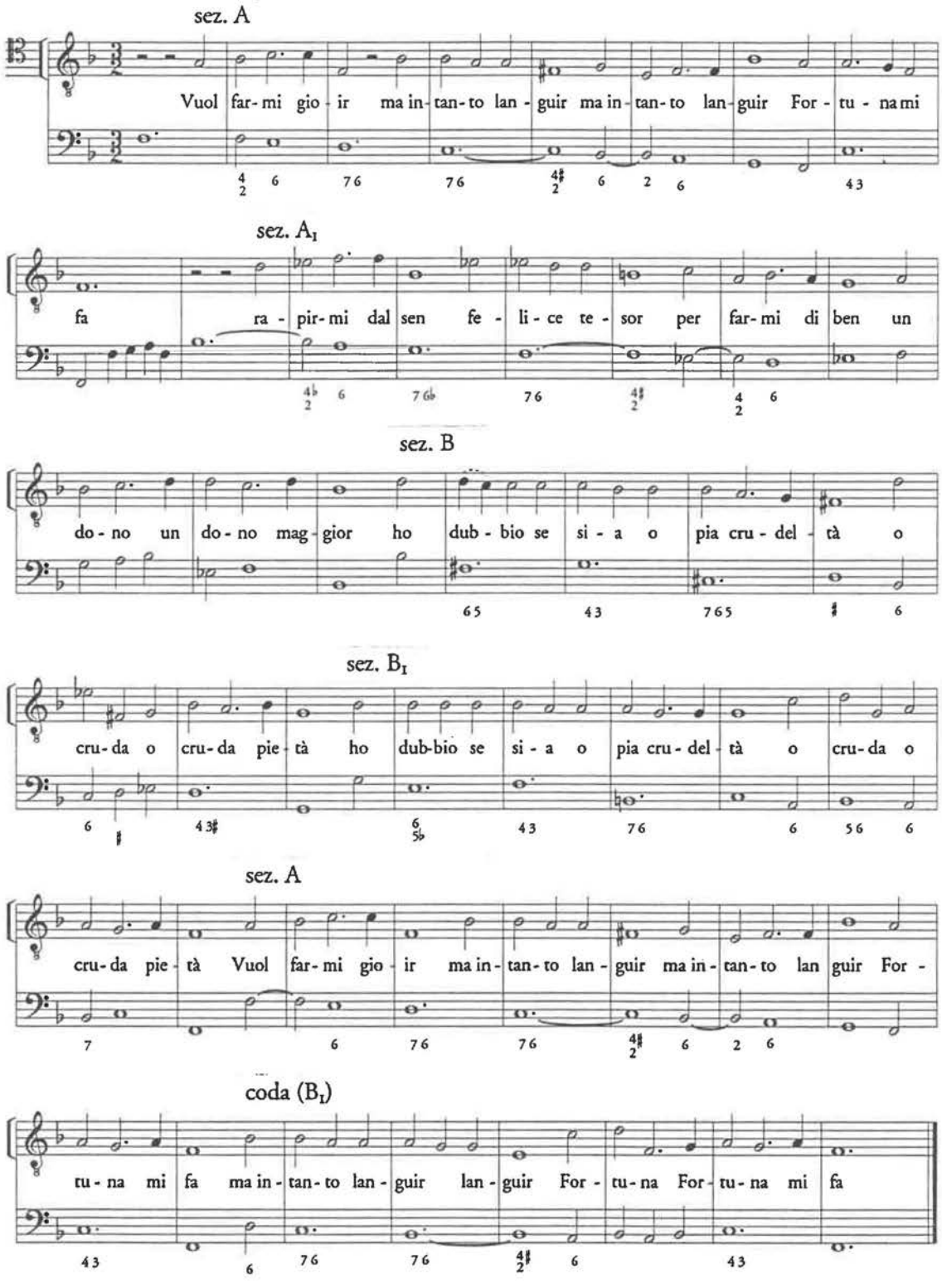
TRIMEGISTO

Vuol farmi gioir,
ma intanto languir
Fortuna mi fa.
Rapirmi dal sen
felice tesor,
per farmi di ben
un dono maggior,
ho dubbio se sia
o pia crudeltà
o cruda pietà.
Vuol farmi gioir,
ma intanto languir
[Fortuna mi fa].

L'intonazione draghiana prevede un'aria di affetto languido dalle movenze melodiche distese e abbastanza uniformi dall'inizio alla fine. Trimegisto canta il suo stupore per essersi visto da una parte sottrarre Iantea (il principe Iphide gli ha categoricamente vietato di amarla) e dall'altra assegnare una nuova, misteriosa amante di sangue reale. Iphide gli ha infatti appena consegnato delle chiavi d'oro per recarsi negli appartamenti segreti dove «occulta vive» sua sorella, la *Es.* 3

[77] Oltremodo significativo è il fatto che anche l'aria corrispondente della *Leucippe* (II.7: «Non v'è in amore | felicità»), perfettamente omologa a quella dell'*Iphide* sul piano testuale, realizza musicalmente (benché in modo diverso) lo stesso bisogno di avvicinare fra loro il distico finale della strofa e l'intercalare, già letterariamente uniti dal legame della rima. Mentre nell'aria di Iantea il distico anticipava la tonalità dell'intercalare, nell'aria di Rosite è l'intercalare che viene ripreso nella stessa tonalità del distico (*mi* magg.) prima di essere ripetuto nella tonalità d'impianto (*la* magg.).

ESEMPIO 3
DRAGHI, *Iphide greca*, II.2, Trimegisto, «Vuol farmi gioir»



principessa Iphide di lui innamorata (con questo stratagemma della doppia identità Iphide riuscirà, dopo molte complicazioni e molti sotterfugi, a diventare regina e a sposare Trimegisto). Ebbene, dopo l'esposizione dell'intercalare in *fa* maggiore, in coincidenza dunque dell'inizio di quella che dovrebbe essere la sezione B, assistiamo sì ad un passaggio di tonalità (da *fa* a *si*♭) ma la melodia ripete con nuove parole quella dell'intercalare una quarta sopra. Solo a partire dal verso «ho dubbio se sia» la linea melodica cambia profilo seguendo un movimento discendente per gradi congiunti (molto usato da Draghi) e approdando a *sol* minore. Movimento poi ripetuto, con le stesse parole questa volta, ma in direzione della tonalità d'impianto (*fa* maggiore); quest'ultima riappare dunque, come nell'arietta di Iantea analizzata più sopra, prima della ripresa della sezione A, con un effetto di dissolvenza incrociata più che di stacco netto tra le parti. Il *da capo* è inoltre seguito da una coda che riprende chiaramente il movimento discendente della sezione mediana. Insomma, invece della tripartizione semplice (ABA) o di quella ampliata (ABCA), avremo uno schema a cinque o sei parti: $A\,A_1\,B\,B_1\,A$ + coda (B_1). Parti che, pur chiudendosi sempre con una cadenza perfetta (*fa*, *si*♭, *sol* minore, *fa*, *fa*, *fa*) ed essendo dunque contornate in modo assai preciso, appaiono comunque abbastanza imparentate fra loro (restando fisso il tempo ternario di 3/2 ed iniziando tutte e sei allo stesso modo con un'anacrusi).

Gli ultimi due esempi che propongo riguardano un interessante punto di contatto tra l'*Iphide* viennese e il suo primo rifacimento veneziano, quello del 1671. Nel terzo atto di quest'ultimo (musica di Gasparo Sartorio) si incontra infatti almeno un'aria simillima alla corrispettiva draghiana – una coincidenza non casuale, forse. Si tratta di una delle numerose 'arie di invocazione' presenti nell'*Iphide* (vedi per esempio «Eterne deità» di Teletusia [II.3] o «Se tanti felici | o numi rendete» di Ifide [III.9]): la principessa – «portando gl'abiti suoi, con che era prima vestita da uomo, e la sua spada; il tutto insanguinato e con segni di ferite» [III.10] – finge davanti a Trimegisto di aver ucciso il suo omonimo fratello (è dunque con un finto omicidio che Iphide ritrova la sua vera identità, quella femminile). Naturalmente, Trimegisto fugge inorridito e la principessa, rimasta sola, intona l'aria «Tormentatemi pur astri perversi». Draghi fa di questo testo *Es.* 4
una grande aria patetica con *Versritornelle* in cui Iphide canta una sorta di addio alla sua ormai irrecuperabile identità di «finta maschio». Se la si confronta con la musica di Sartorio (*v.* gli esempi proposti di seguito), non solo la sottolineatura *Es.* 5
patetica, le somiglianze di tipo melodico e lo stesso contesto metrico-tonale (3/2 in *do* minore), ma anche le evidenti analogie dell'impianto formale fanno sì che tra le due arie si definisca una vicinanza strutturale al limite del rapporto di derivazione. Si confronti lo scheletro formale delle due intonazioni:

	DRAGHI 1670[1696]		SARTORIO 1671	
	[ritornello]		[ritornello]	
Tormentatemi pur astri perversi.	*do* –	A	*do* –	A
	[ritornello]		[ritornello]	
Cielo per me tiran,				
veggo ch'il cor in van	*mi*♭ +	B	*mi*♭ +*	B
per supplicar pietade a te conversi.				
	[ritornello]		[ritornello]	
Tormentatemi pur [astri perversi].	*sol* –	A_1	*sol* –	A_1
			[ritornello]	
			do –	A
			[ritornello]	
Le ciglia in van, ahimè, di pianto aspersi.	*do* –	A	⟨*Da Capo*⟩	
	[ritornello]			
Non spero più gioir,				
che per sempre languir	*sol* –	C		
a l'aure de la vita i lumi apersi.				
	[ritornello]			
Tormentatemi pur [astri perversi].	*do* –	A		

* La sezione B di Sartorio prevede un accompagnamento più concertato di quanto non sia in Draghi (qui il *Versritornell* appare veramente tale intervenendo a mo' di 'risposta' alla fine di ciascuno dei tre versi).

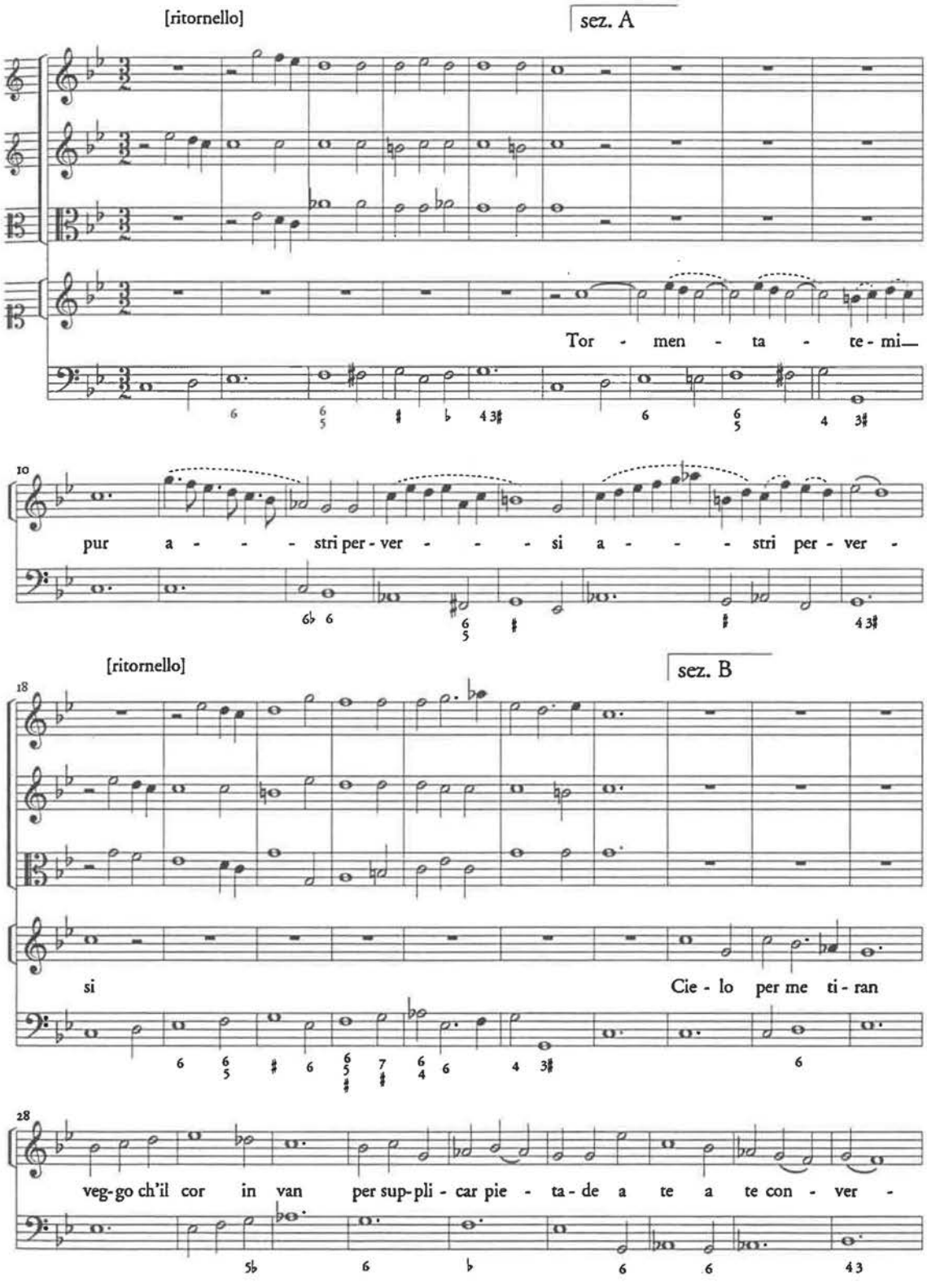
Draghi offre insomma uno scheletro morfologicamente ambiguo, interpretabile sia come un'aria a rondò (ABACA) sia come una doppia aria tripartita (ABA ACA).[78] Da notare il basso cromatico ascendente sulla parola «Tormentatemi» e l'intervallo discendente di settima diminuita sul secondo «astri» – intervallo che avevamo già incontrato nell'aria di Trimegisto (sul primo «cruda»: esempio 3, sezione B).

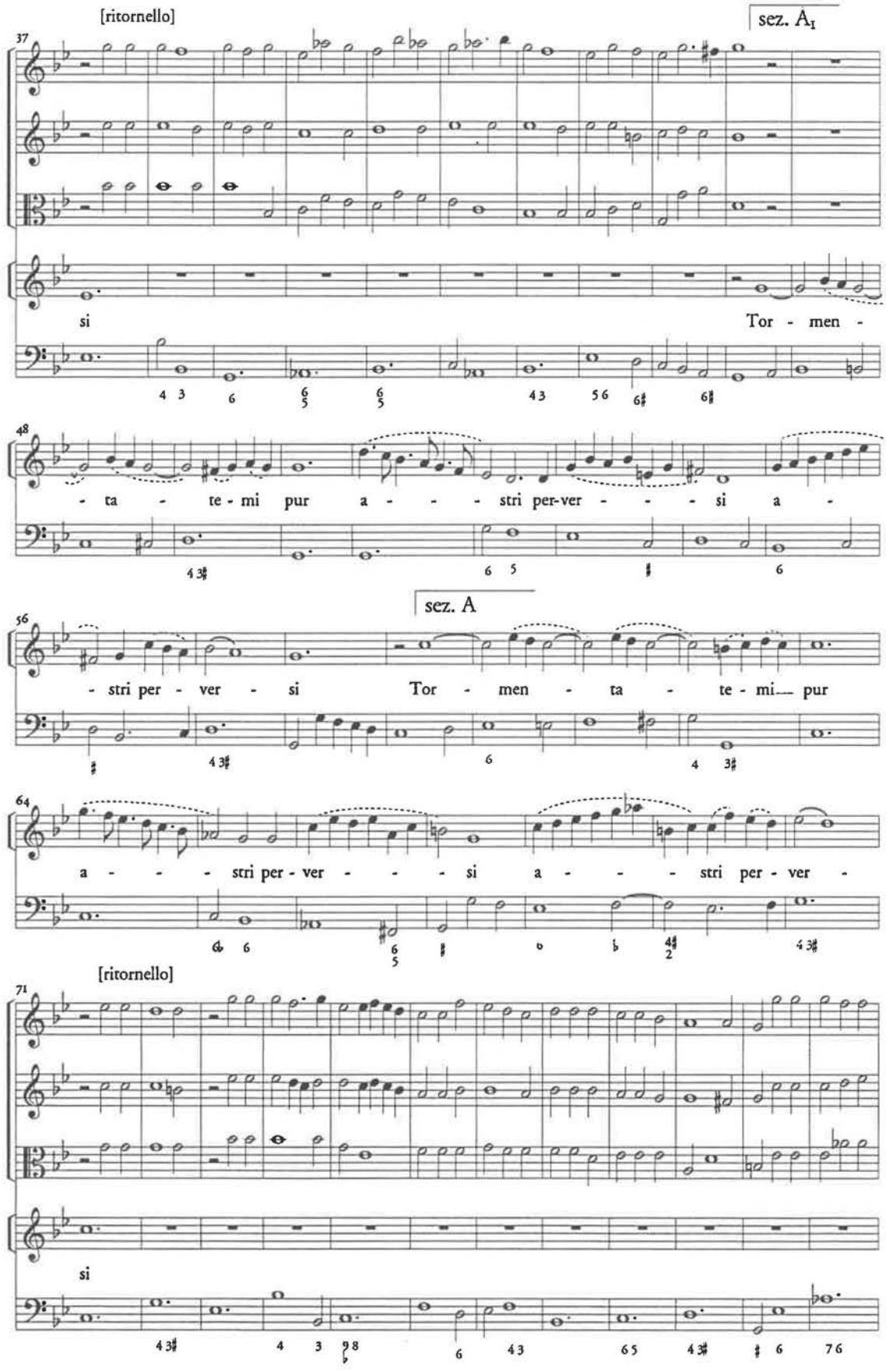
Sartorio non fonde le due strofe in una – benché non trascritta in partitura, la seconda strofa, presente nel libretto, è di certo da cantarsi sulla stessa musica della prima – ma lo scheletro morfologico della sua aria è quasi perfettamente sovrapponibile alla parte corrispondente dello schema draghiano. Se a ciò si aggiunge che anche Sartorio utilizza, allo stesso modo di Draghi, il basso cromatico ascendente (sulla parola «astri», però), ne risulta una consonanza davvero singolare – come se il veneziano avesse già ascoltato l'intonazione del viennese: date le fonti in nostro possesso, Sartorio può essere stato influenzato da Draghi solo se l'aria presente nella partitura del 1696 coincidesse con quella della partitura (perduta)

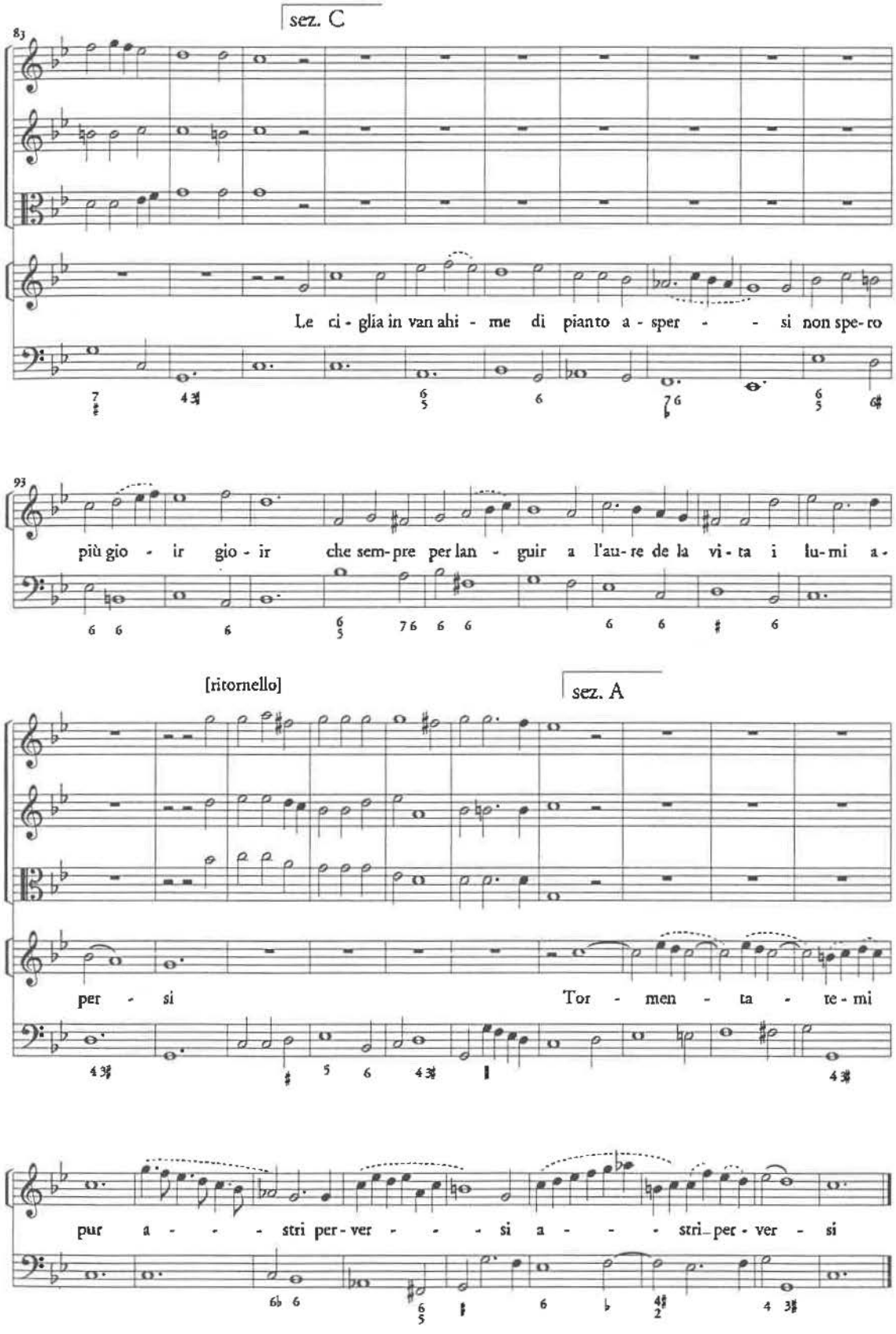
[78] È difficile resistere alla tentazione di cercare delle omologie più o meno nascoste tra certe ambiguità o ambivalenze formali, presenti nella musica, e la loro costante tematizzazione all'interno del testo letterario (i travestimenti, le pulsioni omoerotiche, gli inganni, le bugie, ecc.). Ma ribadisco qui quanto già affermato nella nota 38: in questo studio si è voluto soltanto abbozzare un cammino che andrà meglio definito e approfondito in altra sede.

ESEMPIO 4

DRAGHI, *Iphide greca*, III.10, Iphide: «Tormentatemi pur astri perversi».

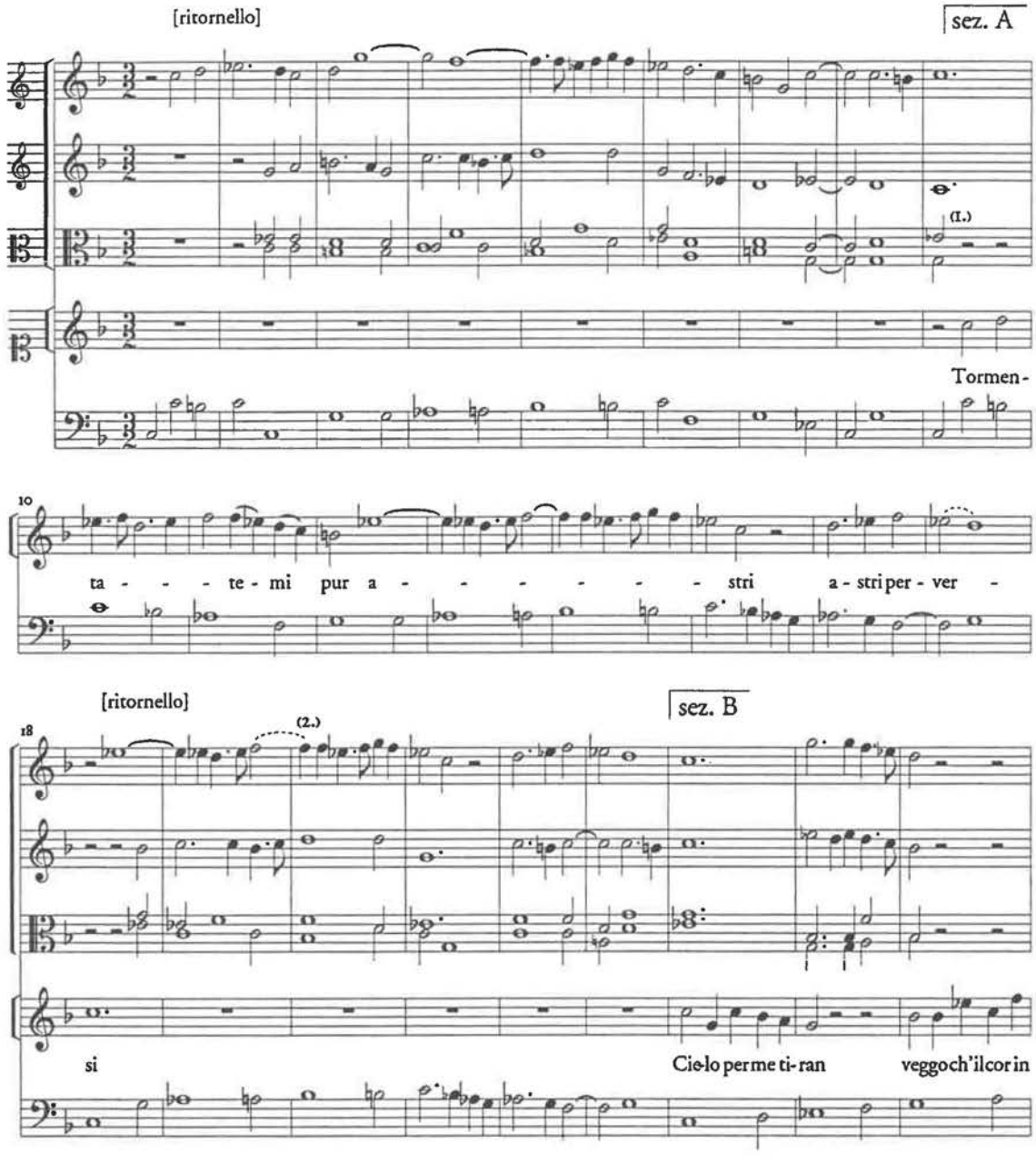



[ritornello]
sez. A1
37
si
Tor - men -
48
- ta - te - mi pur a - - - - stri per-ver - - - - si a -
sez. A
56
- stri per - ver - si Tor - men - ta - te - mi pur
64
a - - - - stri per - ver - - - - si a - - - stri per - ver -
[ritornello]
71
si

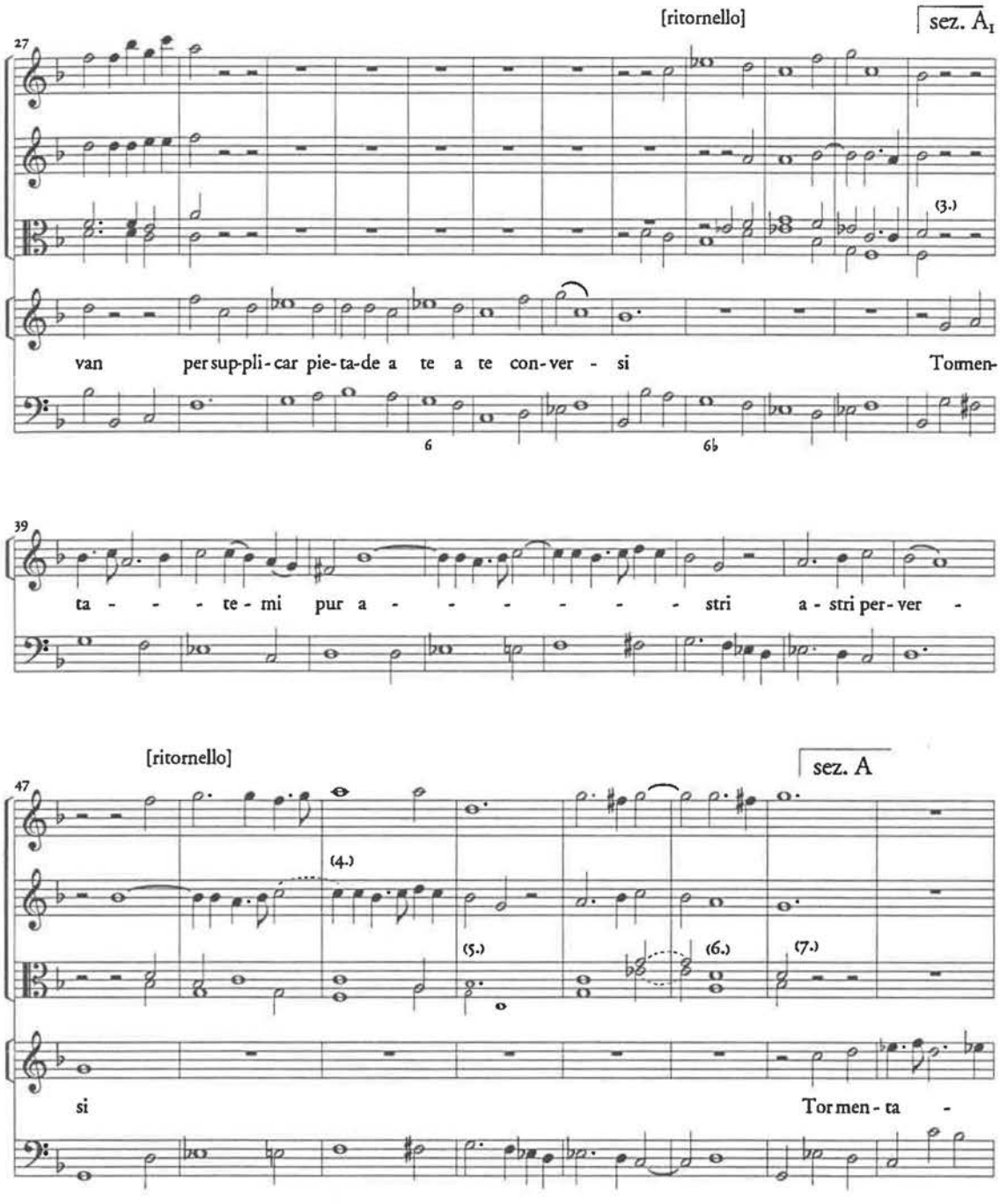

sez. C
83
Le ci - glia in van ahi - me di pianto a - sper - - si non spe-ro
93
più gio - ir gio - ir che sem-pre per lan - guir a l'au-re de la vi-ta i lu-mi a-
[ritornello]
sez. A
per - si Tor - men - ta - te - mi
pur a - - - stri per-ver - - - si a - - - stri-per - ver - si

ESEMPIO 5

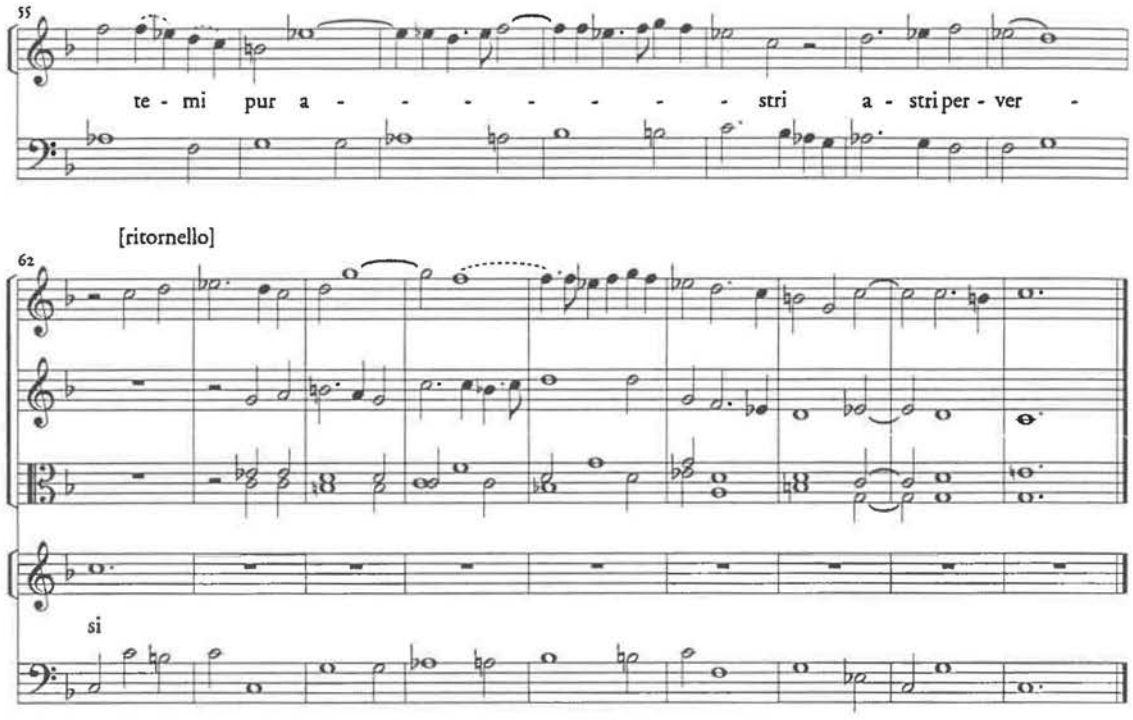
SARTORIO, *Iphide greca*, III.10, Iphide: «Tormentatemi pur astri perversi».



N.B. Per attrazione melodica il *si*♭ di mis. 4, secondo rigo (benché in un passo strumentale) potrebbe supporsi ♮, ma ho escluso questa eventualità per diversi motivi: l'ambito armonico suggerito dal cromatismo *la*♭ - *la*♮ del basso preferisce un *si*♭; nell'analogo passaggio di mis. 19 l'eventuale nona maggiore con il basso può essere giustificata solo se la s'intende 'volta' cromatica, ma passi analoghi della voce – miss. 13-14 e 42-43 – sono diatonici; il *si*♮ poi pretenderebbe un'improponbile *fa*♯ anche a mis. 48 (primo rigo); e infine l'assenza dell'alterazione correttiva manca sistematicamente in ciascuno dei quattro ritornelli che presentano simile passo (miss. 4, 19, 48, 65).



(1.) Nel manoscritto le due pause della misura precedono inconguramente il bicordo.
(2.) Primo rigo (*fa fa*): nel ms. sono *sol sol* (ovviamente il primo non legato)
(3.) Terzo rigo (*fa*): nel ms. è *sol.*
(4.) Secondo rigo (primo *do*): nel ms. è *mi* (ovviamente non legato).
(5.) Terzo rigo: misura mancante, ripristinata sulla scorta del passo analogo di mis. 21.
(6.) Terzo rigo (*la*): nel ms. è *si.*
(7.) Identica anticipazione delle pause al bicordo come a mis. 9 (*v.* nota 1).



del 1670. Altrimenti – ma sembra la strada meno percorribile – va ipotizzato il cammino inverso, ovvero che Draghi abbia conosciuto l'intonazione di Sartorio riscrivendo la musica dell'*Iphide* nel 1696.[79] Comunque sia, resta lo stretto legame di parentela tra l'aria di Vienna e quella di Venezia.

E resta ancora una volta il carattere aperto e flessibile degli schemi formali, in particolare di quello tripartito che si rivela nuovamente una sottocategoria della forma strofica. Naturalmente, va anche detto che una descrizione morfologica non è ancora un'analisi stilistica e che solo quest'ultima potrà mettere meglio a

[79] Il fatto che l'aria corrispondente della *Leucippe phestia* («V'applauderò, se mi giovate, Inganni»: III.11) sottintenda un affetto tutto diverso e dunque anche una forma musicale lontanissima dal «Tormentatemi» dell'*Iphide*, sembrerebbe avvalorare questa seconda ipotesi: se la *Leucippe* del 1678 nasce come riscrittura-riciclaggio dell'*Iphide* del 1670, essendo in questo caso l'*Iphide* del 1696 diversa dalla *Leucippe* del 1678, è difficile pensare il «Tormentatemi» draghiano come risalente al 1670. Ma non si può nemmeno escluderlo: le arie della *Leucippe* con affetto diverso, pur essendo ricalcate su quelle dell'*Iphide* per ciò che riguarda la *facies* metrico-prosodica, non possono verosimilmente riciclare la stessa musica del 1670. D'altronde che (almeno) parte della musica draghiana per l'*Iphide* del 1670 sia poi confluita nella partitura del 1969 è più che plausibile: lo stesso avviene nel *Leonida in Tegea* del 1694 che riutilizza in larga misura la musica del 1670 (*v.* il contributo di Norbert Dubowy in questo volume). Vorrei anche aggiungere che nella versione napoletana del 1680 il «Tormentatemi» di Ifide (III.9) contempla un'aria con *Devise* (in *si* minore) assai lontana tanto da Draghi quanto da Sartorio.

fuoco la specificità del linguaggio musicale draghiano. (L'uso del futuro è d'obbligo dato che abbiamo ancora una troppo scarsa dimestichezza con la musica del compositore riminese e dei suoi contemporanei per operare in tal senso.)

Di certo, se il mondo viennese si mostra lontanissimo da quello veneziano per quel che concerne il contesto produttivo-ricettivo, non altrettanto evidente mi pare tale distanza per ciò che riguarda lo stile compositivo dei suoi «drammi per musica». I legami musicali tra Vienna e Venezia sono com'è noto strettissimi proprio a partire dal regno di Leopoldo I.[80] E dalla solita lettera di Domenico Federici emerge una significativa diffusione-reputazione delle «ariette» draghiane a Venezia. In questo quadro andrebbe approfondito l'esame comparativo tra il *Leonida in Tegea* di Draghi (1670) e quello riscritto per Venezia da M. A. Ziani nel 1676. Infatti: riscritto in che logica? Dai primi esempi proposti da Norbert Dubowy non mi sembra davvero trattarsi di una normalizzazione, o di un aggiornamento secondo l'uso veneto, di una 'esotica' e magari arretrata partitura viennese.[81] Anzi, forse si tratta davvero di una musica

> trasportata et aggiustata da soggetto [...] che non pretende [...] che d'aver con l'ombre delle sue note seguito il sole del primo compositore.[82]

Un omaggio, dunque. Si dirà che Ziani era allora alle prime armi e non ancora in grado di competere alla pari con Draghi. Ma che egli abbia deciso di farsi le ossa parafrasando il *Leonida in Tegea* (due anni prima aveva fatto lo stesso con un'opera di Cesti) la dice lunga sulla presenza e sull'importanza della musica di Draghi a Venezia (nonostante il suo isolamento dorato a Vienna).

[80] Herbert Seifert, *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-15.

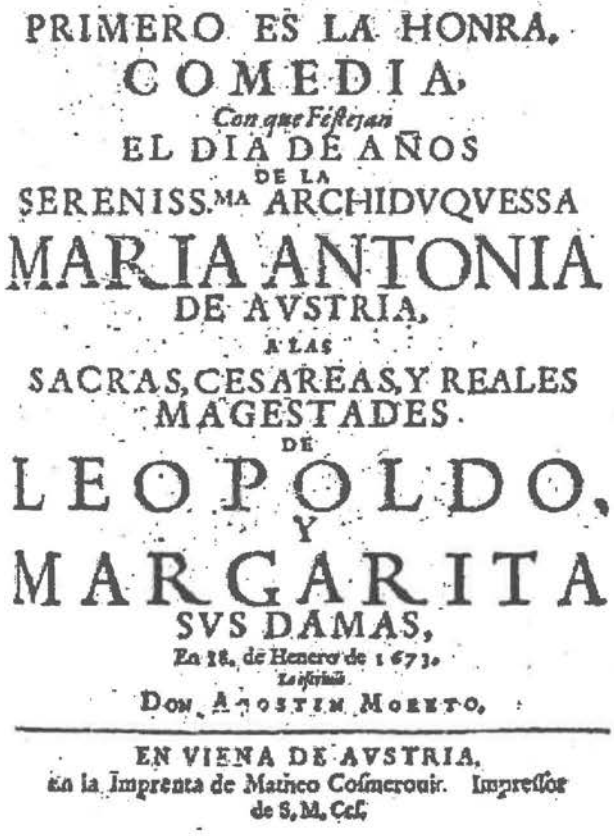
[81] Vedasi qui di nuovo il contributo di Dubowy. Il *Leonida in Tegea* viennese sopravvive in una partitura che riunisce insieme una parte della versione 1670 (I e II atto) e una parte della ripresa del 1694 (III atto): *cfr.* Antonio Draghi, *Leonida in Tegea*, introduzione di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1982 (Italian Opera: 1640-1770, 64). Anche del libretto di Minato (*Leonida in Tegea*, Vienna, Cosmerovio, 1670) esiste l'edizione in facsimile: *Italian Opera librettos: 1640-1770*, a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1983, vol. XIII. Per quanto riguarda il *Leonida* di Marco Antonio Ziani, vedi la partitura conservata in I-Vnm, *Cod. it.* (Contariniano) IV-431 (= 9955).

[82] Così nella prefazione del libretto veneziano (*Leonida in Tegea. Drama per musica*, Venezia, Francesco Nicolini, 1676): *SartoriL*, n. 14177.

Maria Grazia Profeti

«Primero es la honra» di Agustín Moreto con le musiche di Antonio Draghi

Il 18 gennaio 1673 le dame dell'imperatrice Margarita d'Austria allestiscono una commedia spagnola, *Primero es la honra*, di Agustín Moreto, per festeggiare il quarto compleanno della di lei figlia, l'arciduchessina Maria Antonia. Dell'avvenimento rimane il testo, stampato per l'occasione da Cosmerovio.[1]


PRIMERO ES LA HONRA,
COMEDIA,
Con que Festejan
EL DIA DE AÑOS
DE LA
SERENISS.MA ARCHIDVQVESSA
MARIA ANTONIA
DE AVSTRIA,
A LAS
SACRAS, CESAREAS, Y REALES
MAGESTADES
DE
LEOPOLDO,
Y
MARGARITA
SVS DAMAS,
En 18. de Henero de 1673.
Lo escriuió
DON AGOSTIN MORETO.
EN VIENA DE AVSTRIA,
En la Imprenta de Matheo Cosmerouio. Impressor de S. M. Cesa.

Primero es la honra. Comedia, con que festejan el día de años de la serenísima archiduquesa María Antonia de Austria, a las sacras cesáreas y reales magestades de Leopoldo y Margarita sus damas, en 18 de enero de 1673. La escribió don Agustín Moreto. En Viena de Austria, en la imprenta de Matheo Cosmerovio, impresor de S. M. cesárea.

Avvenimento non certo inusuale: dal 5 dicembre 1666, data in cui l'imperatrice quindicenne era giunta a Vienna, le feste di tipo spagnolo erano ricorrenti presso

[1] Ringrazio Herbert Seifert che con la consueta generosità mi ha segnalato il testo conservato in A-Wgm, segnato 22/5, n. 2, a cui d'ora in poi mi riferirò con C, effettuandone una trascrizione interpretativa.

la corte austriaca, e sono state per altro elencate e studiate.[2] Vale la pena di riunire e riproporre la sequenza delle date e la linea degli intrecci dinastici.

Come si sa, Margarita era figlia di Filippo IV di Spagna e Mariana d'Austria, sorella dell'imperatore Leopoldo I (1640-1705), succeduto nel 1657 al padre Fernando III.[3] Le relazioni tra le due corti verso la metà del secolo non erano delle migliori: da qui la necessità di rafforzarle con una unione matrimoniale, tanto più che il fratello primogenito di Leopoldo, Ferdinando, morto nel 1654, era stato promesso a una infanta di Spagna, Maria Teresa. Ma con il trattato dei Pirenei, nel 1659, la mano della principessa spagnola aveva sancito la pace tra Francia e Spagna, ed essa era andata sposa a Luigi XIV.

A mo' di indennizzo, a Leopoldo I vien dunque proposta Margarita e le nozze vengono stabilite nell'aprile del 1660. L'infantina era nata il 12 luglio 1651; non aveva dunque compiuto i 9 anni, tanto che per fissare le vere e proprie «capitulaciones» si attende fino al 18 dicembre 1663; il 25 aprile 1666, ormai quindicenne e quindi «nubenda», la fanciulla si sposa per procura, ed il 28 aprile parte da Madrid. Suo padre era morto circa sei mesi prima, e l'infantina si separa per sempre dalla madre, reggente durante la minore età del figlio Carlos II. Il conte Eusebius von Pötting, che aveva trattato la lunga gestione matrimoniale per il suo imperatore ed amico, ne riferisce lo strazio e la tenerezza a Leopoldo.[4] Il corteo della madre accompagna la fanciulla per quattro miglia, e la giovane inizia un lungo viaggio per terra; arriverà a Vienna il 5 dicembre 1666, accolta con giubilo nella capitale.

Le feste con le quali l'inverno precedente Vienna si era preparata all'evento costituiscono «uno dei più superbi avvenimenti teatrali», secondo le parole di Andrea Sommer.[5] Leopoldo si era documentato sulle lettere ispaniche, ed aveva incrementato il peculio di libri spagnoli della biblioteca.[6] Certo è che l'imperatrice era arrivata a Vienna accompagnata da famigli e dame spagnole,[7] che nonostante i suoi sforzi non riuscì ad imparare il tedesco, e che gli usi palatini si

[2] *SeifertO.*

[3] Alcune informazioni sono in KARL F. RUDOLF, *Unión dinástica y razón política. Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII,* in [DÍEZ BORQUE–RUDOLF] *Barroco español y austríaco: fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias,* catalogo della mostra (Madrid, Museo Municipal, IV-V.1994) a cura di José María Díez Borque e Karl F. Rudolf, Madrid, Embajada de Austria, 1994, pp. 33-40.

[4] RUDOLF, *Unión,* p. 38.

[5] ANDREA SOMMER-MATHIS, *Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco,* in DÍEZ BORQUE–RUDOLF, *Barroco,* pp. 48-51. Si veda la ricca bibliografia ivi consegnata.

[6] ARNOLD G. REICHENBERGER, *The Counts Harrach and the Spanish Theatre,* in *Homenaje a Rodríguez Moñino,* 2 voll., Madrid, Editorial Castalia, 1966, II, pp. 97-103.

[7] WENCESLAO RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz doña Margarita, Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I,* Madrid, Impr. y Estereotipia de R. Fé, 1905.

ispanizzarono, cosa di cui via via l'imperatore si lamenta nelle sue lettere al Pötting; per esempio si duole non poter pranzare mai prima dell'una o delle due.[8]

Ma una influenza così marcata sarà breve, limitandosi al periodo che va dal 1667 all'inizio del 1673, sei anni in cui la povera infantina, ora imperatrice, partorirà sei volte, per morire a 21 anni incinta del settimo figlio. Già il 28 settembre 1667 vedrà la luce il primo frutto del matrimonio, Fernando Wenceslao, ma nessuno dei principini sopravviverà, tranne la arciduchessa Maria Antonia. L'allestimento della commedia di Moreto che ci interessa festeggia appunto il suo quarto compleanno.

Continuando la sciagurata tradizione dei matrimoni tra consanguinei, Maria Antonia era già stata destinata a suo zio Carlos II di Spagna, e nel 1676 si festeggeranno anche queste nozze promesse con una consueta e suntuosa festa,[9] ma – forse per sua fortuna – i pattuiti sponsali non giunsero a celebrarsi; Carlos II sposò in prime nozze Maria di Orleans, e l'arciduchessa il principe elettore di Baviera.

Quei cinque anni di presenza ispanica ci hanno lasciato dunque alcuni testi spagnoli allestiti presso la corte austriaca.[10] Il primo è del 25 aprile 1667; si tratta di *Amado y aborrecido* di Calderón

> la cui fine si modifica con l'aggiunta di un torneo che conclude in maniera brillante la festa, una *loa* di corte, che la apre, un *romance* cantato all'imperatrice, che segue la *loa*, e due *entremeses* – *El plenipapelier* e *Las Beatas* – i cui finali sono ugualmente modificati da alcune aggiunte.[11]

Mercedes de los Reyes ha studiato l'allestimento, e ha identificato la provenienza sia del testo di Calderón, sia delle *piezas cortas* che gli fanno corona: l'*entremés* del *Plenipapelier* si deve a Francisco de Avellaneda, il secondo ad Antonio Barrientos.[12]

[8] *Cfr.* Sommer-Mathis, *Relaciones*, p. 51.

[9] Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622-1699*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988 (Dramma per musica, 2), p. 48 e sgg.

[10] Si veda la bibliografia raccolta da Mercedes de los Reyes Peña, *El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de «Fineza contra fineza» en Viena (1671) y en Madrid (1717)*, in *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, atti del convegno (Warszawa, 23-28.IX.1996) a cura di Kazimierz Sabik, Warszawa, Editions de l'Université, 1997, pp. 115-141: 119 nota 10.

[11] Mercedes de los Reyes Peña, *Una fiesta teatral española en la corte de Viena (1667)*, in *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas IX-X*, a cura di Heraclia Castellón, Agustín de la Granja, Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 195-231. La studiosa riproduce la *loa*, il *romance* e l'*entremés* dal ms. in A-Wn.

[12] Reyes Peña, *Fiesta*, pp. 200-203: la commedia di Calderón proviene dalla *Parte VIII de comedias nuevas escogidas*, Madrid, A. García de la Iglesia, 1657; faceva parte dei volumi spagnoli che Leopoldo I aveva fatto acquistare; *cfr.* Reyes Peña, *Fiesta*, p. 205. Entrambi gli *etremeses* appaiono nei *Rasgos del ocio*, Madrid, D. García Morrás, 1664; *Las Beatas* appare anche nel *Laurel de entremeses varios*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1660.

Lo spettacolo voleva celebrare il primo anniversario delle nozze imperiali, e nello stesso tempo allude e dà contezza del fatto che l'imperatrice è già incinta, notizia che viene diffusa ampiamente in documenti pubblici e privati.[13] Il 22 dicembre 1669, per festeggiare il compleanno Mariana de Austria regina di Spagna, madre dell'imperatrice e sorella dell'imperatore, si allestisce un testo di Ximenes, *Aun vencido vence amor*, con musiche forse di Draghi.[14]

Il 1 giugno 1671 l'ambasciatore spagnolo organizza nel parco del palazzo di Laxemburg la recita della commedia di Antonio Folch de Cardona, *Del mal lo menos,* con la sua *loa* e i due *entremeses.*[15] Questa scelta non sorprende, quando si ricordi che *camarera mayor* dell'imperatrice era la contessa doña Margarita Teresa de Eril, vedova di Alfonso Folch de Cardona, e matrigna di Antonio;[16] vincoli di parentela e una particolare abilità *palaciega* del teatro del gentiluomo, potevano consigliare il testo.

Altro allestimento è quello del 22 dicembre 1671, sempre per la ricorrenza del compleanno di Mariana de Austria regina di Spagna; ancora una commedia di Calderón, *Fineza contra fineza*, e due *entremeses* di contorno: *Orfeo y Eurídice*, e *La novia barbuda,* entrambi con musica composta dallo stesso imperatore.[17] Nel-

[13] Reyes Peña, *Fiesta*, p. 202.

[14] Cayetano de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español,* Madrid, Imprenta de Rivadeneira, 1860, p. 530b, cita una commedia intitolata *Aun vencido vence amor* come anonima, e niente dice poi di un Ximines o Ximénez o Jiménez. È in effetti la più oscura di queste feste spagnole, ed anch'io non posso fare chiarezza sull'autore. L'unica cosa certa è che lo stesso Ximenes prepara un libretto dal titolo *Chi più sa manco l'intende, overo gli amori di Clodio e Pompea. Dramma messo in musica da Antonio Draghi,* stampato a Vienna dal Cosmerovio, 1669 (in A-Wn, 407.362.a.m) e rappresentanto il 21 febbraio 1669. E il 21 maggio dello stesso anno, sempre per la musica di Draghi, scriverà un *Achille in Sciro.* Date molto ravvicinate, come si vede, dal febbraio al dicembre 1669, per un'attività di redazione in italiano e spagnolo, e per le musiche sempre del Draghi. Noterò che il cognome rimanda anche a una famiglia fiorentina, con relazioni nel mondo del teatro ed accademico: si veda l'Ottavio Ximenes Aragona che aveva ricevuto l'incarico di scrivere *Il carceriere di se medesimo* per l'Accademia degli Infuocati nel 1681, redatto poi da Ludovico Adimari per la repentina morte dello Ximenes: Maria Grazia Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni,* Firenze, Alinea, 1996 (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, 1), p. 148 nota 18.

[15] Mercedes de los Reyes Peña, *Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)*, in Díez Borque–Rudolf, *Barroco,* p. 63. Il testo fu stampato da Cosmerovio. Su Antonio Floch de Cardona *v.* la Barrera, *Catálogo,* p. 71: la commedia sarà stampata l'anno seguente nella *Parte XXXVIII de comedias nuevas escogidas,* Madrid, L. Antonio de Bedmar e M. Meléndez, 1672, dedicata proprio al conte Eusebio de Pëtting. Noterò che in occasione delle feste *madrileñas* per il matrimonio di Carlos II con María Luisa di Borbone si rappresentarà, di Antonio Folch, *Lo mejor es lo mejor,* accompagnata dalla sua *loa* ed *entremeses.*

[16] Ramírez, *Relaciones,* p. 88.

[17] Reyes Peña, *Teatro.* Anche qui i testi dell'allestimento teatrale sono stampati da Cosmerovio. La commedia di Calderón sarebbe stata ristampata l'anno seguente nella *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, J. Fernández de Buendía, 1672.

la medesima ricorrenza, l'anno seguente (22 dicembre 1672) e con la stessa finalità encomiastica, l'imperatore sceglie una commedia di autore sconosciuto, *La flecha de amor*, come indica al conte di Pötting nella sua corrispondenza.[18]

Si è soliti citare una lettera dell'imperatore al conte di Pötting, relativa alla festa del 1 giugno 1671, per attestare l'ammirazione di Leopoldo per il teatro spagnolo:

> Sonsten sein wir alle wohlauf und werden morgen por los años de la reyna ein comedia española halten. Will nur gern sehen, ob nit zoili sein werden, so auch wider dies schreien werden, als wie mit dem Fest in Favorita. Ich hoffe von nein, dann 1. es una comedia española, y por esto ya es mejor de todas las otras fiestas, 2. representan en ella los mismos criados del Castellar, et sic deerit, qui vices zoili supplere possit.[19]
>
> Per il resto stiamo tutti molto bene e domani *per festeggiare il compleanno della regina* avremo una *commedia spagnola*. Voglio proprio vedere se ci saranno *maldicenti* che grideranno contro di essa come fecero in occasione della festa alla Favorita. Spero di no perché 1. *è una commedia spagnola e per questo è già la migliore di tutte le altre feste*, 2. *gli attori sono gli stessi famigli del Castellar* e quindi non ci sarà incoveniente a cui *i maldicenti* possano rimediare.

In maniera laudatoria interpretano il brano sia Ramírez de Villa-Urrutia che Mercedes de los Reyes Peña;[20] ma io vi rintraccio invece una ironica sufficienza, che traspare dalle due ultime citazioni in spagnolo. I maldicenti che avevano criticato la festa alla Favorita, probabilmente saranno appartenuti alla corte spagnola di Margarita, e ora se ne staranno ben zitti, visto che è lo stesso ambasciatore spagnolo a organizzare la festa. I vari allestimenti spagnoli, dunque, non saranno stati del tutto privi di tensioni e chiacchiere. E a riprova dello scarso interesse dell'imperatore per le feste spagnole si ricordi che dopo la morte di Margarita nessun allestimento di questo tipo farà più la sua comparsa alla corte autriaca.

Primero es la honra.

Esaminiamo ora, in questo sfondo di relazioni Spagna-Austria, *Primero es la honra*, testo di cui si ignora la data di composizione. La prima edizione datata è quella che appare nella *Parte XVII de comedias nuevas escogidas*, Madrid, Melchor Sánchez, 1662; Moreto era morto tre anni prima, nel 1659. Riapparirà poi nella *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, B. Macé, 1676;[21] cosicché la stampa del 1673, per i tipi di Matheo Cosmerovio, costituisce la seconda edizione datata della commedia, e non è stata mai finora segnalata dagli

[18] Reyes Peña, *Relaciones*, p. 63. Il testo della commedia fu stampato da Johann Baptist Hacque. *V.* anche la Barrera, *Catálogo*, p. 550.

[19] *Privatbriefe Kaiser Leopold I. and den Grafen F. E. Pötting*, 2 voll. a cura di Alfred Francis Pribram und Moriz Landwehr von Pragenau, Wien, C. Gerold's Sohn, 1903-04, I, lettera n. 163, pp. 343-344; *cfr.* Reyes Peña, *Teatro*, p. 119.

[20] Ramírez, *Relaciones*, p. 48; e Reyes Peña, *Relaciones*, p. 59.

[21] Di seguito mi riferirò alla *princeps* con N, alla *Segunda parte* di Moreto con P.

studiosi del drammaturgo.[22] Essa è strettamente fedele alla *princeps*, con pochi errori di trascrizione,[23] e rimane evidentemente sènza riflesso nella terza stampa conosciuta, la *Segunda parte de Moreto*. Il successo della commedia, poi, è attestato da un ampio numero di stampe sciolte, registrate da Cotarelo e Ciria Matilla.

Primero es la honra è una prova interessante di quella maniera teatrale che va sotto il nome di «ciclo di Calderón», e che io preferisco chiamare delle decadi alte dei secoli d'oro: una drammaturgia matura, dove i personaggi si dicono più di quanto non agiscano,[24] che procede per serrati colloqui tra due o tre personaggi, e che esaurisce tutte le possibilità delle loro relazioni e dei problemi che li dominano. Sarà opportuno effettuare una sezionatura diegetica di un testo che non è certo dei più conosciuti:

PRIMERA JORNADA

A. Il re di Sicilia, incurante dei doveri di lealtà verso la moglie, principessa erede del Napoletano, e dei debiti di gratitudine verso il proprio valoroso Almirante, vittorioso in mille battaglie, in preda alla passione amorosa per la figlia di questi, Porcia, ordina ad alcuni musici di cantarle una serenata. Il promesso sposo e cugino Federico, accompagnato dal suo servo buffo Torrezno, interrompe l'indebita manifestazione e riconosce il re che si allontana. Sopraggiunge l'Almirante che, di fronte allo scandalo, decide che il giorno seguente Porcia e Federico si sposeranno.

B. Porcia apprende con grande felicità la decisione, ma rimasta sola con Federico questi le dichiara la sua decisione di non sposarla: se il re ha avuto il coraggio di corteggiarla pubblicamente ciò indica che essa lo ha incoraggiato. Il nucleo scenico prosegue con le contrapposte argomentazioni dei due giovani, che culminano con una raffica di mezzi versi alternati. Federico infine si arrende alle giustificazioni della cugina. A questo sfoggio di abilità casuidica fanno da contraltare le richieste della servetta di Porcia, Laura, che tenta di farsi comprare degli abiti da Torrezno. Il frammento è una esibizione di arguzia tra i due servi, e si conclude con la citazione di un proverbio che aveva costituito anche il titolo di una commedia di Rojas Zorrilla (*Entre bobos anda el juego*, c. 26*r*b)

[22] Emilio Cotarelo y Mori, *La bibliografía de Moreto*, «Boletín de la Real Academia Española», xiv, 1927, pp. 449-494; Ruth Lee Kennedy, *The dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College, 1932 (Studies in Modern Languages, 13); Ada Coe, *Additional Bibliographical Notes on Moreto*, «Hispanic Review», i, 1933, pp. 236-239; Maria Soledad de Ciria Matilla, *Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto*, «Cuadernos bibliográficos», xxx, 1973, pp. 75-128.

[23] Farò soltanto qualche esempio: «porfía» delle stampe spagnole (N, c. 30*v*a; P, p. 140b) viene trascritto «profia» in C, f. G_4r; l'attribuzione di una battuta a «Fed.» (Federico: N, c. 39*r*a; P, p. 157b) si attribuisce a «Ted.» (C, f. O_1v).

[24] Per le caratteristiche della commedia di questo secondo periodo vedi Maria Grazia Profeti, *Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari*, in *Retorica e classi sociali*, atti del ix convegno interuniversitario (Bressanone, 11-13.vii.1981) a cura di Michele A. Cortellazzo, Padova, Centro stampa di Palazzo Maldura, 1983 (Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano, 13), pp. 109-118; poi in Maria Grazia Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 21-31.

c. La regina, disperata per il dispregio che il proprio consorte le manifesta, fa cantare ai musici di corte un brano che possa lenire il suo dolore. In esso si allude al fedifrago Bireno di ariostesca memoria. L'Almirante cerca di consolarla: egli stesso è stato l'artefice delle nozze che hanno posto fine alle guerre tra Sicilia e Napoli; ma il re non tiene fede ai suoi impegni matrimoniali, ed in alcuni *aparte* lo spettatore è informato che la regina sa della sua passione per Porcia. Avendo appreso la risoluzione dell'Almirante di maritare la figlia il giorno seguente, la regina dichiara che essa stessa domanderà al re il permesso alle nozze. Sopraggiunge il re con la notizia di un pericolo imminente, che sapremo più tardi essere la rivolta di Messina; ma l'Almirante prima lo interrompe con una dichiarazione che lo richiama alle sue responsabilità e poi, con grande dignità, lo rimprovera di disattendere ai suoi obblighi dinastici:

Si se le ha de dar
su lugar a la razón,
vos no podéis ignorar
que el mayor riesgo es faltar
un rey a su obligación [N, c. 27*r*b]

Si sabe esta sinrazón
Nápoles, y osados vienen
¿qué hará su resolución
si al delito que ellos tienen
le añadís esta razón? [N, c. 27*v*a]

Se si deve dare | il suo spazio alla ragione, | voi non potete ignorare | che il maggior rischio è che un re | manchi all'obbligo suo.
Se conosce questo torto | Napoli, e ci assalta ardito, | che farà la sua arroganza | se al delitto che lo muove | questa giustificazione offrite?

Il re dichiara che il suo amore era precedente al matrimonio e che non riesce a dominarlo:

Yo estoy sin mí, yo no mando
mi razón, yo no la rijo,
poder superior me arrastra,
sin ser dueño de mí mismo.

Yo perdí mi entendimiento
y a mi voluntad me rindo,
y mirad si estoy sin mí
pues esto a vos os he dicho [N, c. 28*r*a]

Non sono in me, non controllo | né guido la mia ragione, | un potere superiore mi trascina, | non sono padrone di me stesso. || Ho perso il mio intelletto, | mi arrendo alla passione; | vedete se son perduto, | se v'ho detto queste cose.

Sopraggiunge la regina con Porcia e domanda al re il permesso per il matrimonio della fanciulla. La presenza della donna amata turba profondamente il sovrano, che deve acconsentire alla richiesta della regina; tuttavia procrastina le nozze fino a che l'Almirante e Federico abbiano sedato la sollevazione di Messina.

SEGUNDA JORNADA

A. Torrezno cerca di impedire il passo al re mascherato: egli è stato lasciato a difesa della casa di Porcia dal padrone partito con l'esercito per Messina. Ma il re si rivela e Torrezno, in mezzo a mille giochi di parole ed allusioni, non può che lasciargli libero il passo. Il re si nasconde e sopraggiunge Porcia con le sue dame; Torrezno sciorina una serie di allusioni alla ambigua situazione (con dilogia della parola *fuerza:* «necessità» e «stupro», N, c. 29*v*b). Porcia domanda che le sia cantata una canzone che parla del dolore per la lontananza dell'essere amato; commenta la triste melodia e poi si addormenta.

B. Le serve si allontanano e il re esce dal suo nascondiglio, contemplando la bella addormentata, protetta dalle sue voglie dallo stesso stato di incoscienza. Al suo risveglio si assiste ad una gara tra i due: Porcia che tenta di convincere l'innamorato dei diritti della

ragione («y juntando a estas razones | la razón de mi nobleza» c. 31*r*a), attraverso ragionamenti di tipo consequenziale e sillogistico; il re che sottolinea la forza irresistibile dell'amore. Per concludere:

Porcia, si yo ⟨he⟩ errado el modo
de obligarte, también yerras
el de reportarme tú
con razones tan atentas.

Porque ¿cómo puede ser
que oyendo tus agudezas,
si te adoro por hermosa,
te deje yo por discreta? [N, c. 31*r*b]

Porcia, se ho sbagliato il modo | di corteggiarti, anche tu | sbagli se mi vuoi calmare | con abili ragionamenti. | Perché, come può essere | che ascoltando le tue sottigliezze, | se ti adoro perché bella | io ti lasci in quanto saggia?

Il nucleo scenico si chiude con le consuete dichiarazioni parallele. Per liberarsi dalle pressanti richieste, Porcia finge di acconsentire ai desideri del re.

c. La scena si sposta negli appartamenti della regina, dove Porcia si è rifugiata. La povera e disprezzata regina si lamenta della sua triste condizione in un pezzo di bravura; le due dame mettono a confronto ciascuna la propria difficile condizione. Sopraggiungono l'Almirante e Federico, ancora con gli abiti da viaggio, appena tornati a palazzo dall'aver sedato le rivolte messinesi. Si imbattono in Torrezno che si giustifica a forza di battute per il fatto il non essere a casa a difendere Porcia, che sopraggiunge, inseguita dal re. L'Almirante ha la rivelazione dalle stesse labbra del monarca che la sconosciuta dama tanto disperatamente amata è la sua stessa figlia. Il nobile generale in un lungo soliloquio esamina la situazione, pondera gli obblighi dell'onore e decide che l'unica soluzione è uccidere Porcia, incolpevole causa della cecità del re: «primero es la honra» (N, c. 34*r*b); «valor, primero es la honra, | muera yo y viva mi fama» (N, c. 34*v*a). L'atto cruento viene eseguito immediatamente dopo; Porcia cade tra le braccia di Federico che si dispera e dichiara che si sente mancare la vita, il padre domanda la morte con tenerissimi accenti. Ma l'atmosfera di tragedia viene subito alleggerita da Torrezno:

TORREZNO
¡Todos se van a morir!
Jesús, ¡qué de muertos andan!
Pues yo me voy a heredarlos
en la tercera jornada. *Vase*
PORCIA
¡Ay de mí!
LAURA Ay Dios, ¡qué está viva!
REINA
¡Porcia, amiga!
PORCIA ¿Quién me llama?
REINA
Llevadla a mi cuarto luego...
LAURA
Vamos. ¡Ay, que pesa mucho!
¡Ayuden, señores damas!
Aunque se aje el verdugado,
¡ayuden, pesi a sus almas!
[N, c. 35*r*b]

TORREZNO Tutti muoiono! Gesù, | quanti morti che camminano! | Io intanto sarò loro erede | nel terzo atto. *Parte* | – PORCIA Ahimè! – LAURA Oddio, è viva! | – REINA Porcia, amica! – PORCIA Chi mi chiama! | – REINA Portatela subito nelle mie stanze. | – LAURA Andiamo! Ma quanto pesa! | Aiutatemi, signore! | Se anche vi si sgualcisce la gonna, | aiutatemi per l'anima vostra!

TERCERA JORNADA

A. La regina allevia il suo dolore ascoltando un canto di amore e morte in un metro nobile come la *silva*, e racconta a Laura quanto è accaduto dalla fine del secondo atto: essa ha curato in campagna Porcia, ormai ristabilita; l'Almirante attende in una torre di essere

giustiziato. Il canto viene reiterato, e reca conforto anche al dolore del re, immerso in una profonda melanconia. I due sposi infine si comunicano ciascuno la propria tristezza: per non essere amata la regina, per non essere in grado di dominarsi ed amarla il re, attraverso veri e propri virtuosismi dialettici (particolarmente retto dal sillogismo quello della dama). Se essa dichiara:

Desesperarse en la pena
no es acción digna de vos
porque es dar a los sentidos
más poder que a la razón [...]
Por cortesano y galán
os templad en la pasión. [N, c. 36*v*a]

Disperarsi nel dolore | non è azione degna di voi; | significa dare ai sensi | più potere che alla ragione [...] | Come nobile e cortese | dominate la passione.

egli risponderà:

El verme ingrato me obliga
a que os mire con horror,
ni el serlo ni el enmendarlo
está en mi mano, pues son
acciones de un albedrío
sin quien padeciendo estoy [...]
Esto, señora, es violencia
de mi estrella y su traición,
su fuerza fatal me arrastra
contra todo mi valor [...]
fluctuando entre congojas
la nave de la razón [...]
Yo aborrezco siendo amado,
mas no es a vos, señora, no;
sino a mí, y, aborrecido,
adoro una sinrazón. [N, cc. 36*v*b-37*r*a]

Vedermi ingrato mi obbliga | a guardarvi con vergogna; | né l'esserlo né l'emendarmi | dipende da me; esse sono | azioni di una libertà | senza la quale soffro [...] | Signora, questo è violenza | del mio fato, è tradimento, | è forza fatale che mi trascina | contro tutto il mio volere [...] | fluttuando tra le angoscie | la nave della ragione [...] | Io odio se mi amano, | ma non voi, signora, no; | solo me stesso; e odiato | adoro un torto palese.

B. Mentre il re e la regina sono vinti ciascuno dalla propria passione, e quindi uniti da questo scacco alla ragione, l'Almirante dietro la grata della propria prigione in un sonetto si lamenta dalla sua triste sorte. Ma ecco sopraggiungere Porcia in rustici panni di villanella, e tale è creduta dall'Almirante, che si rallegra tuttavia di poter parlare con una contadinella tanto simile alla figlia:

Pero cuando considero
el peligro de mi honor,
tanto en mi furor me enciendo
que no sólo arrepentido
no estoy del haberla muerto,
mas si la volviera a ver
viva con aquel empeño,
otra vez a puñaladas
la volviera a matar.
[N, c. 38*v*a]

Tuttavia se ripenso | al pericolo del mio onore, | tanto mi accende il furore | che non solo non mi pento | di averla uccisa; al contrario | se dovessi rivederla | viva in quel triste frangente, | la ucciderei di nuovo.

Nello scambio di battute con il padre, Porcia approva il suo operato.

C. È ora la volta di Federico ad apparire in scena pazzo di amore e di dolore, che esterna in un sonetto (N, c. 39*v*), citando poi un verso celeberrimo di Garcilaso: «Ay, dulces prendas, por mi mal halladas» [Ah, dolci pegni, a mio danno trovati] (N, c. 40*r*). Ormai tutti gli incidenti hanno una chiara funzione di ritardo: Federico sviene per il dolore ed il re lo vorrebbe uccidere, come fortunato rivale; Porcia-villanella lo difende, il re pensa che sia una immagine della fanciulla morta inviata dal cielo a suo ammonimento; l'Almirante

sta per esser condotto al supplizio e la regina interviene per dichiarare che Porcia è salva e risanata; e finalmente il re accetta e ricambia «las finezas» della moglie (N, c. 42*r*a-b). E gli amanti riuniti alla fine si sposeranno.

Questo riassunto dà dunque ragione di una serie di motivi di interesse presentati dalla commedia. La critica si è sforzata nel rintracciare le 'fonti' di Moreto da un'opera perduta di Lope ad una conservata, *La ley ejecutada*; non dimenticando il tema classico di Appio Claudio e Virginia.[25] Si segnala anche la scelta di un finale positivo, che spinge la tragedia, delineata alla fine del secondo atto, verso la soluzione consolatoria della commedia, con giudizi di questo tipo: «Entrambi i testi [di Lope e di Moreto] avrebbero guadagnato drammaticità se si fossero conclusi con il secondo atto»,[26] che è valutazione più obbediente alle leggi di una moralistica grandezza tragica, che all'analisi delle «leggi di funzionamento» del testo.

Per rintracciare questi criteri funzionali si noti innanzi tutto l'ambientazione in una Sicilia di maniera che vale per ogni luogo lontano nel tempo e nello spazio, luogo altro di fantasia, che se conserva le ferree leggi ideologiche della commedia aurea, le può tuttavia piegare alle leggi del desiderio.

In questo mondo favoloso e sognato, il tema della commedia è evidentemente la pazzia d'amore che travolge la ragione, e tutto il testo è ampiamente seminato di indizi in questo senso, con l'insistito ripetersi di termini chiave come *razón* e *sinrazón*.

Nello stesso tempo l'onore è ragione, ma anche *furor*, il che permette la soluzione positiva; mai perduta di vista, d'altro canto, giacché il *gracioso* Torrezno alleggerisce sempre la tensione tragica: si veda il momento in cui affronta il re all'inizio del secondo atto, o la chiusa del secondo atto stesso, dove arriva a rompere l'illusione scenica, ricordando allo spettatore l'esistenza di una terza *jornada*. E l'effetto è incrementato dalla servetta Laura che chiama in aiuto le dame, anche a costo di spiegazzarsi le vesti.

Il tema dell'onore rivela qui tutto il suo carattere convenzionale, su cui mi sono intrattenuta in altre occasioni: credo infatti che il problema dell'onore nella

[25] Appio Claudio, nel 450 a.C., faceva parte come aristocratico del decemvirato, integrato da cinque plebei, e «avrebbe fatto aggiungere ancora due tavole di leggi [...] una codificava il divieto di matrimonio tra patrizi e plebei. A questo punto la tradizione racconta come Claudio, mirando alla tirannide, avrebbe cercato di far confermare ancora il decemvirato ma, avendo voluto con prepotenza aristocratica impadronirsi di una plebea, opportunamente chiamata dalle fonti Virginia, avrebbe provocato la reazione dei plebei allora sotto le armi, che marciando su Roma avrebbero posto fine al tentativo tirannico di Claudio»: GUIDO CLEMENTE, *Guida alla storia romana*, Milano, Mondadori, 1990, p. 114. La tradizione riferisce inoltre che non potendo opporsi al volere di Appio Claudio il padre di Virginia la uccidesse per evitarle il disonore.

[26] KENNEDY, *Moreto*, p. 200, che rimanda ad ADOLF SCHAEFFER, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, 2 voll., Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890, II, pp. 170-171.

commedia aurea, tanto dibattuto dalla critica[27] e spesso malinteso, faccia parte di un codice simbolico; se i protagonisti paventano che la fragilità delle loro spose, figlie, sorelle, infanghi la loro rispettabilità, questo timore *sta per* qualcosa d'altro e di diverso, come da tempo aveva notato Américo Castro:

> Il dramma atroce nasceva quando uno spagnolo si rendeva conto che non era considerato cristiano di vecchia schiatta, cioè membro della classe dominante [...]. Ma questo dramma sordo e opprimente non poteva essere messo in scena [...]. Non era pensabile [...] mostrare un personaggio che, gemendo di dolore, si lamentasse di essere stato privato di un beneficio ecclesiastico, di un incarico di governo o del rispetto dei suoi vicini perché suo nonno o un suo antenato erano stati ebrei o arabi.[28]

La «paura di essere disonorati» si sposta così dal motivo concreto ed angoscioso ad un altro meno sconveniente; si tratta di un meccanismo simile a quello del sogno: la censura viene superata attraverso la creazione del simbolo.[29] Ed una volta assunto come simbolo, l'onore può perdere sempre di più il suo contenuto concettuale, fino a diventare semplicemente la rottura che mette in moto l'intreccio: si può quindi far ricorso anche ad un falso problema di cui sia spettatori che autore siano fin dall'inizio consapevoli.

Non ci sarà bisogno di sottolineare che il caso d'onore qui proposto è per sua stessa natura insolubile: il vassallo non si può opporre al re, nemmeno in nome del proprio onore; ed inversamente se dal re promana l'onore, come potrà egli disonorare? Nella seconda metà del secolo, quando la prodigiosa fioritura del teatro dei secoli d'oro ha eroso tutte le storie e tutte le soluzioni, gli autori non possono che cercare le conclusioni più nuove e stravaganti, veri e propri esercizi

[27] José A. Madrigal (*Bibliografía sobre el pundonor: teatro del siglo de oro*, Miami, Universal, 1977) registrava 596 titoli, letteratura critica che si è incrementata vivacemente negli ultimi vent'anni.

28 Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961, 1973³, pp. 23-25. La tesi è stata ripresa da Antoine Adrianus van Beysterveldt, *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole*, Leyden, E. J. Brill, 1966; bibliografia più recente al dibattito è in David M. Gitliz, *The New-Christian Dilemma in Two Plays by Lope de Vega*, «Bulletin of the Comediantes», 34, 1982, pp. 63-81.

29 Ricordo la definizione di simbolo come luogo dove una presenza (l'oggetto sensibile) e un'assenza (cioè un contenuto concettuale non esplicitamente espresso) si pongono in contatto analogico; dove un significante e un significato stabiliscono una relazione non arbitraria, un rapporto di contiguità simile alla sineddoche. Il significato del simbolo «onore» sarà allora l'errore da parte della donna, con la conseguente perdita di credibilità sociale, laddove il significato sarà lo statuto della «limpieza de sangre», per cui, scoperto nella propria ascendenza un antenato ebreo o arabo, si rischiavano benefici, prebende, *honor*, insomma. Quindi non generico segno, ma segno dotato di uno statuto particolare (il simbolo è per esempio *convenzionale*, come istituisce Pierce), l'onore nel teatro barocco non appartiene a un codice culturale, bensì a un livello meta-culturale; indagarlo con i meri strumenti della critica storicista è inadeguato e falsante.

retorici e banco di prova dei personaggi, spinti oltre ogni tipizzazione possibile: così che nel nostro caso Porcia sarà la fanciulla sventurata e purissima, l'Almirante un padre amoroso ma costretto ad una azione orribile dalle circostanze, il re l'innamorato trascinato dalla passione, la regina la sposa amorosa e paziente.

E forse è giunto il momento di domandarsi perché sia stata questa, e non altre, tra qualche centinaio di testi a disposizione, la commedia scelta per la festa di compleanno del 1673. Perché mettere in scena di fronte alla corte austriaca la storia di un re colpevole e dalle azioni sconvenienti? Forse per la stessa illustrazione della forbice tra ragione (di Stato) e passione personale, che alla prima si deve sottomettere? O per il tono di favola bella, dove ogni spinta tragica può essere riassorbita e risolta nell'improbabile finale felice?

Mi domando tuttavia se gli interventi musicali presenti nel testo di Moreto non abbiano la loro parte in questa scelta. Tutta la commedia aurea spagnola ne presenta di simili, dove la funzione della musica nel tessuto testuale appare decisiva. Ai vari esempi che ho in varie circostanze elencati,[30] aggiungerò il caso della *Baltasara*, dove la conversione in scena dell'attrice è determinata proprio dal canto di un *romance*; e nell'adattamento italiano de *La comica del cielo* il Rospigliosi subisce il fascino del motivo, e lo riprende nel suo dramma, per musiche di Antonio Abbatini.[31]

Ora in *Primero es la honra* gli interventi musicali sono estremamente calibrati: nel primo atto la serenata che il re fa cantare sotto i balconi di Porcia mette in moto l'intreccio; ad essa corrisponde nel terzo nucleo il canto che consola la regina. Stesso intervento risolutore quello del secondo atto, canto di lontanza dalla funzione consolatoria, che fa addormentare la fanciulla, così che il re la può contemplare in una tipica situazione di stallo tra potere/impotenza.[32] E infine nel terzo atto il canto di amore e morte serve per una prima e tenerissima comunicazione tra le opposte passioni del re e della regina.

Nella commedia dei secoli d'oro le musiche di scena erano affidate ai musicisti al seguito delle compagnie; presenze fantasmatiche che ben poche tracce hanno lasciato dietro di sé.[33] Invece delle musiche di scena di *Primero es la honra*,

[30] Maria Grazia Profeti, *«Ruido / sonido / consonante»: teatro spagnolo e udienza nel secolo XVII*, in *Il suono del teatro*, atti del convegno (Palermo, X.1981) a cura di Renato Tommasino, Palermo, Acquario, 1982, pp. 133-142; poi in Profeti, *Vil quimera*, pp. 83-92.

[31] Maria Grazia Profeti, *Dalla «Baltasara» alla «Comica del cielo»: i meccanismi della scena nella scena*, in *Percorsi europei*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 1997 (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, 3), pp. 39-61.

[32] Maria Grazia Profeti, *La «bella dormida»: repertorio e codice*, «Quaderni di lingue e letterature», VII, 1982, pp. 197-201; poi in Profeti, *Vil quimera*, pp. 119-123.

[33] Sulla musica nel teatro aureo si può vedere il numero unico *Música y teatro* dei «Cuadernos de teatro clásico», III, 1989.

attribuite a Antonio Draghi, possediamo la partitura;[34] ed il suo esame sottolinea che tutti i brani cantati della commedia sono stati puntualmente musicati.[35]

Le «piezas cortas» nella rappresentazione palatina

La rappresentazione di palazzo si presenta come spettacolo eminentemente complesso, che solo recentemente sembra essere stato valutato nella sua integrazione di testo letterario, musica, scenografia.[36] Per giungere a questa visione globale e integrata è stato necessario che si sviluppasse la coscienza semiotica dell'importanza del testo-spettacolo a fronte del testo letterario; è evidente la preminenza, nella rappresentazione palatina, della sincretica *summa* di artifici scenotecnici, musica, danza e canto, vero e proprio ipertesto, sulla mera redazione letteraria in fuzione di ipotesto. Resta ancora, magari, da saldare il *gap* tra gli studiosi delle varie discipline convergenti attorno a questa forma stratificata, che richiede la competenza dello storico, del musicologo, dello studioso di scenografia, del critico letterario, tutti all'opera per delucidare le relazioni che si tessono tra i vari livelli testuali.

È ovvio che in questo spessore assunto dal testo-spettacolo, ed in questa rete di riferimenti anche politici, uno stesso testo letterario, rappresentato in circostanze diverse, diventa testo-spettacolo del tutto dissimile; per usare la terminologia sopra proposta, diciamo che anche se l'ipotesto coincide, l'ipertesto può divergere.

Studiando il teatro palatino spagnolo ho schematizzato le varie caratteristiche della ristrutturazione spettacolare: la prima si dà quando interviene la pratica dell'adattamento del testo letterario e della parziale riscrittura:[37] è ovvio che la stessa 'valutazione' letteraria della seconda redazione non può prescindere dalla presa d'atto di un inserimento strumentale di questi frammenti descrittivi, destinati a una rappresentazione di corte e a una pratica di auto-gratificazione; altri-

[34] Anch'essa segnalata in *S O*, e conservata in A-Wn, *Mus. Hs.* 16.586.

[35] Per un'indagine sulla musica e sul suo utilizzo nella commedia di Moreto rimando al contributo di Davide Daolmi in questo volume.

[36] Si veda la bibliografia consegnata in MARIA GRAZIA PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994; MARIA GRAZIA PROFETI, *El último Lope*, in *La Década de oro de la comedia española: 1630-1640*, atti della XIX jornada del teatro clásico (Almagro, 9-11.VII.1996) a cura di Felipe B. Pedraza Jiménez e Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39; LOUISE K. STEIN, *Songs of mortals, dialogues of the Gods. Music and theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Si veda anche l'introduzione a PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La fiera, el rayo y la piedra*, a cura di Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, con ricca bibliografia.

[37] Esempi di ognuno di questi tipi di ristrutturazione, con bibliografia relativa, si potranno vedere in MARIA GRAZIA PROFETI, *Registri letterari e registri teatrali. I. Testo letterario per il teatro e gioco retorico: il tema della rosa. II. Risemantizzazione di un mito: «La púrpura de la rosa»*, in *Calderón*, atti del seminario (Firenze, IX.1997), Firenze, Alinea, 1998, pp. 83-119.

menti, in occasione di *performances* diverse, si effettuano allestimenti scenografici *ad hoc*, con particolari apparati messi in atto, che 'significano', attraverso l'iconografia, sensi diversi; il rinnovamento dello spettacolo si può infine effettuare attraverso l'allestimento di una nuova *loa*, con musica riscritta per l'occasione, come nel nostro caso, e con *sainetes* ed *entremeses* che fanno da corona alla commedia. La funzione che questi testi minori compiono è quella di raccordo tra la sala palatina e lo spettacolo; ciò sottolinea che nella prassi spagnola, e nonostante la presenza nel teatro di corte di boccascena e sipario, la rappresentazione viene percepita come collegata allo spettatore, rompendo l'illusionismo prospettico di marca italiana.

L'importanza dei testi di contorno, e non solo ai fini encomiastici, ma anche in relazione all'esame del testo-spettacolo, appare dunque in piena luce; non è un caso che Mercedes de los Reyes dedichi ampio spazio alle *piezas menores* nelle sue analisi degli spettacoli viennesi del 25 aprile 1667 e del 22 dicembre 1671, e che un posto di rilievo abbiano nel paragone di quest'ultimo allestimento con uno successivo, effettuato a Madrid nel 1717, nel palazzo dell'ambasciatore straordinario di Portogallo, per festeggiare la nascita del quarto figlio del monarca portoghese Juan V:

> Le differenze segnalate fra i due [allestimenti] mostrano che la cultura, la sensibilità e il buon gusto dell'imperatore Leopoldo e della sua corte condizionano lo spettacolo viennese: quando la commedia *Fineza contra fineza* si rappresenta a Vienna è un'opera nuova, appena scritta da Calderón, un drammaturgo che allora godeva del massimo prestigio; e la sua messa in scena, integrando le diverse componenti della festa, è un vero e proprio spettacolo composito, dove la musica – di cui Leopoldo I era così appassionato – gioca un ruolo fondamentale. Al contrario, quando *Fineza contra fineza* si rappresenta a Madrid è già una commedia vecchia, ben conosciuta tanto dalla corte che dal popolo che frequenta i *corrales*; e anche gli *entremeses* e la *mojiganga* che l'accompagnano sono pezzi di repertorio non scritti per l'occasione. Solo la *loa* sembra composta per quella circostanza. Entrambe le feste furono organizzate da due ambasciatori – quello di Spagna a Vienna e quello del Portogallo a Madrid – ma il primo, il marchese de los Balbases, obbligato dalla qualità e dalle esigenze culturali e politiche del suo uditorio, seppe, molto meglio del secondo, don Pedro de Vasconcellos, coniugare il programma del festeggiamento con la commedia medesima, proponendo al suo selezionato e notabile pubblico, senza dubbio, una *fineza contra fineza* [raffinatezza contro raffinatezza].[38]

Nel nostro caso i testi di contorno sono costituiti dal brevissimo *sainete* privo di titolo che venne recitato tra la prima e la seconda *jornada*, dall'*Entremés del dotor*

[38] Reyes Peña, *Teatro*, p. 141.

Borrego, tra la seconda e la terza, dalla *loa* che proemiava lo spettacolo, e dal *Sainete último cantado entre las cuatro partes del mundo* che lo chiudeva. La *loa* dello spettacolo viennese ci consegna il nome delle dame che recitarono:

> La señora doña Catalina | La señora doña Isabel | Doña Baltasara | Doña Agueda | Doña Jacinta | Doña Catalina de Villaquirán | Doña Antonia | Doña Jusepa | Doña Leocadia [C, c.n.n. 2*r*][39]

Qualche dubbio permane: la commedia non è delle più facili, con veri e propri pezzi di bravura che richiedono il mestiere degli abilissimi professionisti dei secoli d'oro spagnoli. Quale sarà stata la resa scenica? Le dame saranno state affiancate da qualche attore?

Allo stato attuale della mia documentazione non sono in grado di rispondere alla domanda. Mi inclino tuttavia a pensare che tutta la recitazione fosse a carico delle gentildonne, sulla base di alcuni elementi: le dame che appaiono nella *loa* sono nove, e gli interloctori della commedia otto; ho rilevato anche un indizio, l'unico, della distribuzione delle parti:

> VILLAQUIRÁN Bueno, | por verme de espadachín
> acabemos, pesia a mí, | lacayo en aquesta fiesta
> que estaba ya reventando | [C, c.n.n. 5*r-v*]

VILLAQUIRÁN Bene, | concludiamo, maledizione a me, | che stavo già esplodendo | per vedermi spadaccino | e lacchè in questa festa.

Da cui si evince che doña Catalina de Villaquirán avrà fatto la parte di Torrezno, recitando in panni maschili. Inoltre nella *loa* appare «Doña Leocadia, de barba» [nobile anziano], che forse avrà coperto il ruolo del vecchio Almirante. Va notato anche che nel primo *sainete* riappaiono tre delle dame citate:

> Sale doña Leocadia de moza de mantilla, y la ponen en medio doña Baltasara de soldado, y doña Jacinta de sacristán, y cantan lo siguiente. [C, f. R_1r]

Entra in scena doña Leocadia in abiti da giovinetta, si dispone fra doña Baltasara che fa il soldato, e doña Jacinta, vestita da sacrestano, e cantano quanto segue.

Come si vede due delle dame recitano *en travesti*;[40] chissà che non fossero proprio esse a coprire i personaggi del re e di Federico nella commedia.

Il primo *sainete*, che nella stampa di Cosmerovio si dichiara interamente cantanto («sale... y cantan lo siguiente», C, f. R_1r), ripropone la consueta diatriba tra soldato e sacrestano, per l'amore di una «moza de matilla», tema che appare an-

[39] Nella lista fornita in RAMÍREZ, *Relaciones*, pp. 87-93 ho potuto identificare solo una Catalina, figlia della «condesa doña Margarita de Eril, viuda de Alfonso Folch de Cardona y Borja, primo marchese di Castelnou». Il rango delle dame che recitano non doveva essere molto elevato: si noti che solo a doña Catalina e a doña Isabel spetta il *tratamiento* di «señora».

[40] La distribuzione delle parti in tutto il *sainete* fa poi riferimento alle dame e non ai personaggi (ad esempio «D. Jac.» e non «Sacristán»).

che nella *Guarda cuidadosa* di Cervantes, per ricordare una delle manifestazioni più famose di un tema che affonda la sue radici nel Medioevo.

Anche il tema dell'*Entremés del Dotor Borrego* è dei più consueti: un *vejete*, medico e avarissimo, litiga con i suoi servi Zarandaja e Lorenzo, accusandoli di aver mangiato un pezzo di pane, un uovo e delle croste di formaggio; poi il vecchietto si allontana per quattro giorni senza lasciar da mangiare ai due poveretti; ma Lorenzo si fingerà medico, dando pareri strampalati ai malcapitati che lo consultano; sarà poi il dottore ritornato a fare le spese dei risultati. Il testo era apparso, anonimo, nei *Verdores del Parnaso*, un volumetto collettizio stampato a Madrid da D. de Palacio y Villegas nel 1667,[41] data molto prossima alla rappresentazione viennese: è dunque il *vient-de-parâitre* che viene messo in scena alla corte austriaca.

Noterò che alla fine del *Dotor Borrego* appare un breve intermezzo musicale, che non figura nella partitura conservata, come non figura il *sainete* precedente: si sarà trattato di pezzi folklorici con melodie tradizionali.

Più interessanti sono la *loa* e il *sainete último*, evidentemente composti per l'occasione,[42] come per l'occasione fu composta la musica conservata dalla partitura; essi, secondo la consuetudine, costituiscono un importante strumento encomiastico. Nella *loa* le dame incedono alla ribalta e lodano nell'aulico stile della poesia amatoria spagnola la bellezza della augusta bambina e della madre; le lodi sono inframezzate dal canto, effettuato tra le quinte, che esalta l'unione delle due corone:

Errantes peregrinos
que admirando venís
un día, que en el norte
con dos auroras madrugó a lucir
[C, c.n.n. 3*r*]

venid, y veréis en enero una rosa
que al ir desplegando uno y otro matiz,
si supo vestir alemanes candores,
tiñó su beldad castellano carmín
[C, c.n.n. 4*r*]

Erranti pellegrini | che venite a ammirare | il giorno che illumina | il nord con due aurore | [...] venite, e vedrete in gennaio una rosa | che, nel dispiegare le sue sfumature, | se seppe vestire tedeschi candori, | tinse la sua bellezza del carminio di Castiglia.

Appare poi «doña Leocadia, de barba, que representa el mes de enero», e si mostra stupita delle lodi tributate alla freschezza primaverile della arciduchessina:

[41] Devo questa informazione a Javier Huerta Calvo. Il volumetto è ora tanto raro che se ne conserva una sola copia in E-Bit; è stato ristampato a cura di Rafael Benítez Claros nella *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*, vol. 30, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1969. L'edizione di Cosmerovio riproduce il testo con i consueti errori di trascrizione: si veda ad esempio «Yo yo» (C, f. R_3r) per «Ya yo»; oppure «Repeticon» (C, f. s_4v) per «Repeticion».

[42] Andrea Sommer mi suggerisce che forse potrebbero essere di Juan Silvestre Salva, autore in altre occasioni dei testi spagnoli recitati in feste di corte. Noterò che anche il primo *sainete* deve essere stato composto per l'occasione, dato che i personaggi sono indicati come «D. Leocadia, D. Baltasara, D. Jacinta», ossia con i nomi stessi delle dame-attrici (vedi *supra* nota 39).

¿Quien, en rigores de enero,
que represento aquí,
aclamaciones del mayo
ha sabido introducir? [C, c.n.n. 5*r*]

Chi, nei rigori di gennaio | che io qui rappresento, | ha saputo introdurre | la gioia di maggio?

Ma le viene risposto che proprio in inverno è nato «el sol más hermoso | del más sagrado cenit» [il sole più bello dello zenit più sacro] (C, c.n.n. 5*r*). Alla fine si domanda la licenza di recitare il testo:

CATALINA
Pues el perdón a pedir
y la licencia lleguemos.

LEOCADIA
Tendréisla, si la pedís.

ISABEL
Augusto, invicto Leopoldo...

BALTASARA
Margarita más gentil...

AGUEDA
Siempre divina Leonora...

ANTONIA
Mariana, aurora feliz...

CATALINA
...hoy en español idioma
os venimos a servir
con una comedia, si es
que nuestro afecto admitís.

VILLAQUIRÁN
¡Pues claro está que lo admiten!
¿No los veis callando allí
los cuatro, como unos santos?

CATALINA
Vosotros a repetir
volved las templadas voces,
y con nosotros decid:

Música y todas
Venid, y veréis celebrar el oriente
del astro más bello, que en campo turquí
con ampos de nieve le borra las luces,
que viste por gala su eterno zafir.
[C, c.n.n. 5*v*]

CATALINA Domandiamo dunque | venia e licenza. | – LEOCADIA L'avrete se la domandate. | – ISABEL Leopoldo invincibile e augusto... | – BALTASARA Margarita tanto gentile... | – AGUEDA Leonora sempre divina... | – ANTONIA Marianna aurora felice... | – CATALINA ...oggi in lingua spagnola | veniamo a servirvi | con una commedia, | se accettate il nostro affetto. | – VILLAQUIRÁN Ma è ovvio che lo accettano! | Non li vedete lì zitti | tutti e quattro come santi? | – CATALINA Voi tornate a ripetere | le melodie intonate | e dite insieme a noi: | – *Tutte e con la musica* Venite e vedrete celebrare il sorgere | dell'astro più bello che in campo turchino | con fiocchi di neve cancella le luci | che veste elegante il suo eterno zaffiro.

Come si vede il permesso per la rappresentazione viene domandato agli imperatori, alla regina vedova e alla «madre e sorella» dei monarchi, presente probabilmente in effigie; e continua la tipizzazione di doña Catalina de Villaquirán in qualità di *gracioso,* con la battuta sbarazzina «¿No los veis callando allí | los cuatro, como unos santos?»; mentre il culmine della *loa* è segnato ancora dal canto.

[43] Si veda l'edizione e la traduzione di Davide Daolmi nel contributo che segue.

[44] SOMMER-MATHIS, *Relaciones,* p. 47. Vedi anche ANDREA SOMMER-MATHIS, *Kolumbus and Amerigo Vespucci. Florentiner Festtheater zu Ehren der Casa de Austria,* in *1492-1992: Spanien, Osterreich un Iberoamerika,* atti del VII simposio ispano-austriaco (16-21.III.1992) a cura di Wolfram

Di grande rilievo anche il *Sainete último,* che alterna versi di cinque sillabe, ottosillabi ed endecasillabi, assonanti in sede pari; interamente cantato tra le quattro parti del mondo, come risulta anche dalla partitura in nostro possesso.[43] Qui si propone una cosmogonia non certo inconsueta, basti pensare all'opera-torneo *La gara,* allestita nel 1652 proprio in occasione della nascita a Madrid di Margarita, dove alla fine dello spettacolo

> La Gloria [...] augurava alla figlia dei sovrani di ereditare le virtù dei suoi avi ed esigeva da Asia, Africa e America di non minacciare più la vittoriosa Europa. Nel coro tutti i continenti promettevano di seguire l'auspicio divino per terminare il giorno in una festa gioiosa.[44]

Tema molto sfruttato in Spagna, naturalmente,[45] ma anche – e da tempo – in tutta Europa, come attestano i festeggiamenti che il langravio Maurice de Hesse predispose a Kassel per il battesimo della figlia Elisabetta, nel 1596, dove compaiono appunto «Les quatre partie du monde».[46] Ora la piccola arciduchessa viene esaltata dall'America quale futura sposa di Carlo II, poiché:

> A quien por su reina
> dos mundos la aguardan
> la América debe
> con su Potosí dedicarse a sus plantas [C, f. T_1v]
>
> A chi come regina | aspettano due mondi, | l'America deve | prostrarsi ai suoi piedi con le sue miniere.

E il *sainete* si completa con un ballo di quattro fiori, che rappresentano le quattro parti del mondo.

Ho dunque lavorato sul testo letterario cercando, nella misura della mia documentazione, di ricostruire il testo-spettacolo. Una volta tracciato questo panorama lascio al musicologo chiarire le caratteristiche delle musiche e inquadrarle nelle istanze politiche e culturali del tempo, e nell'operare di Antonio Draghi.

Ricorderò solo che allo stesso Draghi sono state attribuite anche le musiche di *Aún vencido vence amor,* messo in scena nel 1669. Certo in quell'anno egli era

Krömer, Innsbruck, Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1993, pp. 67-84; *II congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del siglo de oro,* atti del congresso (Cádiz, 23-26.x.1996) a cura di Concepción Reverte Bernal e Mercedes de los Reyes Peña, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998; Francisco Ruiz Ramón, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos,* Pamplona, Eunsa, 1993.

[45] *Cfr.* Marie-France Schmidt, *Le traitement des allégories des quatre parties du monde dans les «Autos sacramentales» de Calderón de la Barca,* in *Le theâtre européen face à l'invention: allegories, merveilleux, fantasque,* a cura di Irène Mamczarz, Paris, Puf, 1989, pp. 167-192.

[46] Paule Guiomar, *Deux fêtes données à Cassel pour les baptêmes d'Elisabeth et de Maurice de Hesse, 1596, 1600,* in *Problèmes, interférences des generes au thèâtre et les fêtes en Europe,* a cura di Irène Mamczarz, Paris, Puf, 1985, pp. 63-86. Si vedano le riproduzioni dei carri dell'America e dell'Africa alla tavola II e quelli dell'Asia e dell'Europa alla tavola III.

stato nominato *Kapellmeister* della imperatrice vedova, ed aveva continuato a produrre musiche per gli intrattenimenti di corte, attività ricompensata proprio nel 1673 con la nomina a direttore delle musiche teatrali. Mi pare dunque più che plausibile che attendesse ad integrare le feste palatine, come quella di cui qui mi sono occupata.

Dopo quel 18 gennaio 1673, dunque, l'imperatrice Margarita rimase ancora incinta, la sua salute già fragile si debilitò ancor più, a marzo fu colpita da una costipazione e il 12 marzo morì. A posteriori questa fine prematura riveste di un particolare alone l'ultima festa spagnola a cui l'infantina, immortalata nella sua infanzia da Velázquez, aveva partecipato.

Davide Daolmi

«Una rosa a gennaio»
Le musiche per la rappresentazione viennese di *Primero es la honra*

La partitura manoscritta di *Primero es la honra*, all'epoca copiata per la biblioteca privata dell'imperatore (detta Leopoldina, oggi Österreiche Nationalbibliothek, *Mus. Hs.* 16.586, ms. 2717), occupa 22 carte pentagrammate di un quadernetto oblungo di 10 righi per pagina. Precede un foglio bianco con annotazioni di mano diversa, presumibilmente d'archivista, ove si legge: [c. 1*r*] *Festa* [c. 1*v*] *Entremeses* | [...] | *von Agostin Moreto*. La scrittura della musica è chiara, quasi priva di errori. Il copista ha indicato in testa a ogni brano la sezione corrispondente (*Loa*, *Primera jornada*, *etc.*) e ha annotato, quando necessario, l'ultimo verso o la parola cui segue l'intervento musicale.

Appresso riproduco l'indice dei brani (affiancato dal tempo, distribuzione del quartetto vocale e impianto formale); l'edizione del testo (solo i versi di cui sopravvive la musica) sulla scorta della pubblicazione di Cosmerovio; e l'edizione della musica. Seguono alcune osservazioni sulla composizione di questi brani.

[indice]

c.	INCIPIT	TEMPO	VOCI	FORMA
2*r*	LOA			
	Errantes peregrinos	c	[S – – –]	A
v	Venid y veréis celebrar el oriente	3/2	[S A T B]	a
3*v*	Hoy es de Maria Antonia	c	[– A – –]	A_1
4*r*	Venid y veréis en enero una rosa	3/2	[S A T B]	a
5*r*	Mil veces amanezca	c	[– – T –]	A_2
v	Venid y veréis una perla que de otra	3/2	[S A T B]	a
6*v*	Hoy la postrera línea	c	[– – – B]	A_3
7*r*	Venid y veréis la belleza mas niña	3/2	[S A T B]	a
8*r*	*Fin de la Loa*			
v	JORNADA PRIMERA			
	Sonata	6/4	[strumentale]	A
9*r*	Salid hermosos luceros / El sol de sus bellos ojos	6/4	[S A T B]	A_1
	Ut supra [*da* El sol...]			[A_2]
10*r*	Feliz del Sol es la muerte	6/4	[S A T B]	A_3
	Assí a Bireno culpa	c	[– – T –]	aria

10*v*	*Fin de la primera jornada*			
	JORNADA SEGUNDA			
	Despacio suspiros tristes	3/2	[S – – –]	A
11*r*	Ay ausente cuanto tardas	3/2	[S – – –]	B
v	Desde aquel amargo día	3/2	[S – – –]	B_1
	Fin de la jornada segunda			
12*r*	TERCERA JORNADA			
	Quien muere de amor	3	[– A – B]	A
	Quien muere de amor Ut supra			[A]
v	Para que muera quien quiere	C	[– A – B]	B
13*r*	Quien muere de amor	3	[– A – B]	A
	Fin de la tercera jornada			
v	SAINETE CANTADO ENTRE LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO			
	Yo soy Europa	C	[S_1 S_2 S_3 A]	*intr.*
14*r*	Y aunque tan varias	3/2	[S_1 S_2 S_3 A]	*intr.*
v	Que ocasión os trae	C	[S_1 – – –]	I
	No es poca causa	3/2	[– S_2 S_3 A]	I
15*r*	Cantar de la aurora	6/4	[– S_2 – –]	II
v	Pero es más clara	3/2	[S_1 – S_3 A]	II
	Sol que a ilustrar nace	3/2	[– – S_3 –]	III
16*r*	Mucho me espanta	3/2	[S_1 S_2 – A]	III
v	A quien por su reina	C	[– – – A]	IV
17*r*	Poco agasajan	3/2	[S_1 S_2 S_3 –]	IV
	Celebrar sus luces	C	[S_1 – – –]	V
v	Denle la palma	3/2	[– S_2 S_3 A]	V
	No para cortejo	3/2	[– S_2 – –]	VI
18*r*	Pues fiestas le hagan	3/2	[S_1 – S_3 A]	VI
	Ya que Alejandría	C	[– S_2 – –]	VII
v	Viva la gala	3/2	[S_1 – S_3 A]	VII
19*r*	De Europa es Castilla	C	[S_1 – – –]	VIII
v	Viva la gala	3/2	[– S_2 S_3 A]	VIII
	Si America es donde	C	[– – – A]	IX
20*r*	Viva la gala	3/2	[S_1 S_2 S_3 –]	IX
v	Si África en matices	3/2	[– – S_3 –]	X
	Viva la gala	3/2	[S_1 S_2 – A]	X
21*r*	Pues entren	3/2	[S_1 S_2 S_3 A]	A
v	Y a los años que hoy cumple felices	3/2	[S_1 S_2 S_3 A]	A
22*r*	Mientras por el mundo cantamos sus glorias	C	[S_1 S_2 S_3 A]	B
	Cerrad el festejo con bailes y danzas.	3/2	[S_1 S_2 S_3 A]	A_1
23*v*	[conclusione del *sainete*]			

[il testo*]

Loa

Canta dentro una voz Errantes peregrinos
que admirando venís
un día que en el norte
con dos auroras madrugó a lucir,

Una voce canta all'interno Erranti pellegrini che venite ad ammirare il giorno che riuscì a illuminare il nord con due aurore,

Coro de musica dentro venid, y veréis celebrar el oriente
del astro más bello que al campo turquí
con ampos de nieve le borra las luces
que viste por gala su eterno zafir.

Coro interno venite, e vedrete celebrare il sorgere dell'astro più bello che abbaglia con fiocchi di neve quelle stelle del cielo turchino che ornano con eleganza il suo azzurro eterno.

Voz canta dentro Hoy es de María Antonia,
humano serafín,
el día natalicio
que en los siglos se cuente mil a mil:

Voce interna Oggi è il giorno natale di Maria Antonia, serafino [in forma] umana, giorno che si ricorderà nei secoli dei secoli:

Coro dentro venid, y veréis en enero una rosa
que al ir desplegando uno y otro matiz,
si supo vestir alemanes candores,
tiñó su beldad castellano carmín.

Coro interno venite, e vedrete una rosa a gennaio che, nell'andar dischiudendo l'una e l'altra sfumatura, se seppe rivestire i tedeschi candori, tinse la sua bellezza del carminio di Castiglia.

Voz dentro Mil veces amanezca
tal día, porque ansí
la luz que le ilumina
vuelva otras tantas veces a venir:

Voce interna Sorga l'alba mille volte in questo giorno, così che la luce che lo illumina possa ritornare altrettante volte:

Coro dentro venid, y veréis una perla que de otra,
que es perla y es nácar, nació a competir
a cuantos luceros y estrellas esmaltan
el concavo espacio al celeste viril!

Coro interno venite, e vedrete una perla che nacque da un'altra perla e madreperla, per competere con quante luci e stelle adornano lo spazio concavo della teca celeste.

Voz canta dentro Hoy la postrera linea
del lustro más pueril
para dicha de todos
su luz ha comenzado a discurrir:

Voce interna Oggi l'ultima linea di un così piccolo lustro [= quinquennio/fonte luminosa], per fortuna di tutti ha cominciato a diffondere la sua luce:

Coro dentro venid, y veréis la belleza más niña
que al reconocer nuestras dichas en si
como ha de cumplir los deseos de todos
hasta con sus años hoy sabe cumplir.

Coro interno venite, e vedrete la bellezza tanto piccola che, riconoscendosi [speranza] delle nostre fortune, giacché deve compiere i desideri di tutti, oggi sa compiere perfino gli anni.

Comedia

Primera jornada

[coro] Salid, hermosos luceros,
que de las luces del alba
tenéis las veces en Porcia,
cuando nace en sus ventanas.

Venite fuori belle stelle che della luce dell'alba avete il riflesso nella [bellezza di] Porcia quando appare alla sua finestra.

* Corretto e normalizzato secondo i criteri della Real Academia Española.

El sol de sus bellos ojos,
de la noche a la mañana,
supla la luz del que ausente
vençido de Porcia falta

Il sole dei suoi begli occhi, di notte e di giorno, sostituisca la luce di quel [sole] che, vinto da Porcia, assente soccombe.

Feliz del Sol es la muerte
pues le logra la distancia…

Felice è il tramonto del sole perché le riesce la distanza…

[aria] A sí a Bireno culpa
la desgraciada Olimpia:
cantando sus finezas,
llorando sus desdichas.

In tal modo la sfortunata Olimpia incolpa Bireno: cantandone le galanterie [e] piangendo la propria sorte infelice.

Segunda jornada

[aria] Despacio, suspiros tristes:
no a caso el Amor entienda
que está mal con el dolor
quien está bien con la queja.

Adagio, tristi sospiri: ben sa Amore che è pieno di dolore chi non manca di lamenti.

¡Ay, ausente, cuanto tardas!
Ay que lejos, ay que cerca,
quiere Amor que no te mire
y quiere Amor que te sienta!

Ahimè, assente [amato], quanto tardi! Sia tu lontano o qui vicino, vuole Amor che non ti guardi e vuole Amor che ti rimpianga.

Desde aquel amargo día
de la despedida nuestra,
no hay muerte que yo no viva,
ni vida que yo no muera.

Fin dall'amaro giorno della nostra separazione non c'è [sentimento di] morte che io non viva, o [momento di] vita in cui non mi senta morire.

Tercera jornada

[duetto] Quien muere de amor
no ha menester más dolor.

Chi muore d'amore non ha bisogno d'altro dolore.

Para que muera quien quiere,
basta su propia pasión
que al amor, para matar,
le sobra todo el rigor.

Per far morire chi è innamorato è sufficiente la sua passione giacché all'amore non serve la violenza per uccidere.

Sainete último

Cantado entre las cuatro parte del mundo

Van saliendo como se nombran.

Entrano via via che dicono il loro nome

EUROPA Yo soy Europa.
ASIA Yo soy el Asia.
ÁFRICA África soy.
AMÉRICA Y América a mí todo el orbe me llama.
Todas Y aunque tan varias
todas cuatro del mundo
somos el mapa.

EUROPA Io sono Europa. – ASIA Io sono l'Asia. – AFRICA Africa sono. – AMERICA A a me tutto il mondo chiama America. – *Tutte* E benché tanto diverse, tutt'e quattro formiamo la geografia del mondo.

EUROPA ¿Qué ocasión os trujo
hoy hasta Alemania,
cuando de la Europa
está de las tres tan distinta la patria?
Las tres No es poca causa
ver que hoy tiene en el norte
su oriente el alba.

ASIA Cantar del oriente
las luces tempranas
a la Asia le toca
por ser de la luz el oriente en Asia.
Las tres Pero es más clara
esta que la que alumbra
cada mañana.

ÁFRICA Sol, que a ilustrar nace
del león la casa
reina en leones,
el África sola le sirva y le aplauda.
Las tres Mucho me espanta
que el veneno haga fiestas
a la triaca.

AMÉRICA A quien por su reina
dos mundos la aguardan,
la América debe
con su Potosí dedicarse a sus plantas.
Las tres Poco agasajan
a quien es como un oro,
montes de plata.

EUROPA Celebrar sus luces
a Europa se encarga
que de estrellas fijas,
como es hacia el norte, conoce las gracias.
Las tres Denle la palma
a la Europa, si en ella
sus luces rayan.

ASIA No para cortejo
nuestras voces bastan,
quando a María Antonia
de otro año que cumple las dichas le cantan.
Les tres Pues fiestas le hagan
a una flor cuatro flores
con una danzas.

ASIA Ya que Alejandría
es ciudad del Asia,
una rosa suya
festeje en mi nombre. ¡Ya viene, miradla!

EUROPA Qual motivo oggi vi ricongiunge qui in Germania quando la patria di tutte e tre è così separata dall'Europa? – *Le tre* [*restanti*] Non è motivo da poco sapere che oggi l'alba sorge al nord.

ASIA Cantare la prima luce dell'oriente [*sc.* l'aurora] è compito dell'Asia, perché l'oriente della luce è in Asia. – *Le tre* [*restanti*] Ma è più luminosa quest'[alba] di quella che illumina ogni mattina.

AFRICA Al Sole, che nasce per illuminare la dimora del leone [*sc.* l'Austria], solo l'Africa, regina fra i leoni, può recare omaggi e applausi. – *Le tre* [*restanti*] Molto mi meraviglia che il veleno [*sc.* l'Africa musulmana] festeggi l'antidoto [*sc.* la Cristianità].

AMERICA L'America, con le sue miniere, deve prostrarsi ai piedi di colei che è attesa regina da due mondi [*sc.* l'Europa e l'America stessa]. – *Le tre* [*restanti*] Le montagne d'argento poco onorano chi è paragonabile all'oro [*sc.* Maria Antonia].

EUROPA L'Europa, che stando al nord conosce la bellezza delle stelle fisse, s'impegna a celebrare la sua luce [*sc.* di Maria Antonia]. – *Le tre* [*restanti*] Si dia la palma all'Europa se vi risplendono le sue luci.

ASIA Le nostre voci non bastano per cantare i festeggiamenti di chi compie oggi un altro anno. – *Le tre* [*restanti*] Dunque quattro fiori celebrino le feste di un fiore con una danza.

ASIA Poiché Alessandria è una città dell'Asia, che una sua rosa festeggi in mio nome. Eccola, guardatela! – *Entra in scena il duchino con un'impresa*

Sale el duquecito con una targeta pintada en ella una rosa de Alexandria.

Las tres Viva la gala
de rosa que aun espinas
su nombre saca.

su cui è dipinta una rosa d'Alessandria. – *Le tre* [*restanti*] Viva il trionfo della rosa giacché il suo nome [di Maria Antonia] vince anche le spine.

EUROPA De Europa es Castilla
la parte más baja,
y ansí por Europa
yo os doy otra rosa, mas es castellana.

Sale la señora doña Constancia con una rosa Castellana pintada en la targeta.

Las tres Viva la gala
de flor que en sus colores
tiene Constancia.

EUROPA La Castiglia è la parte più meridionale dell'Europa e pertanto [in nome] dell'Europa vi dono un'altra rosa, una rosa castigliana. – *Entra in scena la signora donna Costanza con una rosa castigliana dipinta sull'impresa.* – *Le tre* [*restanti*] Viva il trionfo del fiore che fra i suoi colori mostra Costanza.

AMÉRICA Si América es donde
más plata se halla,
por mí en el cortejo
supla esta azucena que es toda una plata.

Sale la señora doña Petronila con una azuzena en su targeta.

Las tres Viva la gala
de flor que hasta en el centro
tesoros guarda.

AMERICA Se l'America è [luogo] dove più si trova l'argento, nei festeggiamenti compaia in mia vece questo giglio tutto d'argento. – *Entra in scena la signora donna Petronilla con un giglio sull'impresa.* – *Le tre* [*restanti*] Viva il trionfo del fiore che serba tesori persino al suo interno.

ÁFRICA Si África en matices
siempre ha sido varia,
la flor que os presento
es un alhelí, ya pajizo, ya nácar.

Sale la señora doña Isabel con alhelíes rojos y pajizos en la targeta.

Las tres Viva la gala
de una flor que la ciñen
vistosas fajas.

AFRICA Giacché l'Africa è sempre stata mutevole d'aspetto, il fior che vi presento è una violaciocca, ora [color] paglierino, ora madreperla. – *Entra in scena la signora donna Isabella con violaciocche rosse e gialle sull'impresa.* – *Le tre* [*restanti*] Viva il trionfo di un fiore circondato da eleganti nastri.

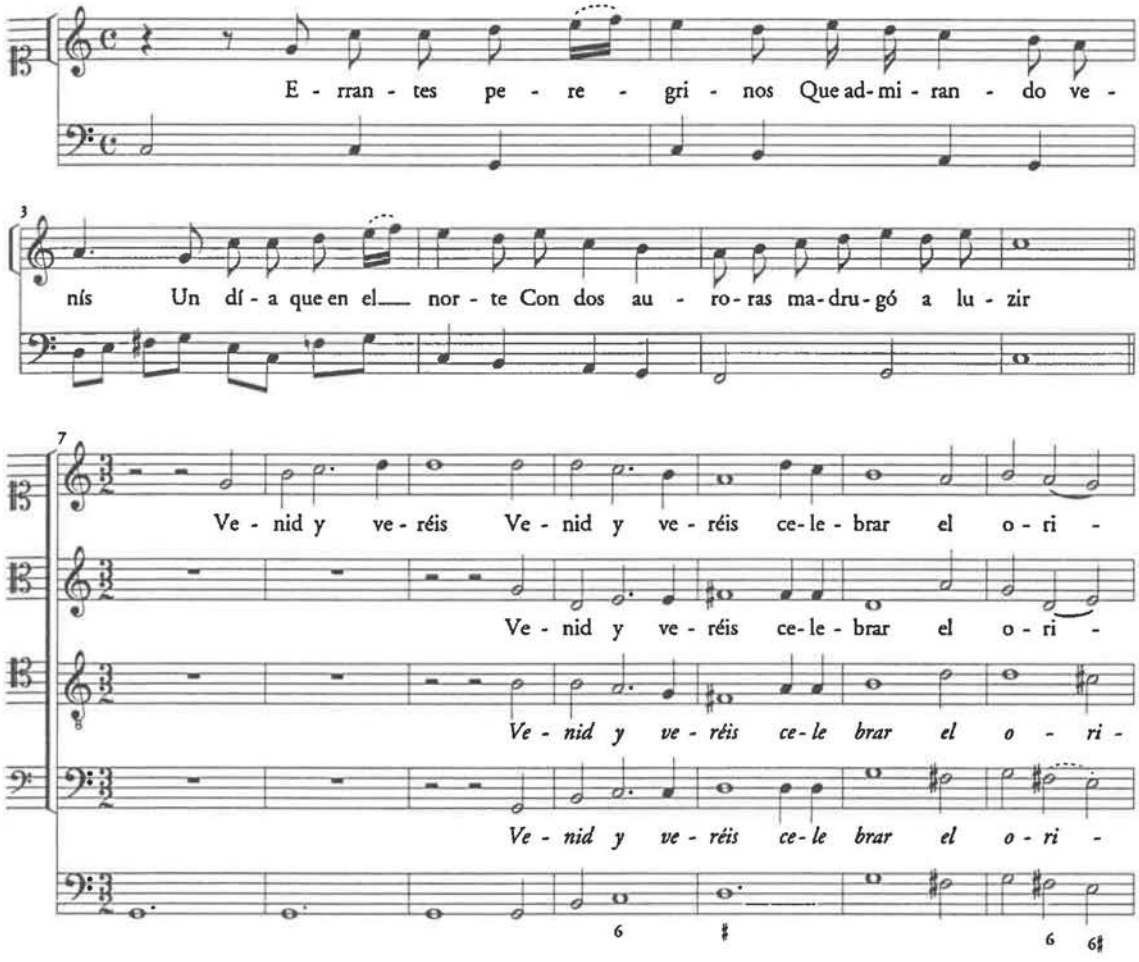
ASIA ¡Pues entren!
EUROPA ¡Pues lleguen!
ASIA ¡Pues vengan!
AMÉRICA ¡Pues salgan!
Todas Y a los años que hoy cumple felices
la estrella que es hija del Sol y del Alba,
mientras por el mundo cantamos sus glorias,
cerrad el festejo con bailes y danzas.

Vanse las cuatro partes del mundo unas por una puerta y otras por otra, y comienza la danza de las cuatro flores.

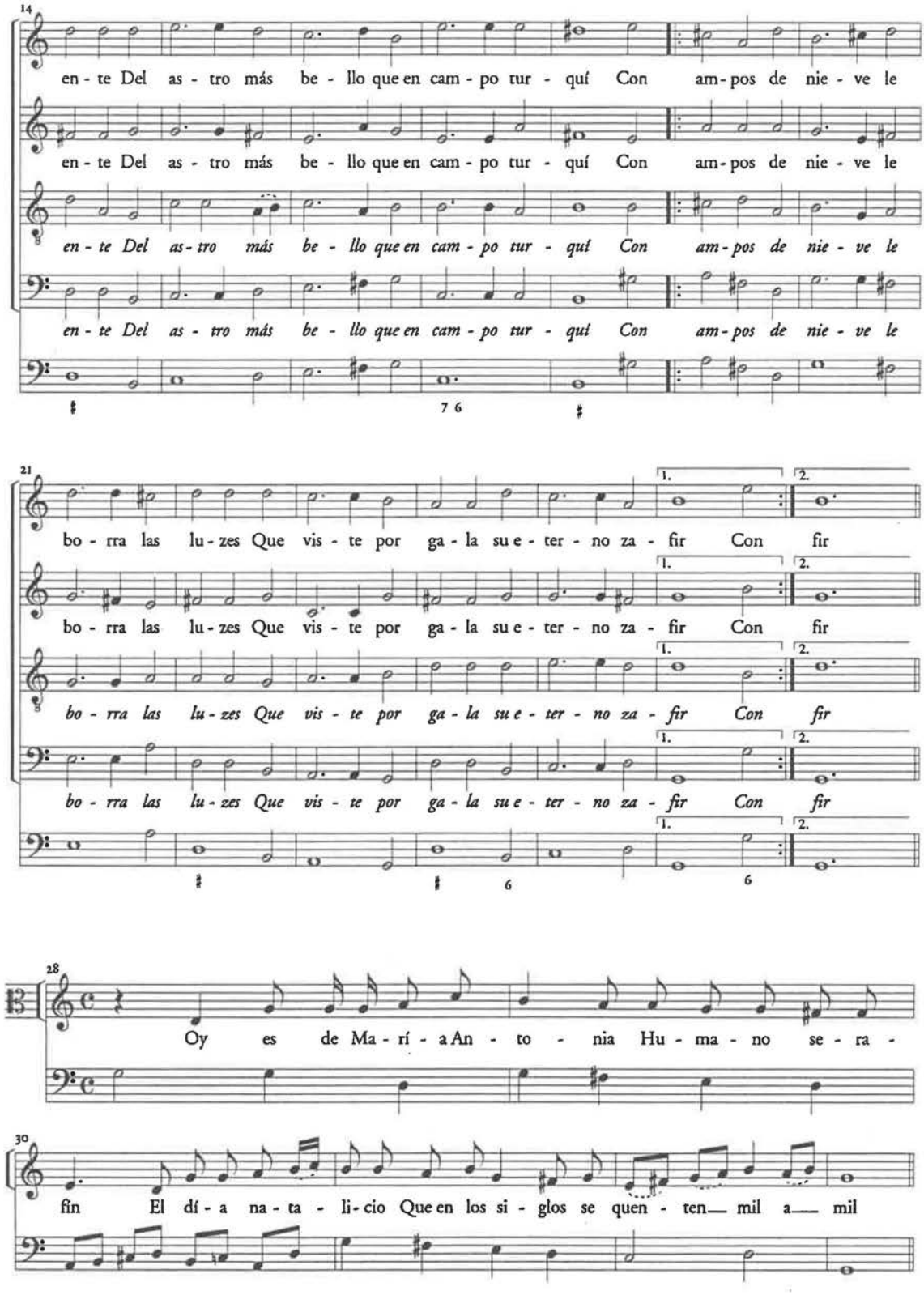
ASIA Entrino! – EUROPA Giungano! – AFRICA Vengano! – AMERICA Si mostrino! – *Tutte* E le feste per gli anni che compie oggi la felice stella figlia del Sole e dell'Alba si concludano con balli e danze, mentre per il mondo cantiamo le sue glorie. – *Le quttro parti del mondo escono l'una per una porta e le altre per l'altra e comincia la danza dei quattro fiori.*

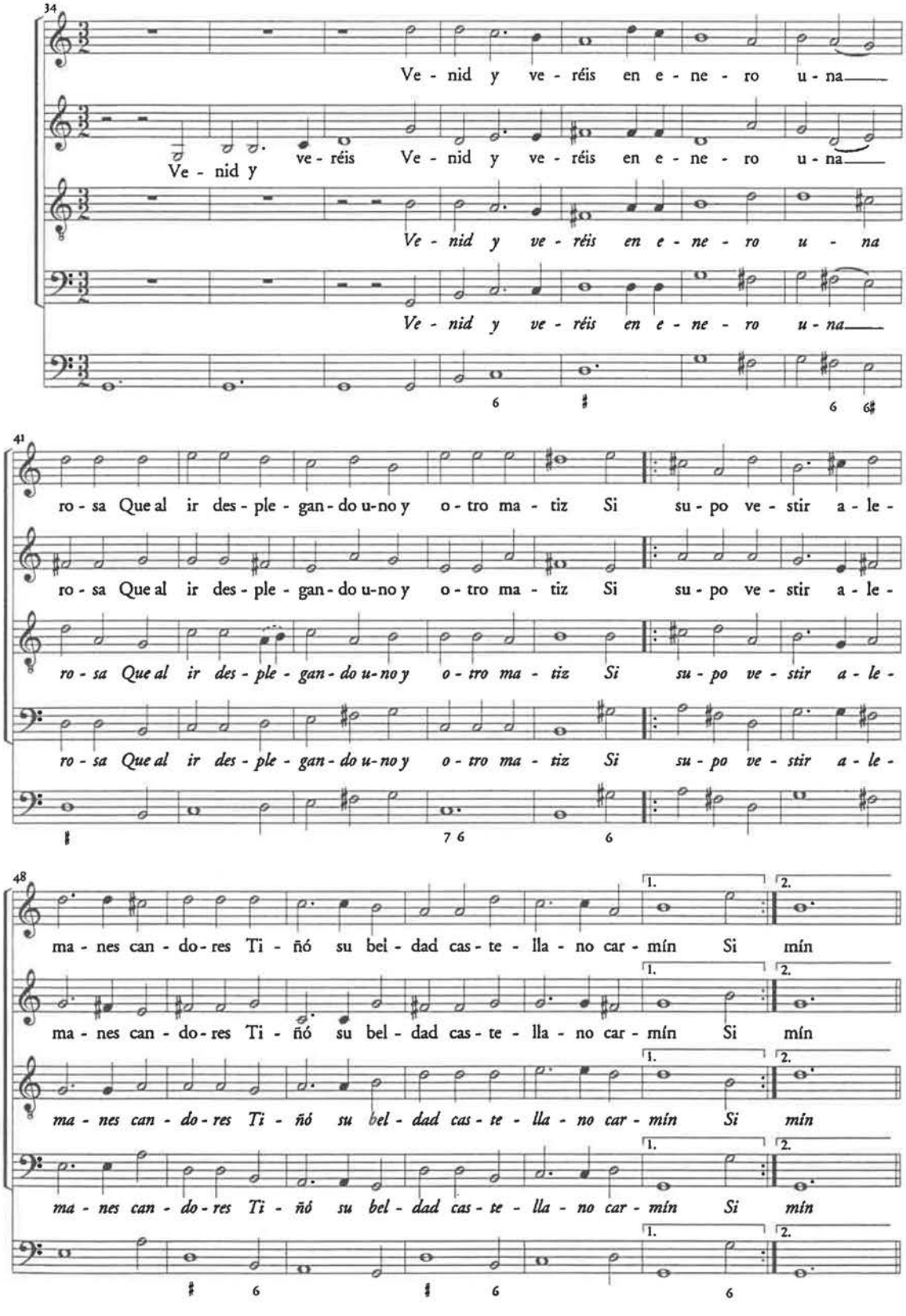
[la musica*]

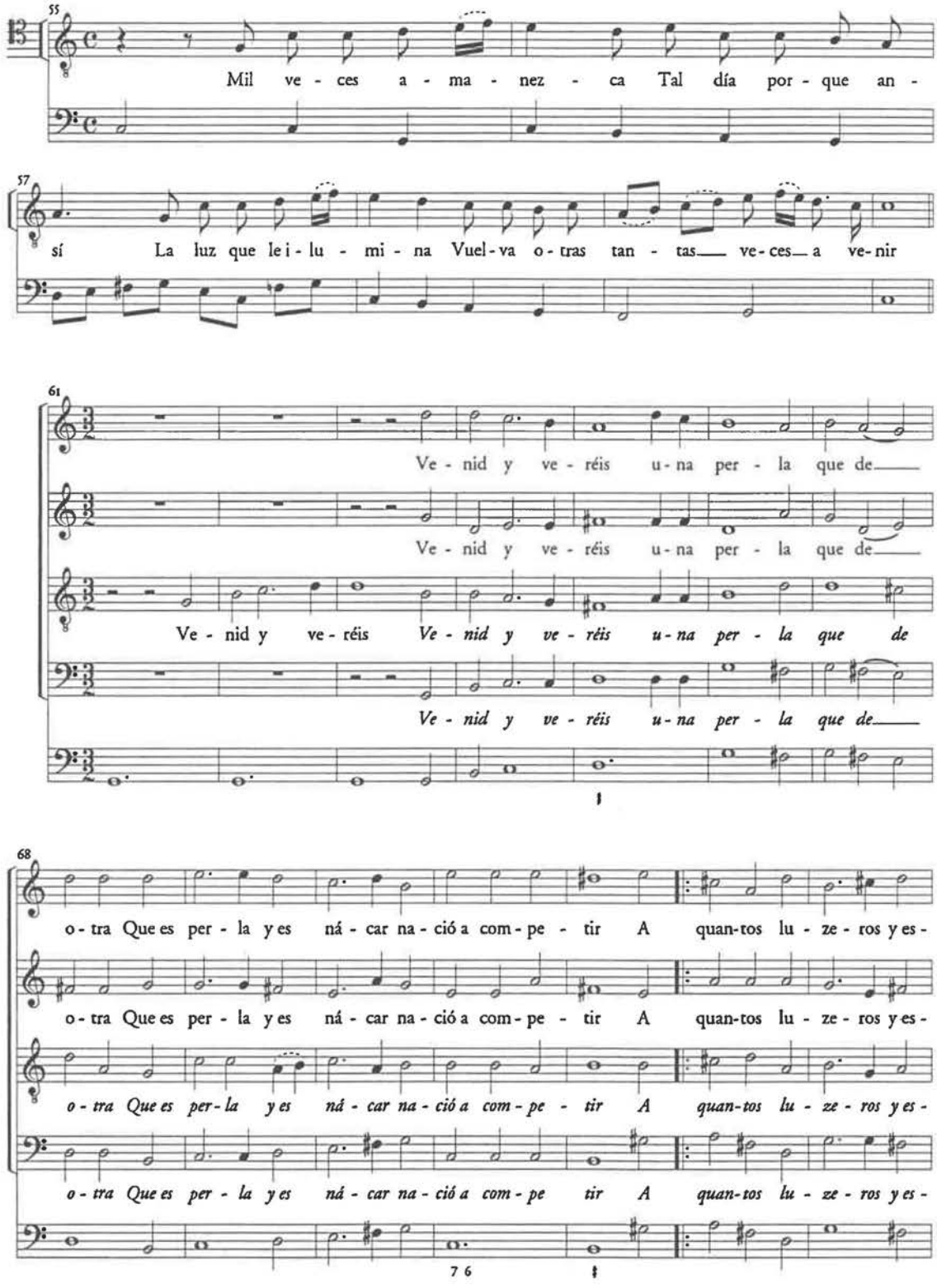
Loa

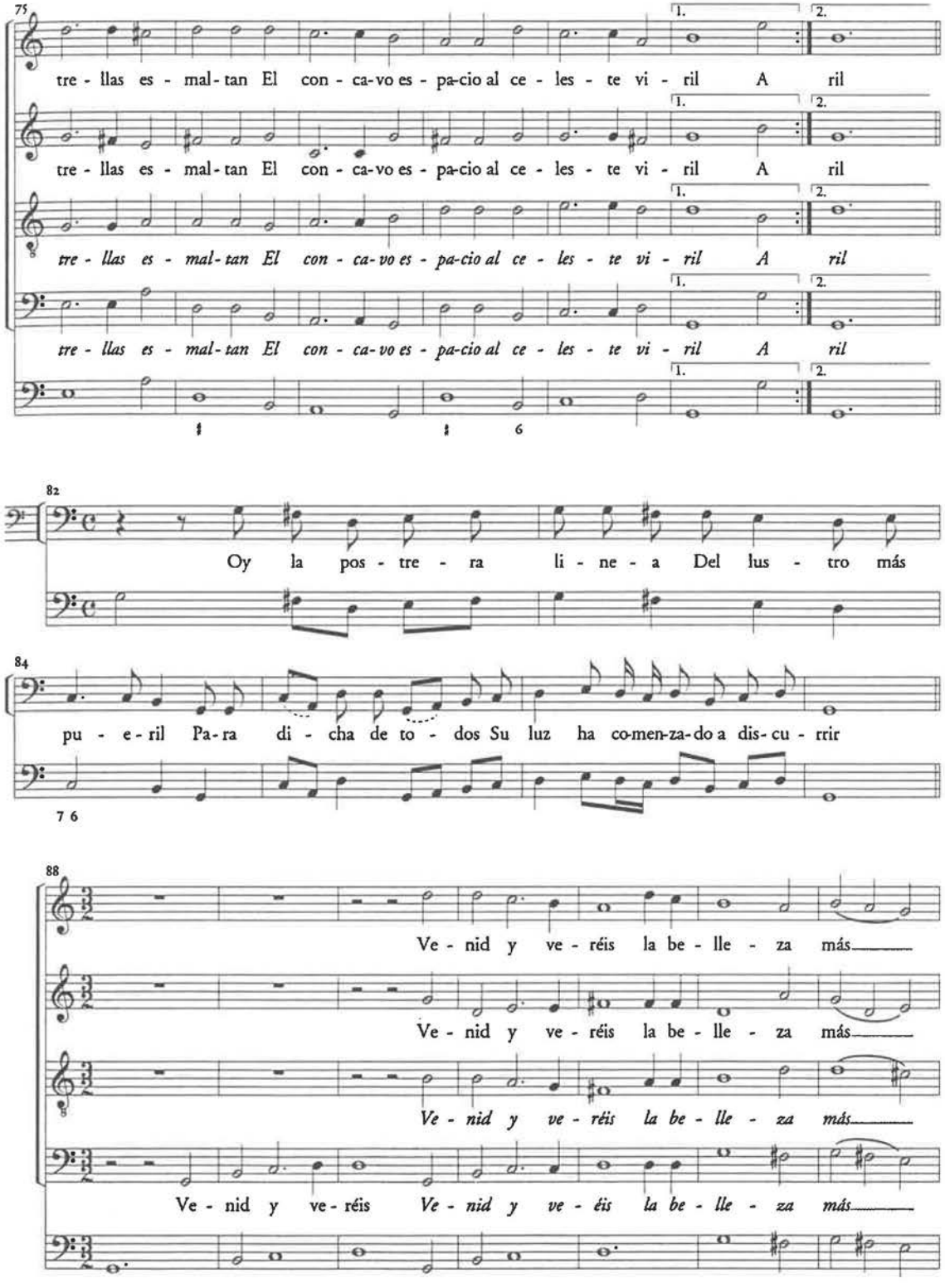


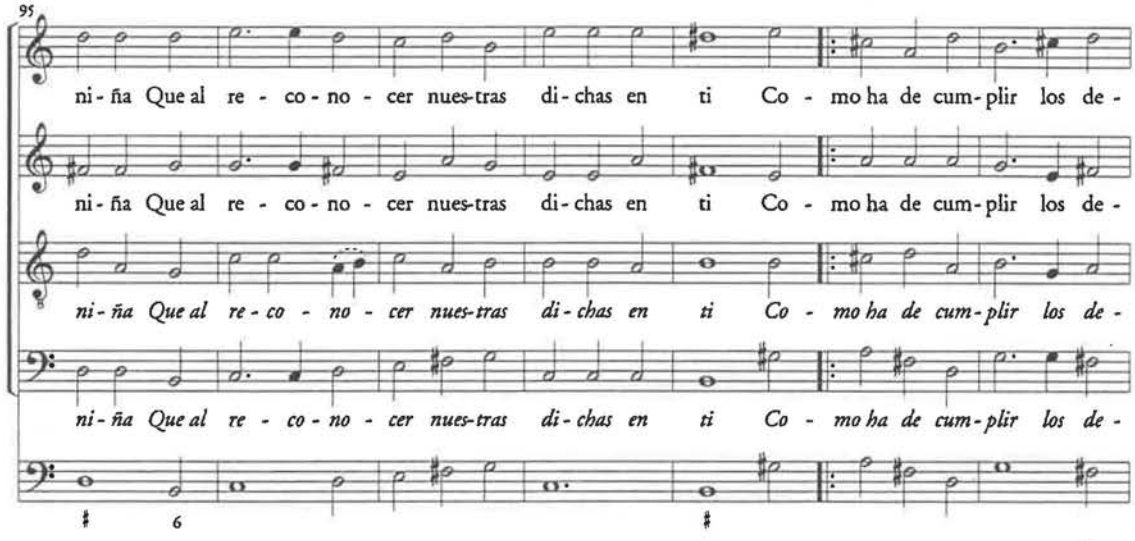
* Non ho apportato significative alterazioni all'originale, limitandomi a trasformare in notazione moderna i passi in notazione bianca (ovvero tutti quelli in 3/2); ho modernizzato le chiavi (non l'armatura), la divisione delle battute (sul tempo prescritto) e l'uso del ♮ (non per il b.c.); le legature non originali sono tratteggiate e le alterazioni mancanti sono state integrate in corpo più piccolo prima della nota; ho conservato i valori del manoscritto. I ritornelli della *Loa* nell'originale sono scritti per esteso. Gli unici due errori corretti sono: *Primera jornada*, mis. 2, secondo rigo (il primo *la* nel ms. è *fa*), e mis. 17, quinto rigo (fra *sol* e *fa* ho eliminato una pausa di un quarto). Per il testo sotteso alla musica (in corsivo se mancante) ho preferito una trascrizione moderatamente conservativa: ho solo modernizzato accenti, maiuscole (conservate quelle capoverso), oscillazione *u/v*, altrimenti ho mantenuta la lezione originale. Si notino le lievi varianti del testo fra la pubblicazione di Cosmerovio e la versione manoscritta, in particolare: *Loa*, v. 6; *Sainete*, vv. 8, 11, 15, 17, 18, 24, 46, 59.

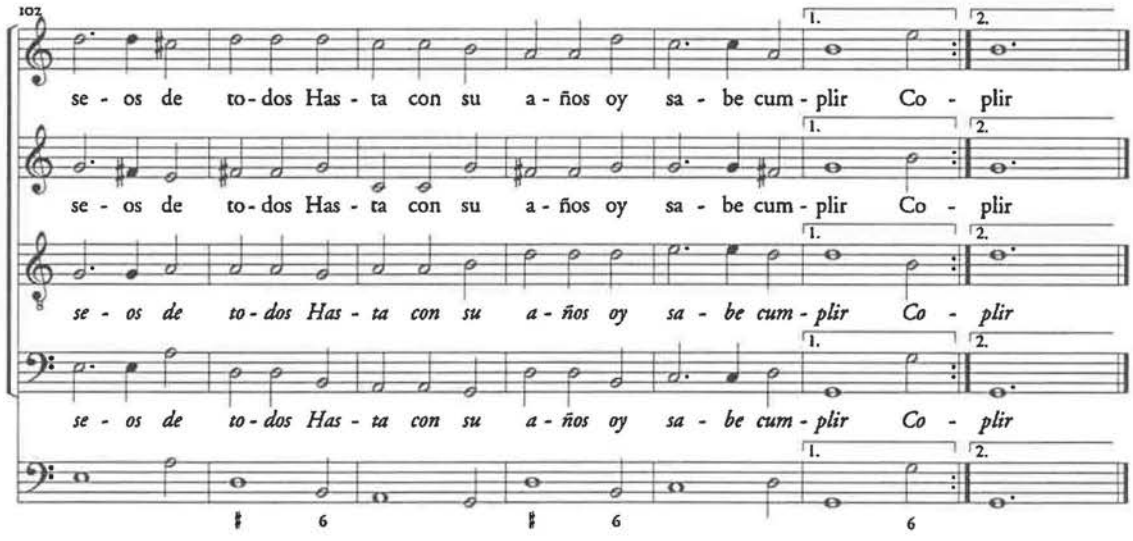

14
en - te Del as - tro más be - llo que en cam - po tur - quí Con am - pos de nie - ve le
en - te Del as - tro más be - llo que en cam - po tur - quí Con am - pos de nie - ve le
en - te Del as - tro más be - llo que en cam - po tur - quí Con am - pos de nie - ve le
en - te Del as - tro más be - llo que en cam - po tur - quí Con am - pos de nie - ve le
7 6
21
bo - rra las lu - zes Que vis - te por ga - la su e - ter - no za - fir Con fir
bo - rra las lu - zes Que vis - te por ga - la su e - ter - no za - fir Con fir
bo - rra las lu - zes Que vis - te por ga - la su e - ter - no za - fir Con fir
bo - rra las lu - zes Que vis - te por ga - la su e - ter - no za - fir Con fir
1.
2.
6
6
28
Oy es de Ma - rí - a An - to - nia Hu - ma - no se - ra -
30
fin El dí - a na - ta - li - cio Que en los si - glos se quen - ten mil a mil


34
Ve - nid y ve - réis en e - ne - ro u - na
Ve - nid y ve - réis Ve - nid y ve - réis en e - ne - ro u - na
Ve - nid y ve - réis en e - ne - ro u - na
Ve - nid y ve - réis en e - ne - ro u - na
41
ro - sa Que al ir des - ple - gan - do u-no y o - tro ma - tiz Si su - po ve - stir a - le -
ro - sa Que al ir des - ple - gan - do u-no y o - tro ma - tiz Si su - po ve - stir a - le -
ro - sa Que al ir des - ple - gan - do u-no y o - tro ma - tiz Si su - po ve - stir a - le -
ro - sa Que al ir des - ple - gan - do u-no y o - tro ma - tiz Si su - po ve - stir a - le -
48
ma - nes can - do - res Ti - ñó su bel - dad cas - te - lla - no car - mín Si mín
ma - nes can - do - res Ti - ñó su bel - dad cas - te - lla - no car - mín Si mín
ma - nes can - do - res Ti - ñó su bel - dad cas - te - lla - no car - mín Si mín
ma - nes can - do - res Ti - ñó su bel - dad cas - te - lla - no car - mín Si mín
1.
2.


55
Mil ve - ces a - ma - nez - ca Tal día por - que an -
57
sí La luz que le i - lu - mi - na Vuel - va o - tras tan - tas ve - ces a ve - nir
61
Ve - nid y ve - réis u - na per - la que de
Ve - nid y ve - réis u - na per - la que de
Ve - nid y ve - réis Ve - nid y ve - réis u - na per - la que de
Ve - nid y ve - réis u - na per - la que de
68
o - tra Que es per - la y es ná - car na - ció a com - pe - tir A quan-tos lu - ze - ros y es -
o - tra Que es per - la y es ná - car na - ció a com - pe - tir A quan-tos lu - ze - ros y es -
o - tra Que es per - la y es ná - car na - ció a com - pe - tir A quan-tos lu - ze - ros y es -
o - tra Que es per - la y es ná - car na - ció a com - pe tir A quan-tos lu - ze - ros y es -
7 6

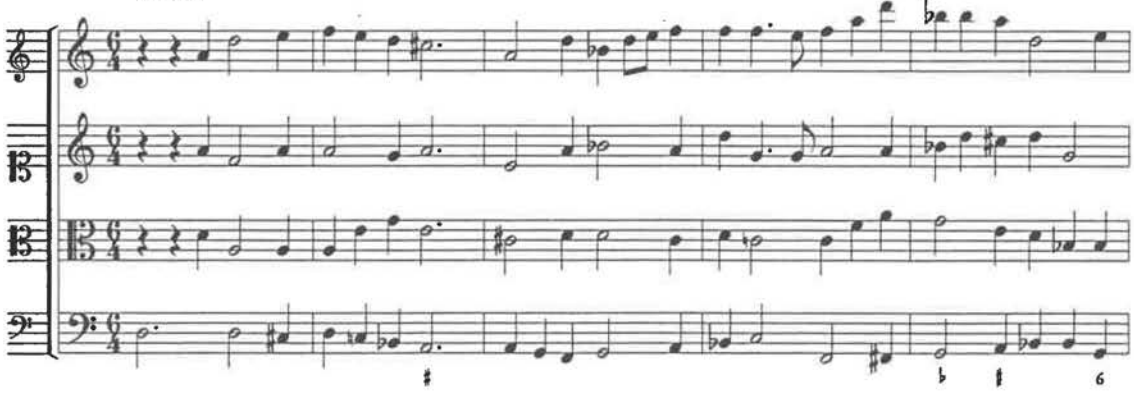

75
tre - llas es - mal - tan El con - ca - vo es - pa - cio al ce - les - te vi - ril A ril
tre - llas es - mal - tan El con - ca - vo es - pa - cio al ce - les - te vi - ril A ril
tre - llas es - mal - tan El con - ca - vo es - pa - cio al ce - les - te vi - ril A ril
tre - llas es - mal - tan El con - ca - vo es - pa - cio al ce - les - te vi - ril A ril
1.
2.
82
Oy la pos - tre - ra li - ne - a Del lus - tro más
84
pu - e - ril Pa - ra di - cha de to - dos Su luz ha co - men - za - do a dis - cu - rrir
7 6
88
Ve - nid y ve - réis la be - lle - za más
Ve - nid y ve - réis la be - lle - za más
Ve - nid y ve - réis la be - lle - za más
Ve - nid y ve - réis Ve - nid y ve - éis la be - lle - za más

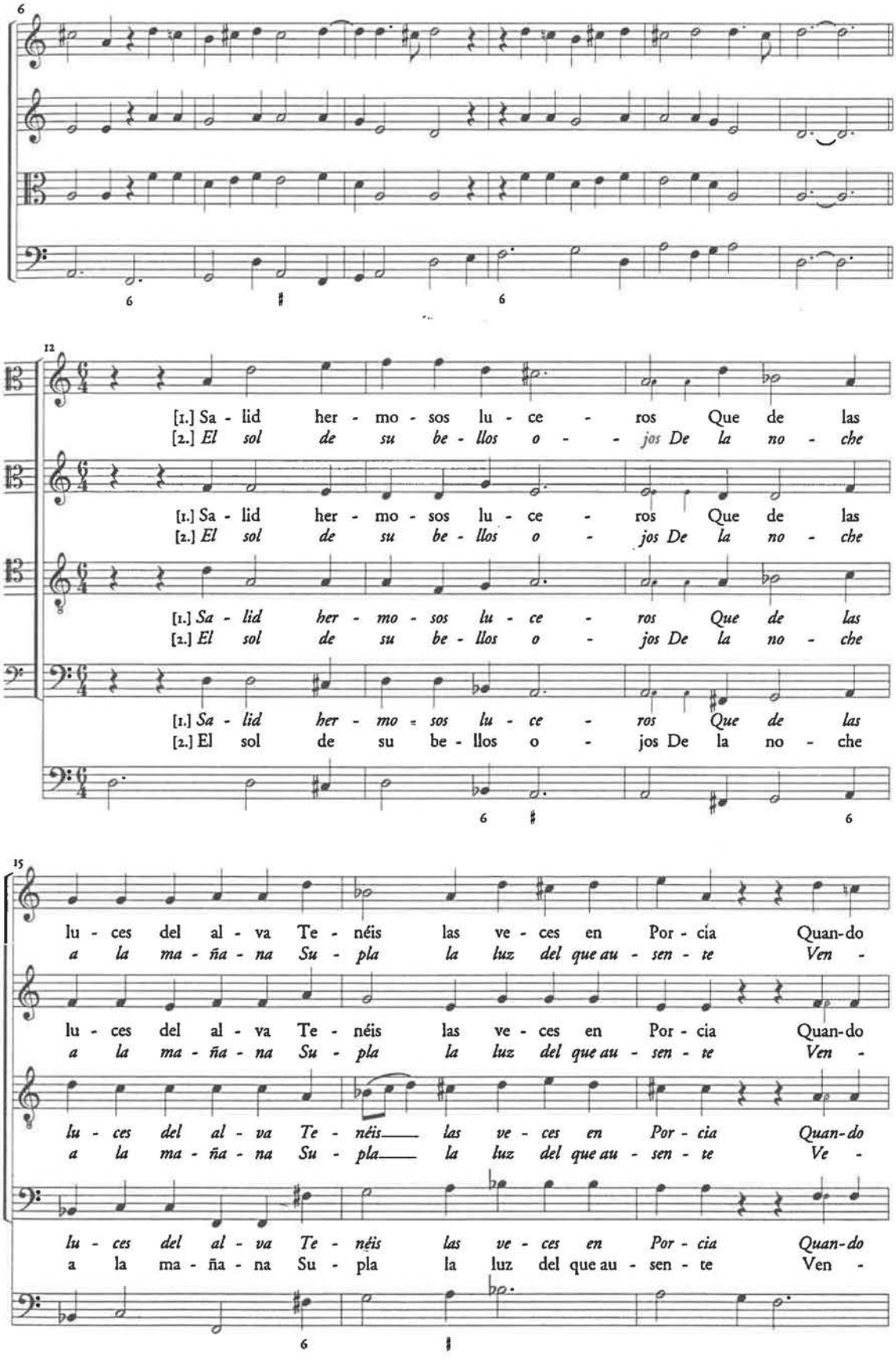


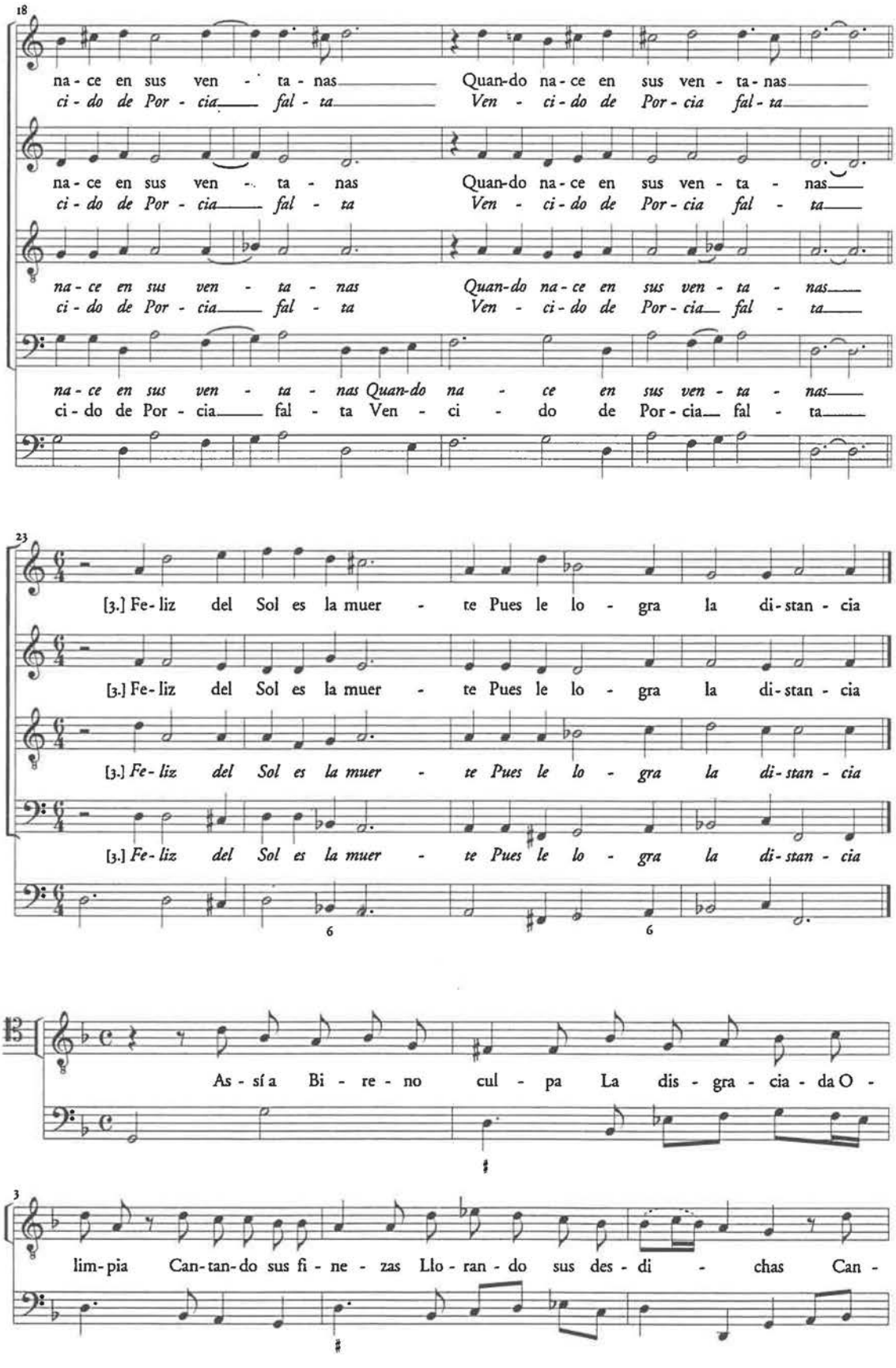


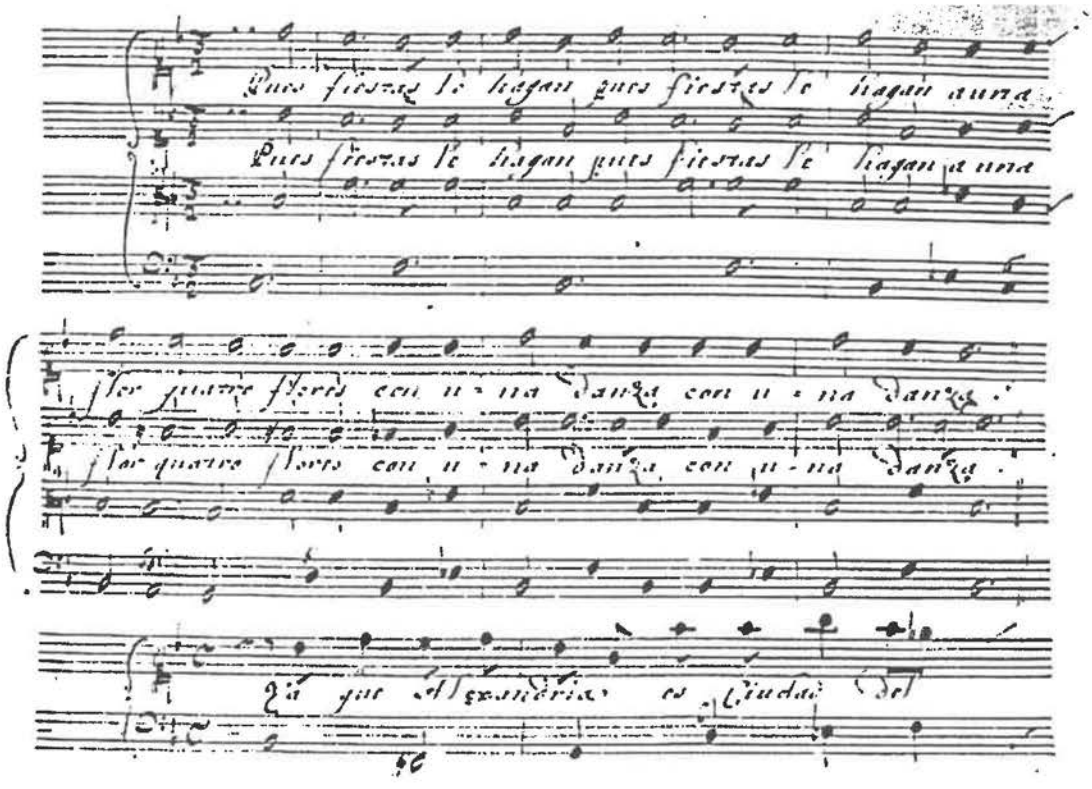
Primera jornada

Sonata

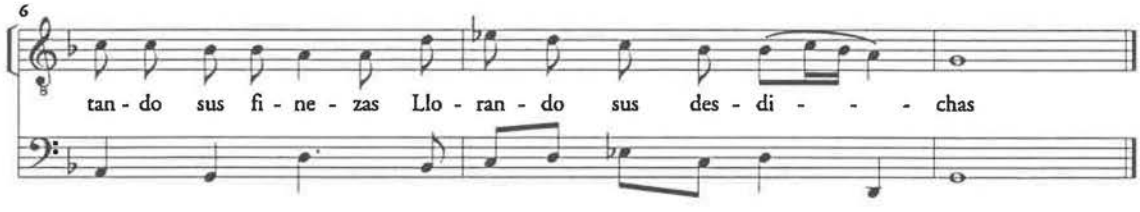



6
12
[1.] Sa - lid her - mo - sos lu - ce - ros Que de las
[2.] El sol de su be - llos o - jos De la no - che
[1.] Sa - lid her - mo - sos lu - ce - ros Que de las
[2.] El sol de su be - llos o - jos De la no - che
[1.] Sa - lid her - mo - sos lu - ce - ros Que de las
[2.] El sol de su be - llos o - jos De la no - che
[1.] Sa - lid her - mo - sos lu - ce - ros Que de las
[2.] El sol de su be - llos o - jos De la no - che
15
lu - ces del al - va Te - néis las ve - ces en Por - cía Quan-do
a la ma - ña - na Su - pla la luz del que au - sen - te Ven -
lu - ces del al - va Te - néis las ve - ces en Por - cia Quan-do
a la ma - ña - na Su - pla la luz del que au - sen - te Ven -
lu - ces del al - va Te - néis las ve - ces en Por - cia Quan-do
a la ma - ña - na Su - pla la luz del que au - sen - te Ve -
lu - ces del al - va Te - néis las ve - ces en Por - cia Quan-do
a la ma - ña - na Su - pla la luz del que au - sen - te Ven -

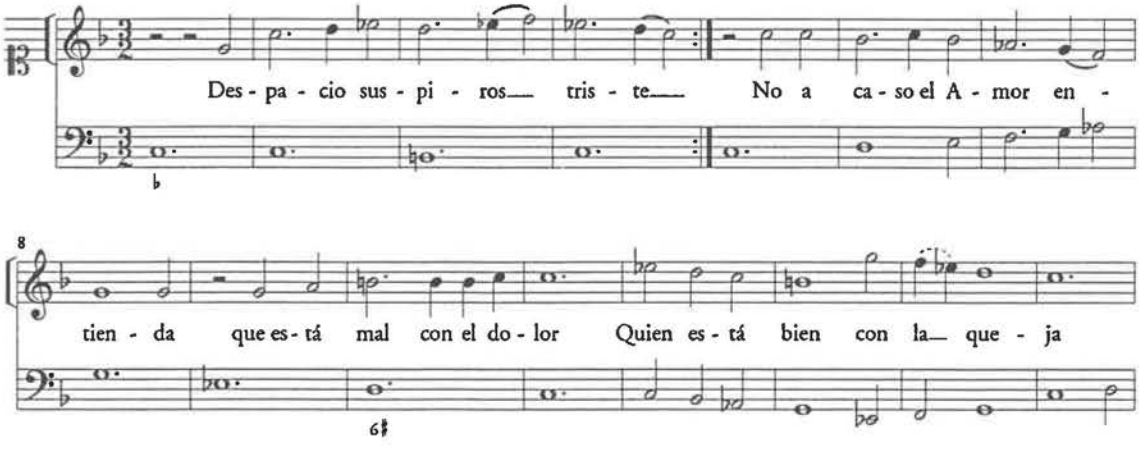

18
na - ce en sus ven - ta - nas Quan-do na - ce en sus ven - ta - nas
ci - do de Por - cia fal - ta Ven - ci - do de Por - cia fal - ta
na - ce en sus ven - ta - nas Quan-do na - ce en sus ven - ta - nas
ci - do de Por - cia fal - ta Ven - ci - do de Por - cia fal - ta
na - ce en sus ven - ta - nas Quan-do na - ce en sus ven - ta - nas
ci - do de Por - cia fal - ta Ven - ci - do de Por - cia fal - ta
na - ce en sus ven - ta - nas Quan-do na - ce en sus ven - ta - nas
ci - do de Por - cia fal - ta Ven - ci - do de Por - cia fal - ta
23
[3.] Fe - liz del Sol es la muer - te Pues le lo - gra la di - stan - cia
[3.] Fe - liz del Sol es la muer - te Pues le lo - gra la di - stan - cia
[3.] Fe - liz del Sol es la muer - te Pues le lo - gra la di - stan - cia
[3.] Fe - liz del Sol es la muer - te Pues le lo - gra la di - stan - cia
6
6
13
As - sí a Bi - re - no cul - pa La dis - gra - cia - da O -
3
lim - pia Can - tan - do sus fi - ne - zas Llo - ran - do sus des - di - chas Can -

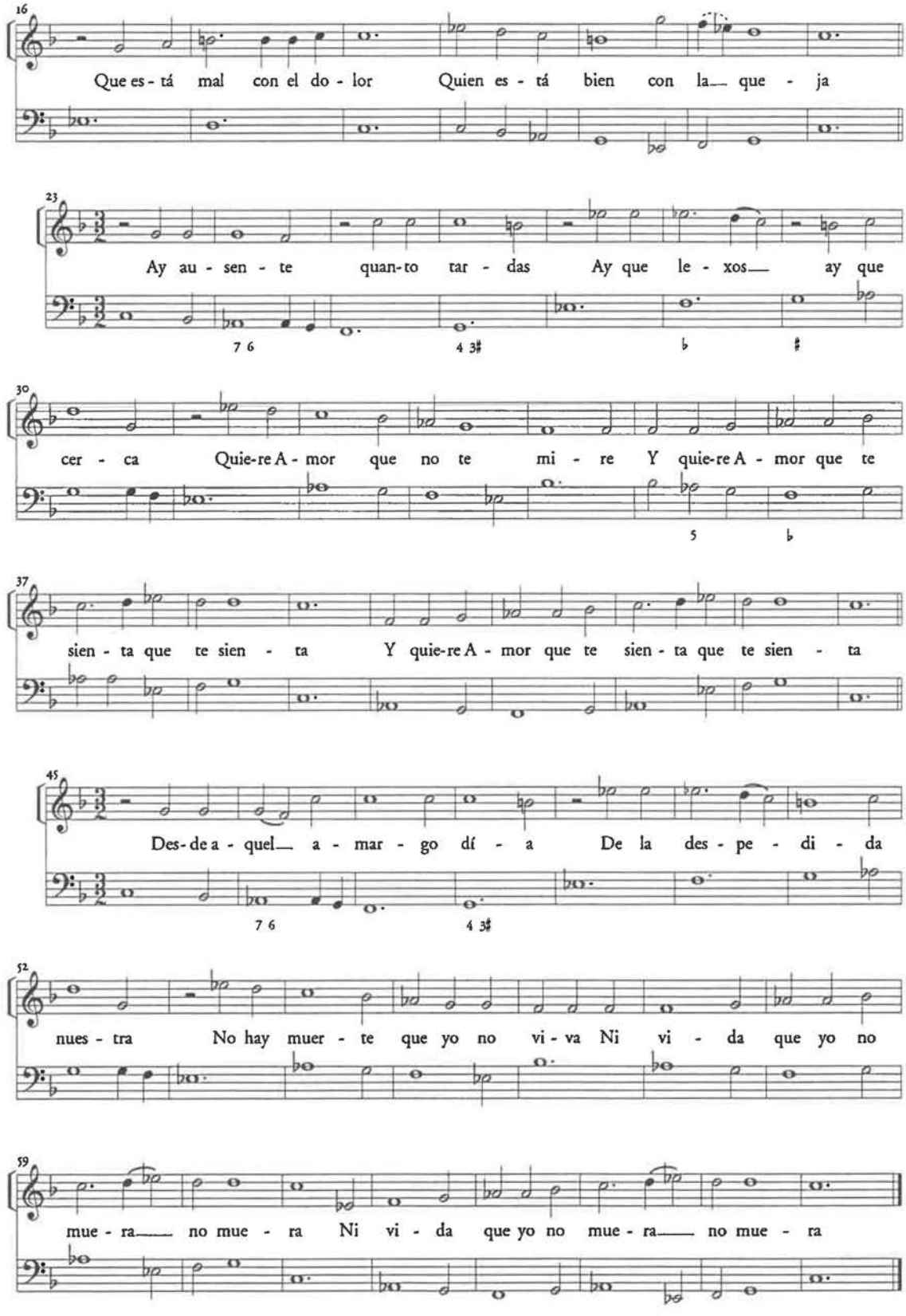


Pagina dalle musiche per *Primero es la honra*, c.n.n. 18*r*, *Sainete último*, miss. 98-113.

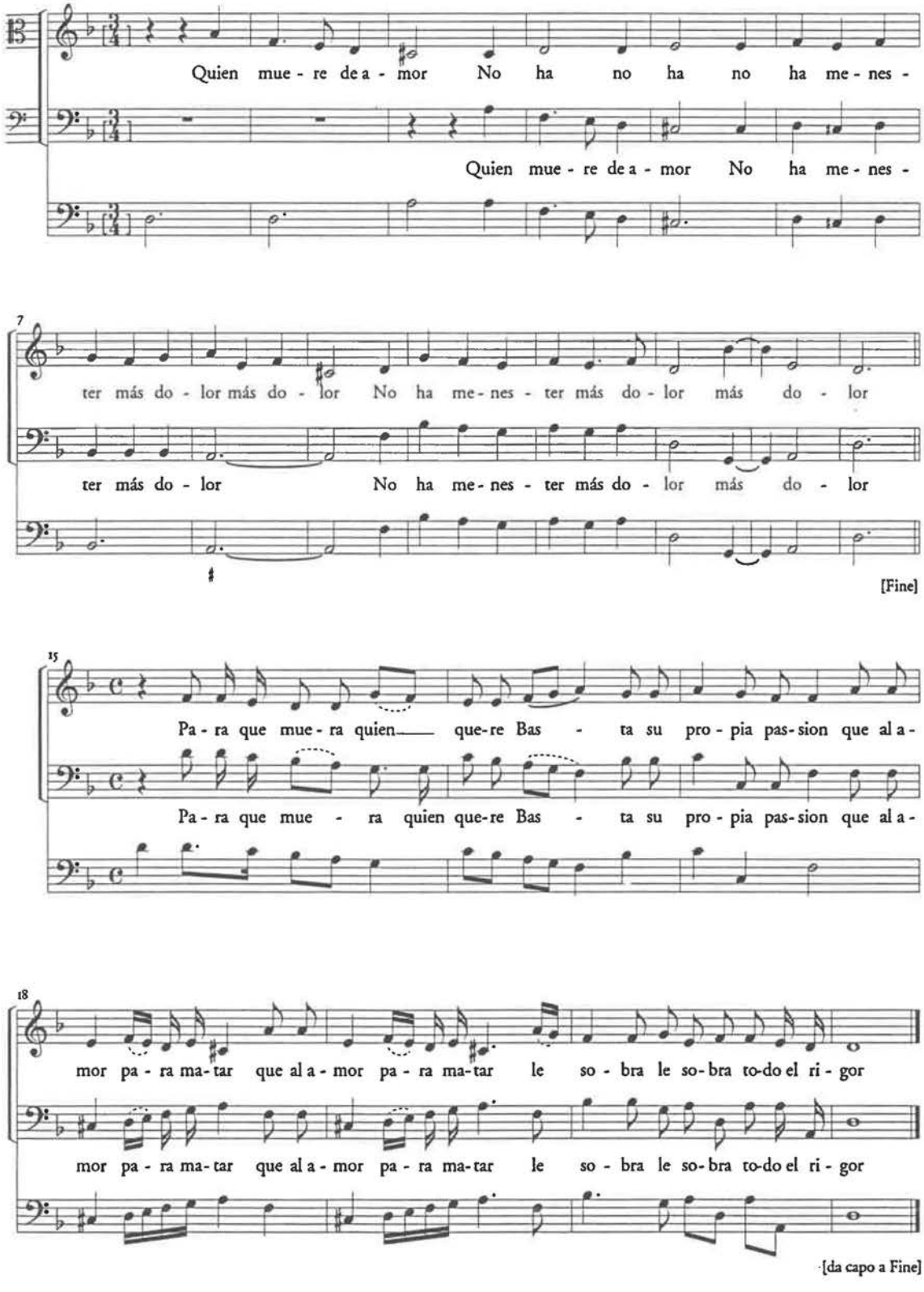


Secunda jornada

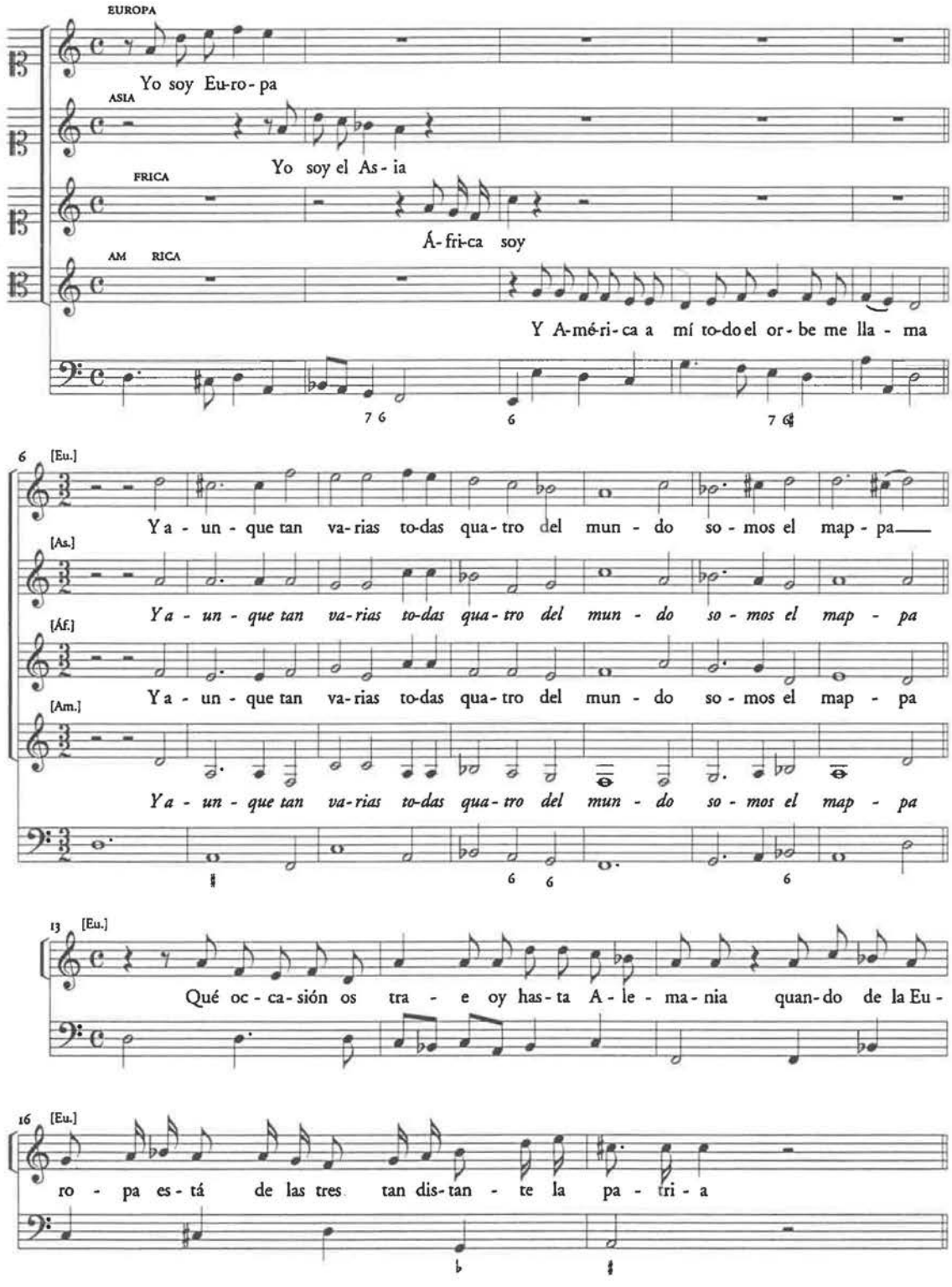


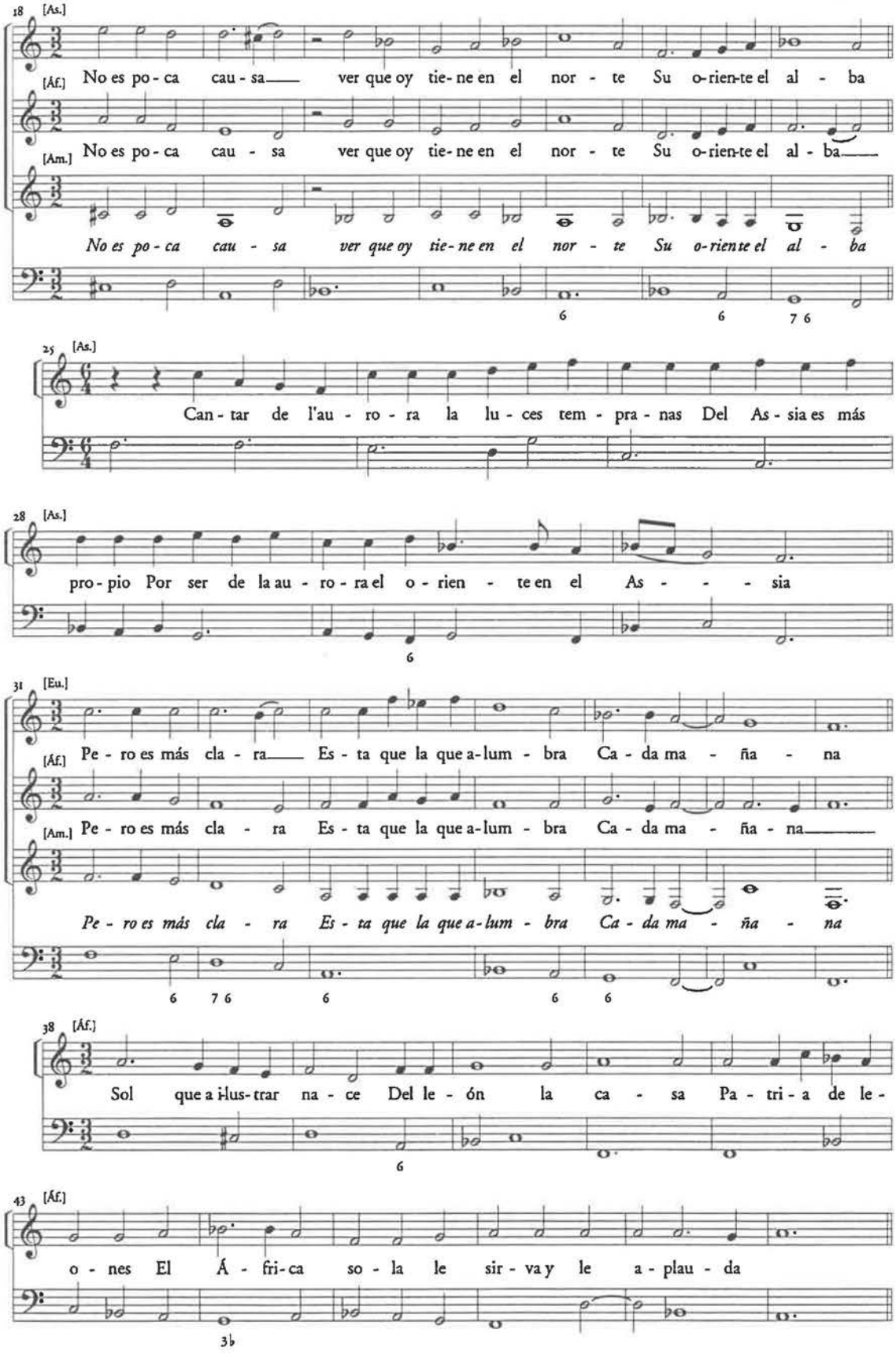

16
Que es - tá mal con el do - lor Quien es - tá bien con la__ que - ja
23
Ay au - sen - te quan-to tar - das Ay que le - xos__ ay que
7 6
4 3♯
♭
♯
30
cer - ca Quie-re A - mor que no te mi - re Y quie-re A - mor que te
5
♭
37
sien - ta que te sien - ta Y quie-re A - mor que te sien - ta que te sien - ta
45
Des- de a - quel__ a - mar - go dí - a De la des - pe - di - da
7 6
4 3♯
52
nues - tra No hay muer - te que yo no vi - va Ni vi - da que yo no
59
mue - ra__ no mue - ra Ni vi - da que yo no mue - ra__ no mue - ra

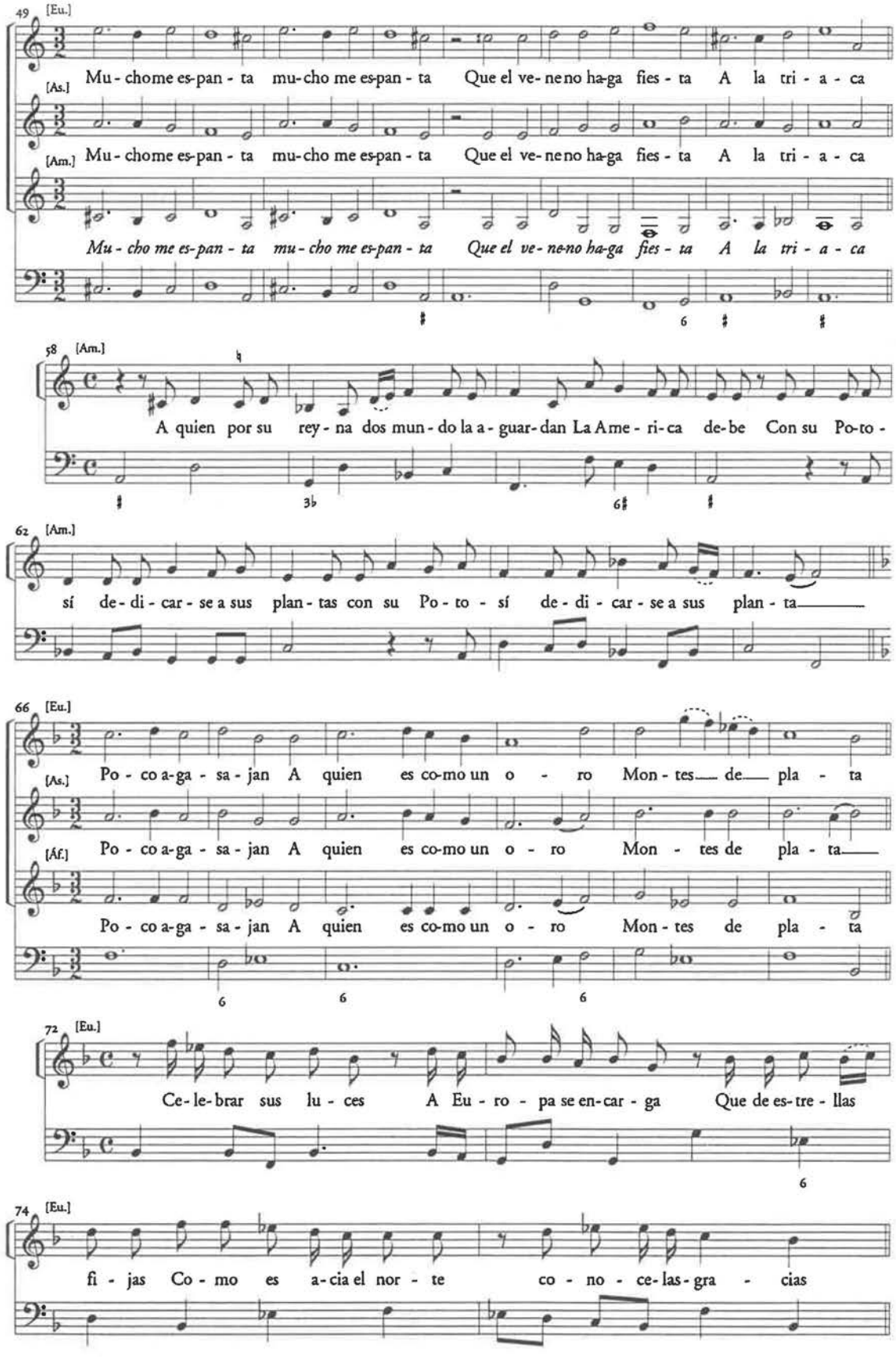
Tercera jornada

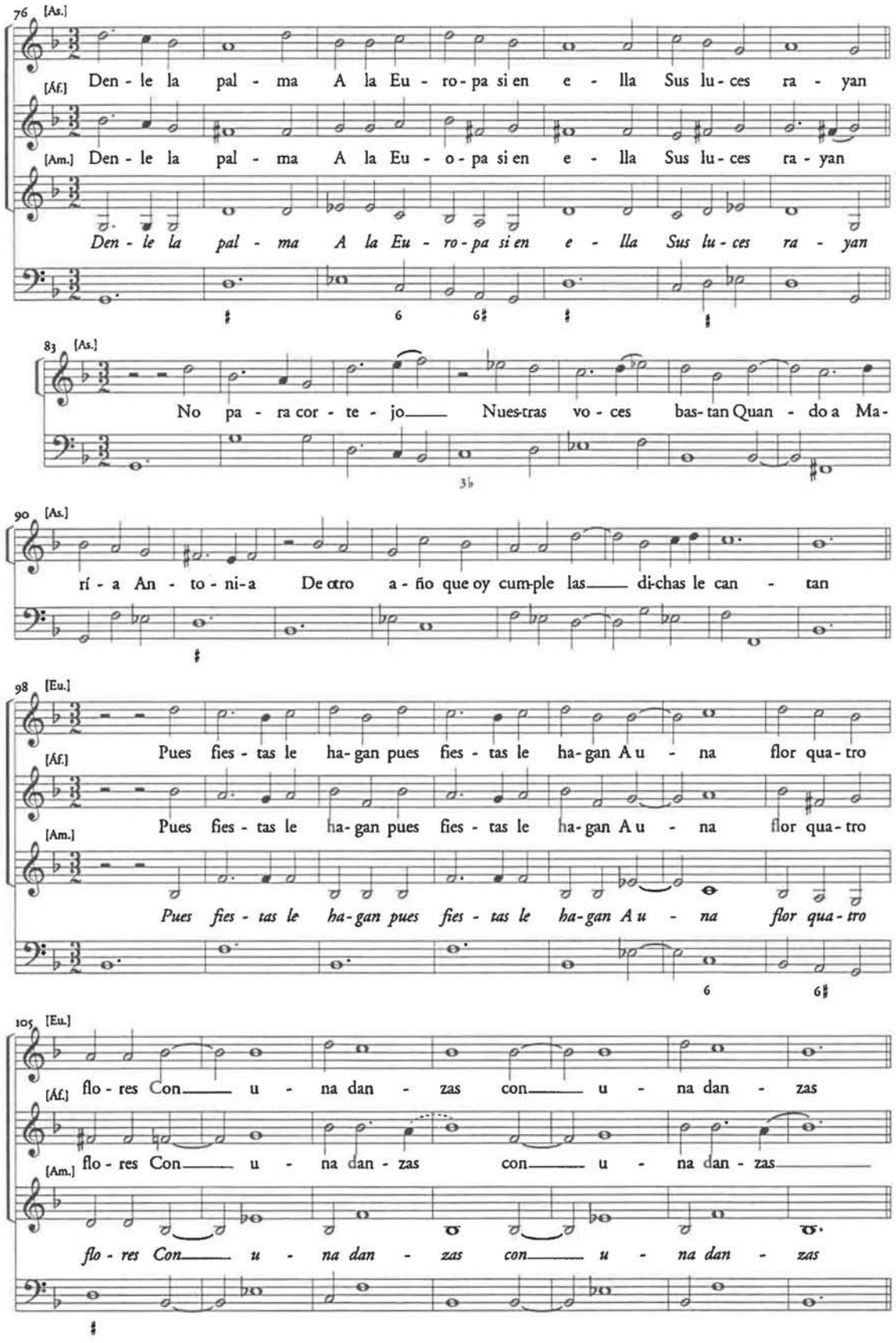


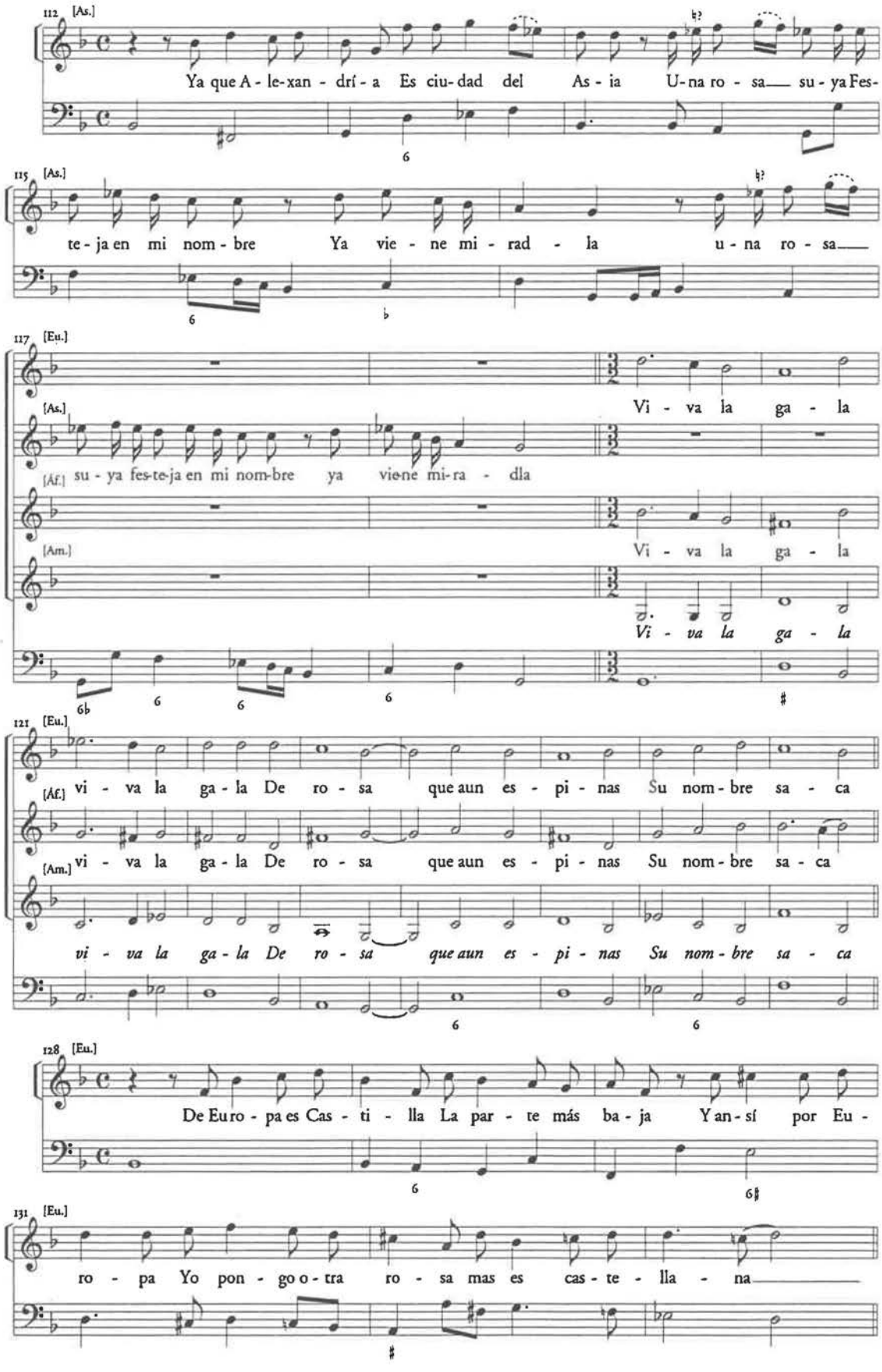
Sainete último

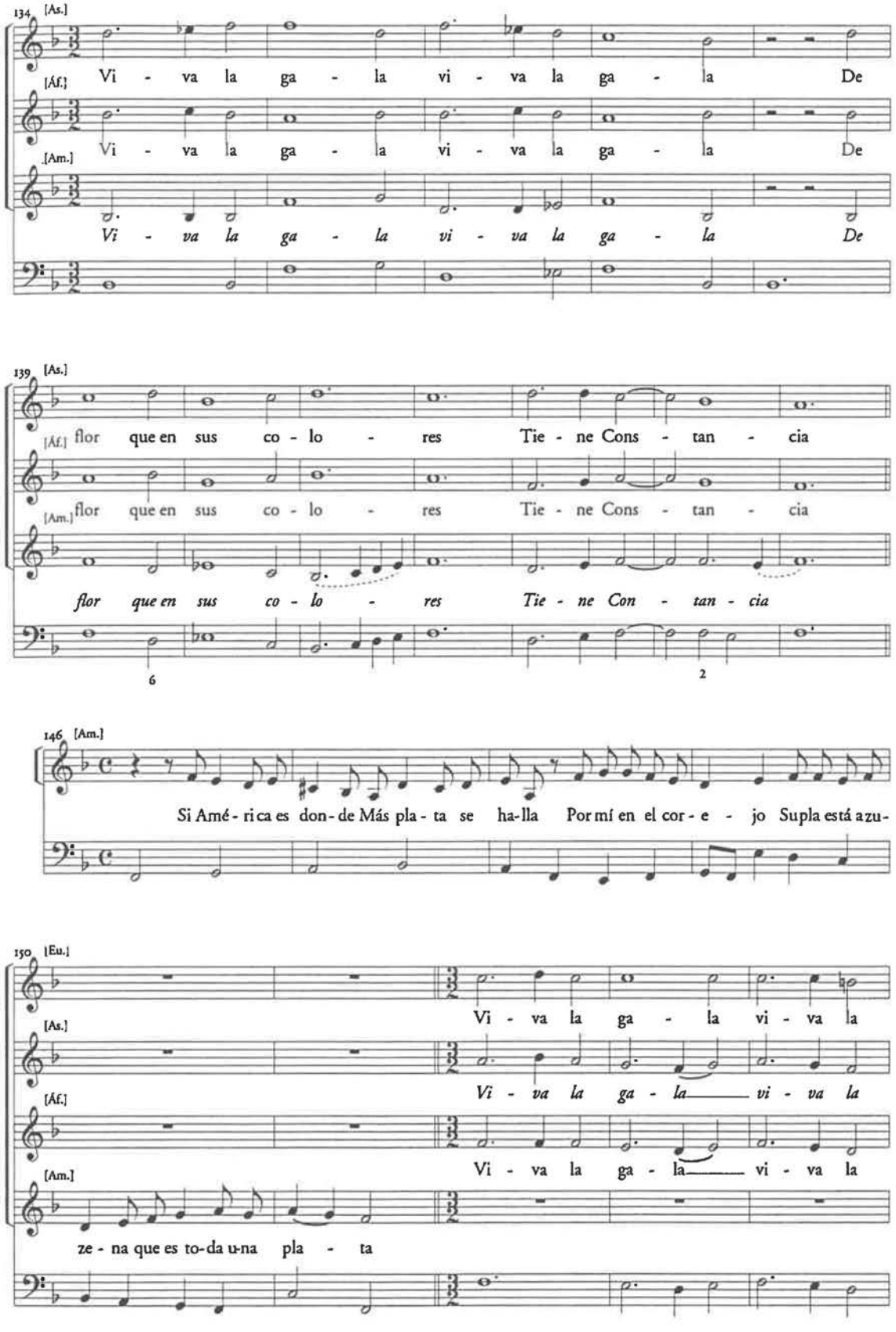


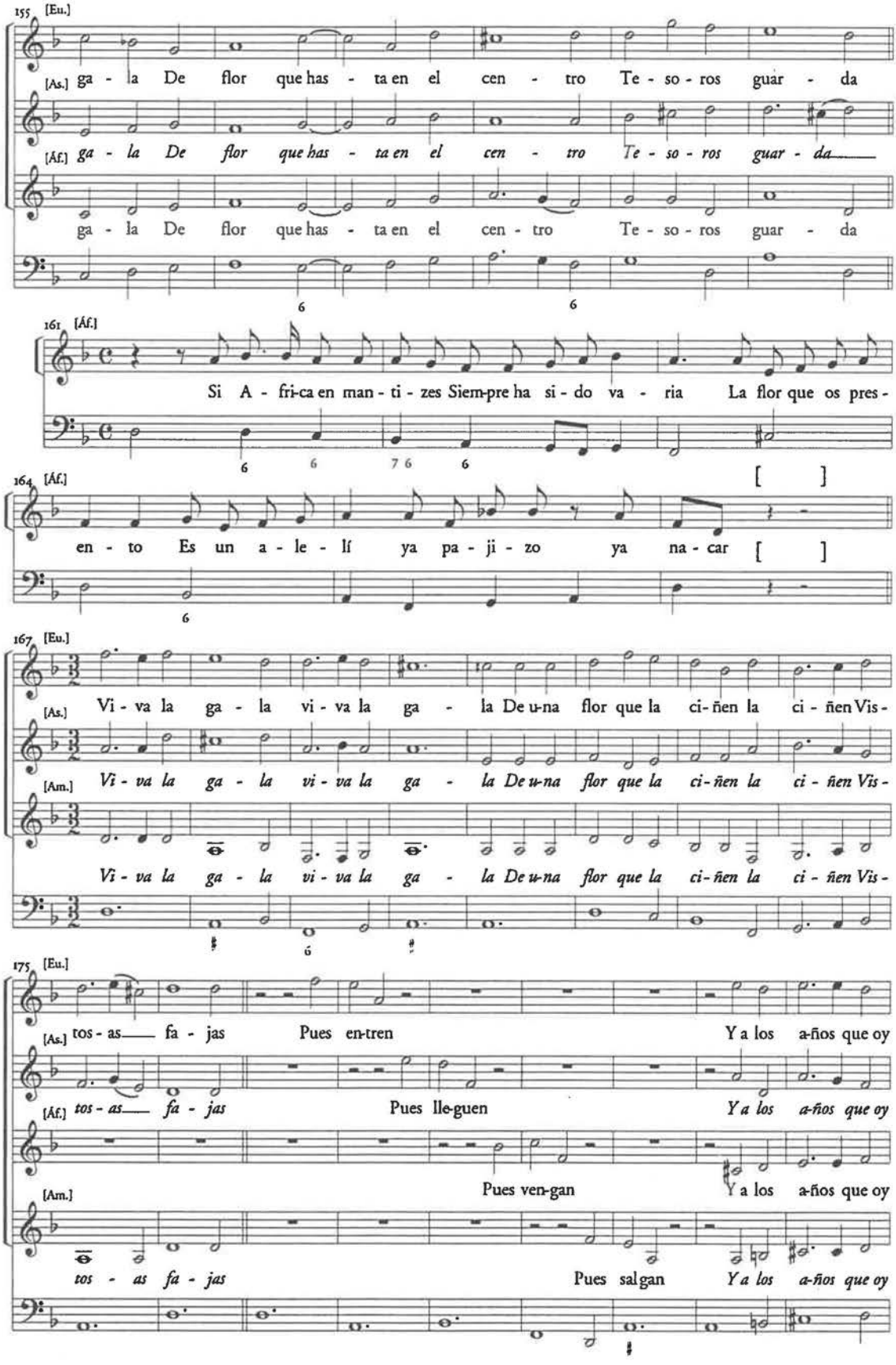

18
[As.]
[Áf.]
No es po - ca cau - sa ver que oy tie - ne en el nor - te Su o-rien-te el al - ba
[Am.]
No es po - ca cau - sa ver que oy tie - ne en el nor - te Su o-rien-te el al - ba
No es po - ca cau - sa ver que oy tie - ne en el nor - te Su o-rien te el al - ba
25
[As.]
Can - tar de l'au - ro - ra la lu - ces tem - pra - nas Del As - sia es más
28
[As.]
pro - pio Por ser de la au - ro - ra el o - rien - te en el As - - - sia
31
[Eu.]
[Áf.]
Pe - ro es más cla - ra Es - ta que la que a-lum - bra Ca - da ma - ña - na
[Am.]
Pe - ro es más cla - ra Es - ta que la que a-lum - bra Ca - da ma - ña - na
Pe - ro es más cla - ra Es - ta que la que a-lum - bra Ca - da ma - ña - na
38
[Áf.]
Sol que a-lus-trar na - ce Del le - ón la ca - sa Pa - tri - a de le -
43
[Áf.]
o - nes El Á - fri - ca so - la le sir - va y le a - plau - da

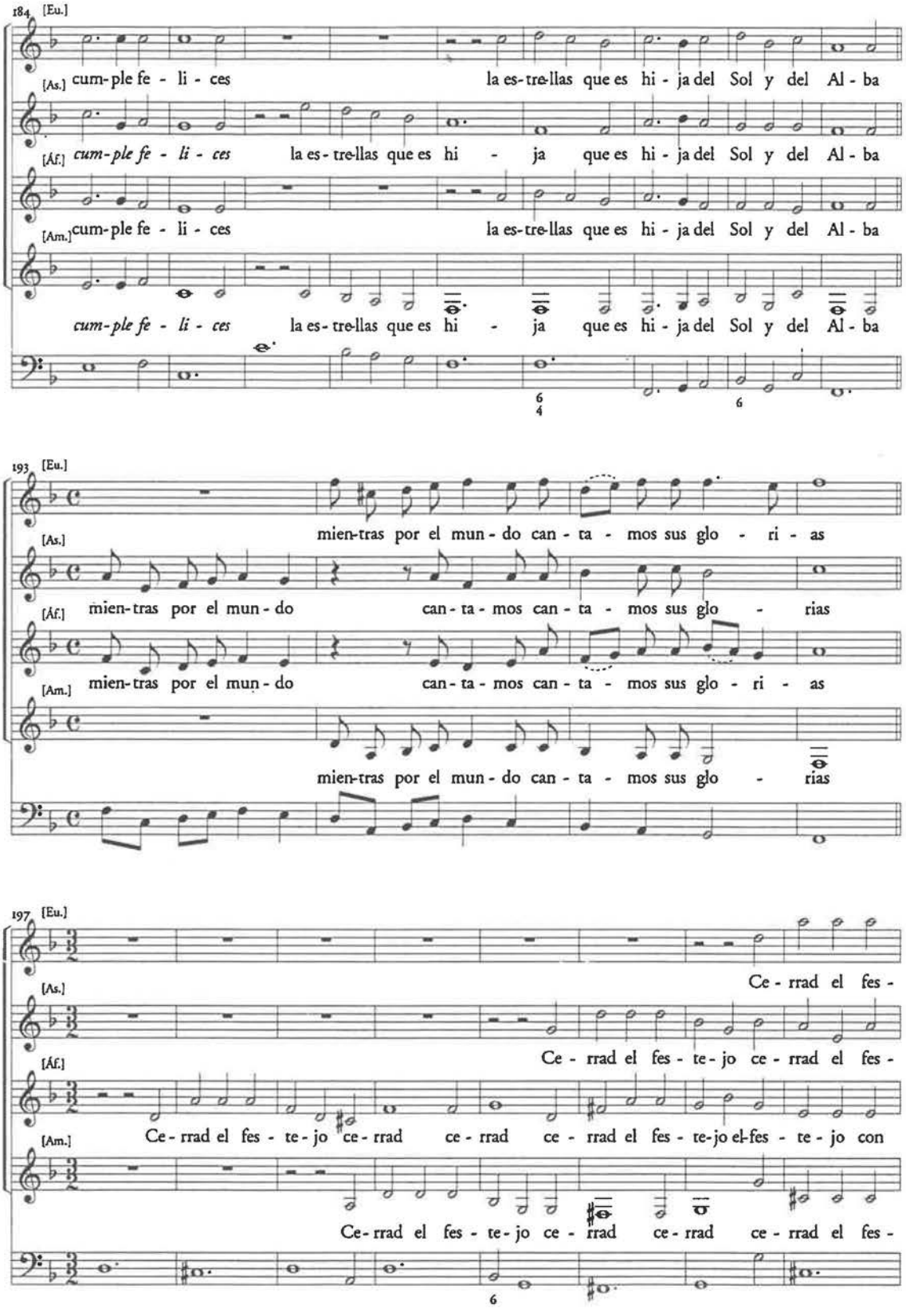

49 [Eu.]
Mu - chome es-pan - ta mu-cho me es-pan - ta Que el ve- ne no ha-ga fies - ta A la tri - a - ca
[As.]
[Am.] Mu - chome es-pan - ta mu-cho me es-pan - ta Que el ve- ne no ha-ga fies - ta A la tri - a - ca
Mu - cho me es-pan - ta mu - cho me es-pan - ta Que el ve - ne-no ha-ga fies - ta A la tri - a - ca
58 [Am.]
A quien por su rey - na dos mun - do la a - guar - dan La Ame - ri - ca de- be Con su Po-to -
62 [Am.]
sí de - di - car - se a sus plan - tas con su Po - to - sí de - di - car - se a sus plan - ta
66 [Eu.]
Po - co a-ga - sa - jan A quien es co-mo un o - ro Mon - tes de pla - ta
[As.] Po - co a-ga - sa - jan A quien es co-mo un o - ro Mon - tes de pla - ta
[Áf.] Po - co a-ga - sa - jan A quien es co-mo un o - ro Mon - tes de pla - ta
72 [Eu.]
Ce - le - brar sus lu - ces A Eu - ro - pa se en - car - ga Que de es - tre - llas
74 [Eu.]
fi - jas Co - mo es a - cia el nor - te co - no - ce - las - gra - cias

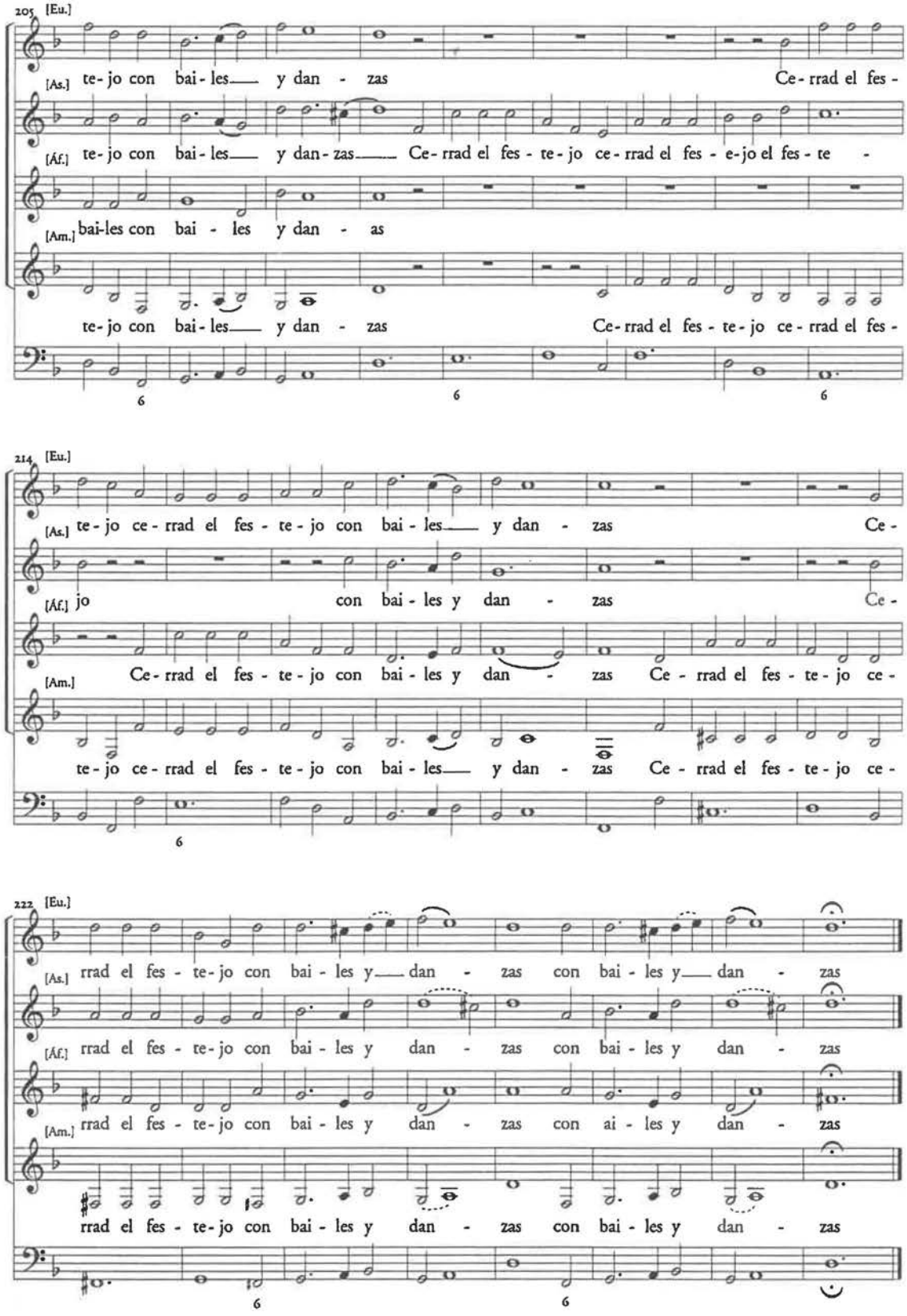

76 [As.]
[Áf.] Den - le la pal - ma A la Eu - ro - pa si en e - lla Sus lu - ces ra - yan
[Am.] Den - le la pal - ma A la Eu - o - pa si en e - lla Sus lu - ces ra - yan
Den - le la pal - ma A la Eu - ro - pa si en e - lla Sus lu - ces ra - yan
83 [As.]
No pa - ra cor - te - jo Nues-tras vo - ces bas-tan Quan - do a Ma-
90 [As.]
rí - a An - to - ni - a De otro a - ño que oy cum-ple las di-chas le can - tan
98 [Eu.]
[Áf.] Pues fies - tas le ha - gan pues fies - tas le ha - gan A u - na flor qua - tro
[Am.] Pues fies - tas le ha - gan pues fies - tas le ha - gan A u - na flor qua - tro
Pues fies - tas le ha - gan pues fies - tas le ha - gan A u - na flor qua - tro
105 [Eu.]
[Áf.] flo - res Con u - na dan - zas con u - na dan - zas
[Am.] flo - res Con u - na dan - zas con u - na dan - zas
flo - res Con u - na dan - zas con u - na dan - zas


112 [As.]
Ya que A - le-xan - drí - a Es ciu-dad del As - ia U-na ro - sa su - ya Fes-
115 [As.]
te - ja en mi nom - bre Ya vie - ne mi - rad - la u - na ro - sa
117 [Eu.]
Vi - va la ga - la
[As.]
[Áf.] su - ya fes-te-ja en mi nom-bre ya vie-ne mi-ra - dla
[Am.]
Vi - va la ga - la
Vi - va la ga - la
121 [Eu.]
[Áf.] vi - va la ga - la De ro - sa que aun es - pi - nas Su nom - bre sa - ca
[Am.] vi - va la ga - la De ro - sa que aun es - pi - nas Su nom - bre sa - ca
vi - va la ga - la De ro - sa que aun es - pi - nas Su nom - bre sa - ca
128 [Eu.]
De Eu ro - pa es Cas - ti - lla La par - te más ba - ja Y an - sí por Eu -
131 [Eu.]
ro - pa Yo pon - go o - tra ro - sa mas es cas - te - lla - na


134
[As.]
[Áf.]
Vi - va la ga - la vi - va la ga - la De
[Am.]
Vi - va la ga - la vi - va la ga - la De
Vi - va la ga - la vi - va la ga - la De
139
[As.]
[Áf.]
flor que en sus co - lo - res Tie - ne Cons - tan - cia
[Am.]
flor que en sus co - lo - res Tie - ne Cons - tan - cia
flor que en sus co - lo - res Tie - ne Con - tan - cia
6
2
146
[Am.]
Si Amé - ri ca es don - de Más pla - ta se ha-lla Por mí en el cor - e - jo Supla está azu-
150
[Eu.]
Vi - va la ga - la vi - va la
[As.]
Vi - va la ga - la vi - va la
[Áf.]
Vi - va la ga - la vi - va la
[Am.]
ze - na que es to-da u-na pla - ta


155 [Eu.]
[As.] ga - la De flor que has - ta en el cen - tro Te - so - ros guar - da
[Áf.] ga - la De flor que has - ta en el cen - tro Te - so - ros guar - da
ga - la De flor que has - ta en el cen - tro Te - so - ros guar - da
161 [Áf.]
Si A - fri-ca en man - ti - zes Siem-pre ha si - do va - ria La flor que os pres -
164 [Áf.]
en - to Es un a - le - lí ya pa - ji - zo ya na - car
167 [Eu.]
[As.] Vi - va la ga - la vi - va la ga - la De u-na flor que la ci-ñen la ci - ñen Vis -
[Am.] Vi - va la ga - la vi - va la ga - la De u-na flor que la ci-ñen la ci - ñen Vis -
Vi - va la ga - la vi - va la ga - la De u-na flor que la ci-ñen la ci - ñen Vis -
175 [Eu.]
[As.] tos - as fa - jas Pues en-tren Y a los a-ños que oy
[Áf.] tos - as fa - jas Pues lle-guen Y a los a-ños que oy
Pues ven-gan Y a los a-ños que oy
[Am.]
tos - as fa - jas Pues salgan Y a los a-ños que oy


184
[Eu.]
[As.] cum-ple fe - li - ces la es-tre-llas que es hi - ja del Sol y del Al - ba
[Áf.] cum-ple fe - li - ces la es-tre-llas que es hi - ja que es hi - ja del Sol y del Al - ba
[Am.] cum-ple fe - li - ces la es-tre-llas que es hi - ja del Sol y del Al - ba
cum-ple fe - li - ces la es-tre-llas que es hi - ja que es hi - ja del Sol y del Al - ba
193
[Eu.]
[As.] mien-tras por el mun - do can - ta - mos sus glo - ri - as
[Áf.] mien-tras por el mun - do can - ta - mos can - ta - mos sus glo - rias
[Am.] mien-tras por el mun - do can - ta - mos can - ta - mos sus glo - ri - as
mien-tras por el mun - do can - ta - mos sus glo - rias
197
[Eu.]
[As.] Ce - rrad el fes -
[Áf.] Ce - rrad el fes - te - jo ce - rrad el fes -
[Am.] Ce - rrad el fes - te - jo ce - rrad ce - rrad ce - rrad el fes - te - jo el-fes - te - jo con
Ce - rrad el fes - te - jo ce - rrad ce - rrad ce - rrad el fes -


205
[Eu.]
[As.] te-jo con bai-les y dan-zas Ce-rrad el fes-
[Áf.] te-jo con bai-les y dan-zas Ce-rrad el fes-te-jo ce-rrad el fes-e-jo el fes-te-
[Am.] bai-les con bai-les y dan-as
te-jo con bai-les y dan-zas Ce-rrad el fes-te-jo ce-rrad el fes-
6 6 6
214
[Eu.]
[As.] te-jo ce-rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas Ce-
[Áf.] jo con bai-les y dan-zas Ce-
[Am.] Ce-rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas Ce-rrad el fes-te-jo ce-
te-jo ce-rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas Ce-rrad el fes-te-jo ce-
6
222
[Eu.]
[As.] rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas con bai-les y dan-zas
[Áf.] rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas con bai-les y dan-zas
[Am.] rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas con ai-les y dan-zas
rrad el fes-te-jo con bai-les y dan-zas con bai-les y dan-zas
6 6

«UNA ROSA IN GENNAIO»
Note a margine*

Quando vidi per la prima volta le fotocopie del manoscritto qui pubblicato fui colpito da una scrittura insolita, dove sovrabbondavano cori omoritmici in notazione bianca (a tratti nera) e per la quasi totalità in tempo ternario (rappresentativa la riproduzione di p. 133). Non che la mia frequentazione con Draghi fosse particolarmente solerte (peraltro la paternità di queste musiche non è nemmeno certissima) ma almeno un'idea di manoscritti musicali seicenteschi, tantopiù di musica teatrale, ritenevo d'averla. La sensazione di essere di fronte a una composizione che poco c'entrasse con le partiture a cui ero abituato era forte. Che fosse solo una suggestione grafica? O magari una soluzione propria di quell'ambito specifico? che – è innegabile – era insolito assai, visto che lo si poteva definire il lavoro di un compositore italiano scritto per una commedia spagnola destinata alla corte austriaca di Leopoldo I – e a dire la verità quasi mi spiaceva che il *plot*

* Queste righe si limitano a mettere a fuoco alcuni spunti suggeriti dalla partitura qui edita. Non vogliono essere il resoconto documentato di un'indagine sulle composizioni 'spagnole' di Draghi: solo idee sparse, appunti, annotazioni estemporanee che forse potranno contribuire a stimolare l'indagine sulla sua opera o eventualmente suggerire possibili percorsi di ricerca. Scritte in seguito al lavoro di Maria Grazia Profeti e alle amichevoli sollecitazioni di Emilio Sala, le osservazioni qui messe insieme sono solo una glossa a margine – forse un po' lunga – che poco avrebbe tollerato ulteriori note a piè pagina e puntuali riferimenti bibliografici. Voglio tuttavia esplicitare per esteso i pochi contributi citati in forma abbrevviata nel corso del testo, ovvero (in rigoroso ordine alfabetico): PUTNAM ALDRICH, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*, London, J. M. Dent, 1966 – CARL DAHLHAUS, *Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, a cura di C. Dahlhaus *et al.*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 333-361 – DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998 – ROBERT J.W. EVANS, *The Making of the Habsburg Monarchy. 1550-1700. An interpretation*, Oxford, Claredon Press, 1979; in it. *Felix Austria. L'ascesa della monarchia asburgica: 1550-1700*, Bologna, Il Mulino, 1981 – PAOLO FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987 (in corso di stampa), VI (1988), pp. 163-233 – ANTOINE GEOFFROY-DECHAUME, *Les secrets de la musique ancienne. Recherches sur l'interprétation. XVIe-XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Fasquelle, 1964; in it. *I 'segreti' della musica antica*, Milano, Ricordi, 1973 – MARGARET MURATA, *Pier Francesco Valentini on Tactus and Proportion*, in *Frescobaldi Studies*, a cura di Alexander Silbiger, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 327-350 – PAUL NETTL, *The Story of Dance Music*, New York, Philosophical library, 1947 – MARIA GRAZIA PROFETI, recensione a STEIN, «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 155-163 – *SeifertO* – LOUISE K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993 – TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1956 [ristampa recente Barcelona, Labor, 1995].

originario non fosse tratto da un testo inglese e il suo allestimento magari voluto dall'ambasciatore di Francia (ma questo, evidentemente, non era il gioco dei quattro cantoni né una triangolazione escogitata ad arte per estorcere fondi CEE). Suonando qua e là queste musiche un po' mi sembrava di riconoscere quelle che erano le prerogative che solevo attribuire a Draghi (pregiudiziali, lo so, ma da qualche parte si deve pur cominciare) e così ritrovavo l'uso insistito del minore, quei temini apparentemente innocui e che invece ti si appiccicano in testa per settimane, la curiosa cadenza sospesa al V grado (col IV minore in primo rivolto – sorta di sesta napoletana contratta, se la si intende alla tonica), insomma: forse era proprio Draghi ma scritto con tempi-modi-forme-stili-e-quant'altro inattesi affatto.

La verità è che occuparsi di generi del comporre è sempre pericoloso. Nel caso di Draghi è un po' fare *bungee jumping*: emozioni da limite estremo. Cosa si è studiato di suo? Poco o forse meno. Il numero della musica pubblicata è pressoché trascurabile (e comunque discontinuo e incapace di restituire pur parzialmente anche uno solo dei generi fra quelli percorsi dal compositore) e inesistente o quasi si scopre l'esecuzione dei suoi lavori – né possono bastare le ottime pagine dedicate a Draghi nel prezioso *excursus* di HERBERT SEIFERT sull'opera alla corte austriaca di quegli anni. Per evidenziare elementi significativi si dovrebbe comprendere fino a che punto – e se – il brano qui in esame si possa considerare anomalo: che è il passo successivo all'identificazione di una norma, se è mai riconoscibile.

Fra queste nebbie (addensate dai pregiudizi su un compositore ritenuto troppo prolifico) avvicinarmi a un lavoro reso a tutta prima insolito dalla componente ispanica mi creava qualche imbarazzo. Il disagio – che esprimo qui per non ripetermi poi – muoveva dalla necessità di operare un'analisi pur troppo estranea, per i motivi accennati, al contesto compositivo; inconveniente non da poco, anzi motivo più che valido per non cominciare nemmeno il lavoro – anche perché mi sono sempre fidato molto poco di un'analisi disinteressata a quanto *sta attorno* al testo musicale, che cerca qualcosa di preciso, o che ha già delle risposte in mente. Ero ben consapevole del rischio, ma alla fine mi convinsi che, pur con tutte le precauzioni del caso, un'analisi era meglio iniziarla comunque piuttosto che non iniziarla affatto, malgrado le tante insidie che forse non sarei stato in grado di superare. Potevo almeno provare a conviverci.

Alcuni aspetti del testo musicale

Per dar ordine a quanto mi era dato osservare di apparentemente strano nella partitura potrei così riassumere:

a) la scrittura di queste musiche è prevalentemente corale e gli inserti solistici sono destinati alle stesse parti del coro. Prassi comune solo apparente: in genere erano i solisti che (per esempio in finale d'opera) si univano nel tutti corale. Qui

la sensazione è che i soli promanino dal coro, vera struttura portante della composizione. La conseguenza più appariscente è una scrittura vocale (anche solistica) priva di virtuosismi, colorature, pressoché sempre sillabica;
b) la brevità delle arie è un altro elemento appariscente. Si nota peraltro che i singoli brani di ogni atto possono coerentemente essere avvicinati a formare un pezzo compiuto – emblematico è il caso del terzo atto dove le varie parti sparse nella scena sono in sostanza un'aria tripartita;
c) in nessun caso compaiono recitativi, né secchi, né eventualmente accompagnati;
d) nel *Sainete último* si adotta una scrittura solista che sembra incomprensibilmente rifuggire, malgrado l'organizzazione strofica del testo, ritorni tematici (o anche del solo continuo);
e) l'uso massiccio della notazione bianca in ³⁄₂, pur non estranea alla scrittura di Draghi, qui sembra quasi proporsi quale elemento strutturale, addirittura coesivo;
f) il coro è sempre in tempo ternario;
g) i brani più ampi adottano sistematicamente l'alternanza soli e coro in modo così insistente da diventare fin prevedibile.
Perché tutto ciò trovi giustificazione è però opportuno aggiungere altro.

Un gioco di società per signore

Nel gennaio del 1673, il poco più che trentenne Leopoldo non sapeva che qualche mese dopo sarebbe morta, a soli 22 anni, la sua prima moglie, sposata sette anni prima con sontuosissime feste (quelle del *Pomo d'oro* per intenderci). Né sapeva che Margherita sarebbe stata l'unica moglie spagnola delle tre che si sarebbero succedute al suo fianco. Ed evidentemente ignorava che quella festa sarebbe stata l'ultima concessione alle patrie nostalgie della consorte, ultima delle cinque 'spagnole' che furono allestite – le uniche di cui abbiamo notizia e probabilmente le sole in assoluto (non un grande sforzo rispetto alle dozzine di spettacoli italiani che imperversavano a corte e che tanto entusiasmavano Leopoldo).

Scarse quindi le possibilità che *Primero es la honra* possa rivelarsi spettacolo per qualche motivo più significativo di altri – ad eccezione del fatto che la festeggiata è la prima figlia dell'imperatore sopravvissuta fino ai 4 anni, e in un clima di ansie dinastiche come quello che agitava gli Asburgo, aspetto forse non così secondario. D'altra parte si deve ammettere che l'allestimento s'inserisce in un ambito teatrale – quello allestito non da professionisti ma dalla corte femminile della regina – che forse si segnala più per la dimensione domestica che per l'evento politico: un regalo insomma alle velleità rappresentative delle dame di Margherita, non una vera passione per la commedia spagnola. Non peraltro uno spettaccolo di ripiego: lo sforzo profuso non è da poco e l'impegno richiesto alle nobili signore impressionante: cantare ballare e recitare, e recitare di tutto, dal

comico al tragico, in una commistione sapiente di sontuoso e popolare che ormai identifica (e ne è un po' il marchio di fabbrica) il grande teatro del *siglo de oro*.

Come già detto i tre atti della commedia di Moreto sono qui accompagnati da introduzioni, intermedi e commiati soliti aggiungersi anche nel teatro spagnolo, sia nelle *particulares*, le rappresentazioni di corte, che negli spettacoli di *corral*. E così lo schema di *Primero es la honra* si gonfia secondo questa successione:

Loa	*prologo*
PRIMERA JORNADA	prima giornata [atto I]
Sainete	*intermezzo* [I]
SECUNDA JORNADA	seconda giornata [atto II]
Entremés	*intermezzo* [II]
TERCERA JORNADA	terza giornata [atto III]
Sainete último	*commiato*
Baile	*ballo*

Interamente in musica, si diceva, sono il primo *sainete*, l'*último* e il *baile*, in gran parte cantata è la *Loa*, e una o due scene musicali caratterizzano di volta in volta le altre sezioni dello spettacolo. Molta musica quindi ma certo non un'opera. Il dato più appariscente è che almeno strutturalmente, ovvero in relazione a luoghi e durate della musica, l'adattamento viennese tenta al possibile di imitare l'uso teatrale spagnolo mettendo in luce da un lato la buona conoscenza che si poteva avere a Vienna della commedia spagnola – Leopoldo si era fatto spedire da Madrid, durante gli anni del suo matrimonio con Margherita, non solo libretti spagnoli ma anche partiture (come le musiche per *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, uno dei pochissimi esempi sopravvisuti di musica destinata a una rappresentazione di palazzo che ancor oggi si conservano a Vienna) – dall'altro tanta fedeltà alla tradizione straniera ci obbliga a supporre che, almeno per quei testi, le modalità con cui la musica veniva organizzata apparivano efficaci evidentemente non solo a Draghi ma anche agli occhi del (privato) pubblico viennese.

A proposito: non si può giurare che l'autore delle musiche sia proprio Antonio Draghi (o *solo* Antonio Draghi) perché ogni indicazione in tal senso manca sia nelle cronache che nella partitura. D'altra parte non sono noti altri compositori che in quella circostanza avrebbero potuto assolvere l'incarico, né c'e motivo di dubitare della sua partecipazione; e pertanto continuerò a dire *Draghi* qual comoda metonimia in sostituzione di quello o di quei compositori incaricati per l'occasione. All'inizio accennavo a come certe soluzioni ricordino Draghi: d'accordo, ma è pericoloso riconoscere nello stile compositivo le prerogative del riminese perché, a prescindere da quanto poco si possa aver frequentato la sua musica, non è improbabile che il musicista ipoteticamente incaricato di sostituirlo abbia tentato di imitarne i contorni, assecondando quella filosofia tanto cara alla cultura barocca che riconosceva nell'emulazione i fondamenti dell'arte.

Al modo di Spagna

I motivi che tengono lontani gli spagnoli dalla moda italiana di cantare il mondo-comunque-si-manifesti sono stati, per il Seicento, indagati da STEIN, – testo che, con le rettifiche e integrazioni di PROFETI (1995), può essere usato proficuamente (ma ancora è da fare una storia della musica teatrale del Seicento spagnolo). Il libro esibisce un titolo paradigmatico: *Songs of Mortals, Dialogues of Gods*. Come dire: gli dèi, già così poco realistici, potranno anche esprimersi in modi stravaganti, come un recitativo – di quelli che si usano in Italia (che gli spagnoli trasformavano però in un declamato) – certo non i mortali ai quali semmai è concesso di cantare, e cantar canzoni non altro, non trascorsi amori, non desideri di vendetta, non conversazioni galanti, ché quelle cose non si cantano, si parlano. Insomma un'esigenza di *verosimiglianza* tutta iberica che obbligava a concepire la musica sulla scena sempre come parte dell'azione. Si potrebbe perfezionare la tesi di Stein (non proprio sua ma almeno da lei sistematizzata) osservando che forse il pubblico spagnolo più che esigere credibilità dai suoi attori (cosa che ogni spettatore ha sempre preteso) godeva di quell'immediatezza che la *comedia nueva* aveva elevato a dignità letteraria (immediatezza che in Italia era patrimonio del teatro all'improvviso), disconoscendo l'enfasi retorica del recitativo (che invece da noi tanto doveva parer simile al verso aulico del teatro classico e proprio per questo nobilitarsi). Non si comprenderebbe altrimenti perché in Spagna il recitar cantando potesse negare il verisimile e il verso poetico metricamente ordinato no. Tant'è, e Draghi si adatta senza fare una piega.

Molte delle questioni più appariscenti, quelle di cui sopra, cominciano a trovare una spiegazione. Il coro preferito all'aria solistica si giustifica così almeno per due ragioni. Il tentativo di Draghi di ricreare il clima da *comedia nueva* mira a ricostruire le pratiche musicali solite nel teatro spagnolo, o quantomeno ciò che Draghi riteneva essere 'spagnolo'. La sua competenza in merito a tali usi doveva limitarsi alle (poche) compagnie catalane che passavano per Vienna e alla musica e letteratura teatrale che Leopoldo si era fatto inviare durante gli anni di matrimonio con Margherita. Ma la maggior parte della musica per voce sola non veniva scritta, le rare volte che sopravvive musica di scena è in genere polifonica – il motivo è che non poteva essere improvvisata e quindi necessitava di un supporto cartaceo (meno probabile l'ipotesi di STEIN, p. 17, che suppone la polifonia scritta perché giudicata più nobile del canto a voce sola). È ragionevole supporre che Draghi deducesse, dalle partiture visionate, la presenza del coro assai più significativa di quanto non fosse in realtà.

Sarebbe facile ricondurre la brevità dei brani a una scrittura destinata a un'esecuzione amatoriale, ma più probailmente – visto la celebrata perizia dei nobili cortigiani nella pratica rappresentativa – Draghi ha privilegiato l'equilibrio

drammaturgico (soprattutto in riferimento alle musiche dei tre atti, interpretate da musici professionisti). Invece, senza alcun dubbio, l'assenza di recitativi è programmatica. In Spagna non ebbero mai troppo successo e, assenti nelle *comedias*, furono sempre considerati pratica d'importazione. Mancano totalmente anche nel prologo e nel *Sainete último*, luoghi che li avrebbero tollerati meglio. Evidentemente il recitativo faceva tanto 'Italia' e punto godeva dell'esotismo che una commedia spagnola doveva suggerire all'orecchio del nobile viennese.

Non è improbabile che la stessa scrittura del *sainete*, partitura insolitamente *durchkomponiert*, sia in realtà un tentativo (non so quanto riuscito) di imitare il declamato dei divini dialoghi di qualche *comedia* o *fiesta* calderoniana (come la stessa *Fortunas de Andrómeda y Pereo*). Ed anche l'uso del tempo ternario può forse dipendere dalla predilezione spagnola di trattare il declamato in 3/2 per meglio assecondare i versi spagnoli in ritmo trisillabico (senari e dodecasillabi con piede, in genere, anfibraco _ ⏑ _) più spesso preferiti ai settenari italiani (*v.* Tomás). Ma su questi aspetti vorrei tornare.

Quella musica un candelabro

Allora d'accordo: Draghi vuol far della Spagna un elemento compositivo chiave, ma come gestisce queste musiche all'interno della situazione scenica?

L'inserimento della musica è certamente strategico, ma è già previsto dal testo di Moreto. Draghi non fa niente di più (e niente di meno) che il suo dovere. E questo è forse il suo più grande pregio (strafare in questi casi rischierebbe di compromettere la tenuta complessiva dello spettacolo). Il contributo di Draghi si muove con discrezione nella griglia drammaturgica, valorizzando le intenzioni del commediografo, in nessun caso sovrapponendosi. Val però la pena osservare più da vicino come sono state risolte le singole situazioni.

Loa. Pressoché sempre, anche quando non è originariamente prevista, la *Loa* (letteralmente *lode*, l'elogio che precedeva la commedia classica: nel nostro caso il prologo), apre le rappresentazioni spagnole e, nelle *particulares*, ha in genere la funzione di collegare lo spettacolo alla circostanza occasionale. Presenta solitamente due o tre momenti musicali che possono essere canzoni strofiche (*tonadas*) o tradizionali (*romances*). La *Loa* di *Primero es la honra*, con espliciti e ripetuti riferimenti al quarto compleanno di Maria Antonia, è stata evidentemente scritta *ex novo*. È strutturata in due parti: la prima paragona il fulgore della piccola Maria Antonia a qualsivoglia fonte luminosa che abita l'universo; la seconda presenta la nuova commedia alla famiglia imperiale. La prima parte – interamente percorsa da una rima d'assonanza in *-í* ai versi pari, tipica del *romance* o *romancillo* – è la sola in musica e, rigidamente strutturata in quattro *moduli* identici, permette alle nove dame di apparire in scena attraverso una specie di profano rituale processionale.

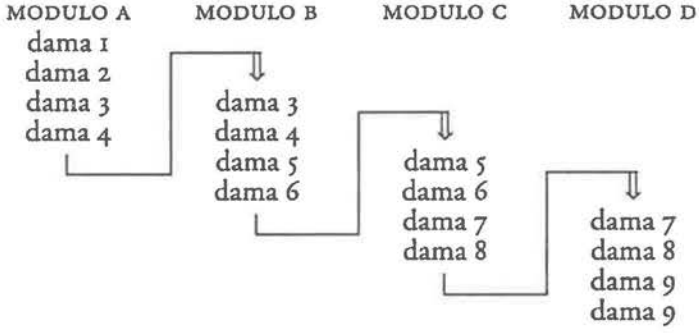
L'organizzazione del testo prevede l'ingresso della prima dama con quartina celebrativa in ottonari annessa; si affianca la seconda con altra quartina su medesimo metro; attacca

la musica occultata da una tenda o altro dietro cui il cantore intona una nuova quartina (tre settenari e un endecasillabo); la terza dama fa il suo ingresso ripetendo la strofe cantata; tutto il coro dei musici da dietro propone l'ultima quartina in dodecasillabi e infine la quarta dama accede sulla scena ripetendo i versi del coro. In sintesi:

	dama 1	quartina d'ottonari	*recitato*
	dama 2	altra quartina d'ottonari	*recitato*
⇨	*musico*	quartina di tre settenari più un endecasillabo	*cantato*
	dama 3	[ripetizione]	*cantato* [?]
⇨	*coro*	quartina di dodecasillabi	*cantato*
	dama 4	[ripetizione]	*cantato* [?]

Non c'è modo di sapere se le ripetizioni delle dame 3 e 4 siano recitate o cantate (con o senza il supporto della musica). Il libretto si limita a riscrivere il testo e la partitura non offre indicazioni in merito.

Il modulo successivo prosegue con la terza dama che compie le azioni della prima, la quarta della seconda, la quinta della terza e così via. Alla quarta volte tutte e nove sono in scena:



A prima vista la struttura drammaturgica appare in tutta la sua statica ripetitività, ma non è possibile stabilire cosa annoiasse la corte leopoldina, e d'altra parte non è improbabile che questa azione semiprocessionale non potesse accompagnarsi a qualche passo di danza. In riferimento alla *Loa* molto simile di *Fortunas de Andrómeda y Perseo* STEIN osserva: «Questa struttura musicale semplice e assai ripetitiva deve anche aver assolto esigenze di praticità nell'offrire un riferimento ai danzatori» (p. 148).

PRIMERA JORNADA. L'atto 1 prevede due momenti musicali: a) la serenata che il re fedifrago fa cantare al marchese per la bella Porzia (che tutto ha per la testa fuorché cedere alle sovrane lusinghe) e b) il canto mesto e malinconico che il musico di camera sceglie per lenire i dolori della regina (ben informata delle espansività del marito).

a) La serenata, anche in questo caso, prevede quattro ripetizioni di uno stesso elemento, ma l'organizzazione è più articolata. La prima volta il brano è eseguito solo strumentalmente (in partitura chiamato *Sonata*), quindi sulla stessa musica (o quasi) il coro e il marchese cantano la prima quartina (in ottonari), segue la seconda quartina e, infine, la terza e ultima (lasciata però tronca dopo il secondo verso per esigenze di scena).

La parte strumentale, sorta d'introduzione alla serenata, è forse l'unico momento non previsto dal libretto. Quasi fosse un andante amoroso, offre una certa ampiezza e nobiltà alla dimostrazione notturna e contemporaneamente, per il dispiego di mezzi (orchestra coro e marchese) sembra voler esibire la tracontaza di chi – il re – agisce perché così gli

piace a dispetto di ogni convenzione (e buon senso). Giunge infatti Federico (lo sposo destinato a Porzia) accompagnato dal fido Torrezno, che prima non comprende tanto trambusto e quando scopre l'inganno sfida e scaccia l'importuna brigata. Gli interventi di Federico, seppur inframezzati alle tre strofe cantate, si devono intendere contemporanei alla serenata. Lo si intuisce proprio quando minacciato da Federico il coro è obbligato a interrompere a metà la terza strofe (Draghi asseconda appieno questa soluzione fermando di colpo la musica). E d'altra parte avrebbe poco senso che, fra una strofe e l'altra, la sereneta tacesse per lasciar svolgere l'azione parallela. È pure possibile che i due momenti del dialogo fra Federico e Torrezno (a difficoltà comprensibili se recitati sul coro) abbiano potuto coincidere con una ripetizione della sonata strumentale (che in tal caso avrebbe dovuto precedere ciascuna strofe). Una successione possibile quindi: sonata, prima strofe, ripetizione della sonata (con intervento di Federico), seconda strofe, di nuovo la sonata (altro intervento), terza strofe interrotta.

b) La malinconica canzone a solo (tenore) che il musico di camera canta per consolare la regina apre invece l'ultima scena del primo atto. Succedendo a un battibecco scanzonato fra i servi Laura e Torrezno serve non solo a preparare l'afflizione infinita della regina (evocata già nei versi) ma obbliga lo spettatore a staccarsi definitivamente dalla scena precedente. La musica indugia su un minore particolarmente mesto, la scrittura è sillabica, senza ripetizioni e si limita a poche battute. Il canto ha una funzione chiaramente introduttiva, non vuol cioè sostituirsi alle parole in cui la regina rivelerà l'inconsolabile suo dolore – vero momento dell'emozione.

Sainete entre primera y segunda jornada. Il primo intermezzo lo si può definire una specie di canzonetta strofica rappresentativa. La didascalia c'informa che tre delle dame della commedia adesso impersonano rispettivamente una servetta, un soldato e un sacrestano – i due, tentando le grazie della giovane, saranno scacciati a bastonate. La scena è tutta cantata ma non sopravvive la partitura. Si suppone giustamente che la musica fosse tradizionale, ovvero appartenente al repertorio teatrale spagnolo. In effetti l'intera struttura metrica di questo primo *sainete* è costituita da un tipico *romancillo*, che ben si dispone ad adattarsi a una musica strofica (si possono facilmente riconoscere le 21 quartine che lo costituiscono). La musica tadizionale sarà stata un canto, reiterato con le varianti del caso tante volte quante sono le strofe, secondo una pratica assi diffusa nella canzone popolare seicentesca non solo spagnola (ne parlo in *Origini dell'opera*, pp. 400-413). È probabile che il testo del *sainete* fosse semplicemente adattato su un canto noto alle dame della regina: difficilmente queste musiche venivano fermate sulla carta.

Segunda jornada. Il momento lirico del secondo atto è un metaconcerto simile al precedente (atto 1) ora ascoltato nelle stanze della regina. Porzia chiede a una sua dama (il soprano fra i musici) di cantare qualcosa che la distragga dall'attesa dell'amato prima di addormentarsi. Il testo poetico è il lamento di una giovane che attende il compagno, a cui si rivolge direttamente («quiere Amor que no te mire») e che parla in prima persona («la dispedida nuestra»). Non v'è dubbio che pur cantate da altri le parole sono di Porzia. Questa sorta di estraneamento, accompagnato dal sonno incipiente, rende la scena una sorta di personificazione del desiderio che si fa musica. Potrebbe sembrare il momento musicalmente più pretestuoso dell'intera commedia: non c'è bisogno del canto per sapere

che Porzia è in ansia per Federico, anzi abbiamo appena visto il re tentar di accedere alle sue stanze, e questa ampia parentesi musicale obbligherebbe a dilatare senza motivo tempi che ci saremmo aspettati più rapidi. Invece proprio la dimensione onirica sembra raccogliere ogni sbavatura: il tempo si ferma, e noi con lui, a contemplare il dolore di Porzia.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO BIBLIOTECA DI LETTERE

Le tre brevi arie (ovvero un'unica tripartita nella forma 'seicentesca' ABB$_1$), che Draghi compone su altrettante quartine d'ottonari, sono quanto di più struggente e musicalmente commovente si possa ascoltare dell'intera commedia. È un momento di rara poesia in un *do minore* sapientemente armonizzato che pare avvicinare la malinconica scena ai momenti più alti del dolore e della perdita raccontati dal teatro musicale.

ENTREMÉS DEL DOTOR BORREGO ENTRE SEGUNDA Y TERCERA JORNADA. Il secondo intermezzo è più articolato del precedente e prevede una scena comica con sei personaggi interamente recitata. Solo in fine scena i due protagonisi, i servi Zarandaja e Lorenzo, cantano e ballano alternativamente su due quartine di metro variabile (con tanto di «*repetición y mudanza*» per ciascuna strofe, ovvero ripetendo i versi su una una nuova figura di danza). Trattandosi di un momento ballato è possibile che anche queste musiche manchino perché assegnate a Schmelzer, il 'compositore dei balli', o più semplicemente perché tratte dal repertorio tradizionale, come nel caso del precedente intermezzo.

TERCERA JORNADA. Strategico è l'inserimento delle musiche in apertura del III atto. La *Segunda jornada* si era conclusa tragicamente. Porzia è stata uccisa (o così pare) vittima, per motivi d'onore, della mano di suo padre. L'intermezzo del *Dotor Borrego* forse ha potuto fugare lo sconforto del pubblico, ma a riapertura di sipario il clima riacquista la sua tragicità. Porzia in realtà è viva e la prima scena serve proprio a informare gli astanti dell'inatteso evolversi della vicenda. Ma il concertino privato della regina (di cui già abbiamo avuto saggio nella *Primera jornada*) in qualche modo ritarda volontariamente la lieta novella. Il canto parla della morte che accompagna l'amore e se anche la scrittura musicale (un duetto per contralto e basso) è ben lontana dalla malinconia quasi metafisica dell'aria cantata precedentemente (*Segunda jornada*), certo non dispone a buoni presentimenti. A questa prima strofe cantata (un *pareado* che volentieri accoglie massime filosofiche) succedono le parole della regina che ancora tacciono della sorte fortunata di Porzia e preferiscono parlar di morte. Di nuovo si ripete il canto di prima e quando ormai il pubblico s'è fatto ragione della perdita di Porzia finalmente la regina – colpo di scena – informa Laura che la fanciulla è salva. Riprende il duetto e la nuova strofe è occasione per un ritmo più spigliato, malgrado le parole insistano sui casi funerari che procura il troppo amore; finalmente il duetto ripete la prima parte (quindi in successione: AABA): il padre è stato incarcerato per tanto feroce gesto e presto sarà giustiziato. Così la musica, così la vita: alla buona sorte spesso si accompagna una conseguenza infelice.

La musica di Draghi inserita nella commedia sembra in qualche modo voler formare un tutt'uno, quasi una suite da concerto, se estrapolata dalla scena. S'è gia accennato a come Draghi persegua una precisa costruzione interna in ciascuno dei quattro momenti (per esempio quest'ultima giornata, malgrado la frammentazione, propone una classica aria tripartita con la sezione centrale contrastante), di più si segnala come anche la distribuzione delle parti è non solo equilibrata (ciascun elemento del coro ha un suo momento solista) ma organizzata in modo tale da sfruttare le peculiarità del registro e delle sue

combinazioni. Così l'aria lirica del II atto è lasciata al soprano, il tenore nel I atto compiange le disgraziate sorti della regina narrando dell'infedeltà dei mariti e quest'ultimo duetto a voci dispari insiste sul contrasto fra gli opposti Amore e Morte: simbologie e rapporti numerici, come si vedrà, tutt'altro che casuali.

SAINETE ÚLTIMO CANTADO ENTRE LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO. Finita la commedia di Moreto, secondo prassi, la festa si compie con una sorta di pantomima interamente cantata: quattro dame impersonano i quattro continenti allora conosciuti: Europa Asia Africa e America (soggetto internazionalistico evidentemente caro a Leopoldo, il cui numero degli elementi si relaziona tanto bene all'età della festeggiata); e fanno gara a omaggiare Maria Antonia. Decideranno così di regalarle un fiore a testa che sarà portato in scena da altrettanti nobili giovinetti (fra le fanciulle un ragazzo – *el duquecito* – rappresenta l'Asia).

Gli oltre ottanta versi messi in musica costituiscono una composizione piuttosto ampia e non riconducibile ad alcuna forma canonica. Malgrado la poesia tenda a ripetere ossessivamente una medesima struttura metrica, la musica, incredibilmente, è sempre nuova né, apparentemente, offre appigli formali significativi oltre all'alternanza di soli e coro.

Osservando l'intero brano a distanza si riconoscono una breve sezione introduttiva (I strofe, 7 versi) ed una conclusiva (XII strofe, 8 versi). Al centro, corpo del *sainete*, 10 strofe (7 versi ciascuna) forse raggruppabili in due sezioni di 6 + 4 strofe:

I strofe	– [introduzione]	Entrano Europa, Asia, Africa, America
II strofe III strofe IV strofe V strofe VI strofe VII strofe	[sezione I]	Ciascun continente esbisce i propri meriti desideroso di omaggiare Maria Antonia finché non è scelta Europa per guidare le celebrazioni
VIII strofe IX strofe X strofe XI strofe	[sezione II]	Ingresso dei quattro fiori dipinti su imprese mostrate da nobili fanciulli quale omaggio di ciascuna parte del mondo
XII strofe	– [conclusione]	Invito ai ballerini a cominciare il ballo

Le strofe centrali (da II a XI) sono *séptimas* con la rima in assonanza *-á/a* (fra i versi 2–4 e 5–7). I versi prevedono nell'ordine: tre settenari, dodecasillabo, quinario, settenario, quinario. È quindi una variante di *seguidilla compuesta* (che solitamente gioca solo su versi di 5 e 7 sillabe). Ciascuna *séptima* ha un'ideale interruzione dopo il quarto verso, sottolineata dalla distribuzione del testo fra le quattro dame-attrici: uno schema fisso assegna i primi quattro versi a una delle quattro interpreti (solo) e gli altri tre versi alle voci restanti (coro). Nelle strofe I e XII invece il coro è a quattro parti.

Non so se in ossequio allo schema metrico Draghi abbia adottato preferibilmente tempi ternari per suggerire un'azione danzata proprio sul ritmo vivace di *seguidilla*. Certo in tutta la prima metà del *sainete*, una volta entrate le dame-continente non c'è modo di immaginarsi alcun tipo di azione se non in forma di danza.

Il ballo teatrale, simbolicamente pantomimico, era comunissimo nelle rappresentazioni cortigiane anche spagnole. A Madrid era detto *sarao* poteva a volte trasformarsi in

una festa di corte, ma proprio nella sua accezione più rappresentativa esprimeva tutta la dimensione spagnola, soprattutto se infarcito di balli dall'origine inequivocabile. La *seguidilla* era danza con forte connotato popolare e forse è strano il suo inserimento nel *sainete* viennese. D'altra parte questa essendo su metro *compuesto* è forse una *seguidilla* nobilitata, ma non saprei dire se venisse ballata 'rumorosamente' come d'uso, ovvero con i tamburelli. Non si fa fatica a immaginare che Draghi abbia comunque mantenuto un certo *aplomb* nel disporre l'esecuzione ma è pure possibile che, *semel in anno*, le nobili signore (e il loro pubblico) abbiano potuto divertirsi più scompostamente che in altre circostanze (l'alibi dell'esotismo spagnolo forse predisponeva all'eccezionalità).

Baile. Non c'è molto da dire sul ballo conclusivo della festa. Assenti sia le musiche sia eventuali indicazioni coreografiche. Non è difficile immaginare che la composizione manchi dalla partitura di Draghi perché affidata come d'uso a Johann Heinrich Schmelzer, compositore dei balli. Dalla didascalia che chiude il *Sainete último* si può supporre che fosse ballato proprio dai quattro giovani che avevano portato le imprese floreali (che, estranei alla rappresentazione della commedia, avrebbero altrimenti svolto una ben misera parte). Ivi si dice infatti che le quattro parti del mondo usciranno di scena perché possa cominciare «la danza de las cuatro flores».

Tecniche compositive

Non so dire fino a che punto Draghi abbia adattato anche lo stile all'occasione spagnola. Certo alcuni elementi colpiscono più di altri ma è azzardato stabilire cosa appartenga e cosa no al suo modo di comporre. Farò di seguito alcune osservazioni muovendo, se il caso, delle ipotesi. Per farsi un'idea più circostanziata sarebbe stato necessario prendere in considerazione tutte le sue musiche su testo spagnolo e confrontarle con le altre partiture scritte in quegli anni. Un lavoro ancora da fare a cui queste righe potranno offrire solo un primo contributo, certamente tutto da verificare.

La notazione bianca. Draghi (sempreché il copista non abbia preso iniziative) adotta, com'è suo uso, due sistemi di notazione: quella moderna ancor oggi in uso e la notazione bianca di derivazione cinquecentesca (con la semiminima uncinata o così detta *fusa*) ma utilizzata solo in 3/2 – dato il totale svuotamento del significato ritmico (che ancora poteva riscontrarsi nella scrittura d'inizio secolo) trascurerò di parlare di *proportio sesquialtera*. La commistione dei due sistemi è prassi comune per tutto il Seicento anche fuori Vienna ma non è chiaro fino a che punto il sistema antico sia solo un uso grafico (ormai ignaro di *tactus aequalis* e relative *proportiones*) o invece conservi informazioni che l'occhio moderno non è più in grado di riconoscere. Nel primo caso ci si chiede perché, all'alba dell'ultimo quarto di secolo, sia necessario mantenere ancora due sistemi notazionali distinti (senza che nulla possa far ritenere uno più utile dell'altro), e di contro la seconda ipotesi – la *vexata questio* circa l'oblio della prassi antica – suscita inter-

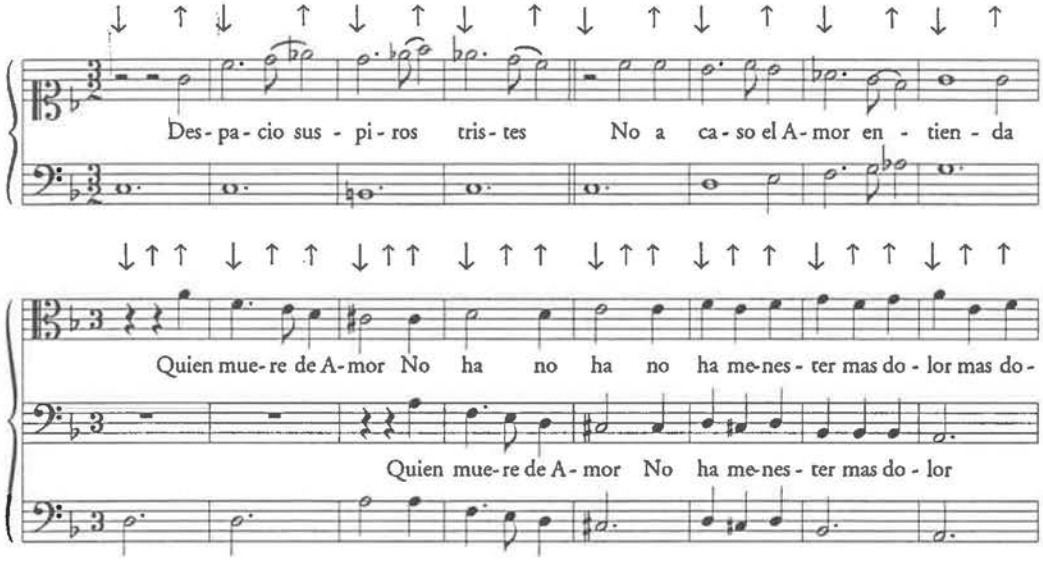
rogativi che né i trattatisti coevi come il *Musico prattico* (1673) di Bononcini o *Li primi albori* (1672) di Penna, né gli studi moderni (a cominciare da ALDRICH) sembrano volersi porre.

Nelle musiche per *Primero es la honra* però il caso s'impone con una certa insistenza proprio per l'uso massiccio della notazione bianca, ben al di là della norma: proprio tale eccezionalità, in una musica che tanto sembra volersi distaccare dagli stilemi dell'opera italiana, pone l'accento sul suo significato evidentemente non casuale. Posto che in queste musiche non è individuabile nessuna correlazione fra tempo e andamento (ché un 3/2 può essere un movimento *lento* o addirittura *grave*, come un *allegro* o un *prestissimo*) – né trova esplicita motivazione l'utilizzo di ben tre tempi ternari diversi (3, 3/2, 6/4) più altri qui trascurati (3/4, 6/8 *etc.*) – la sensazione è che si sovrappongano più motivi alla predilezione di questa o quella notazione.

L'uso del 3/2 per i soli potrebbe legarsi all'equilibrio fra parti singole e coro. Draghi non scrive musica per soli e per coro: scrive una partitura per *coro* (tradizionalmente in notazione bianca) dove ogni tanto tre parti tacciono. Probabilmente, come detto, assolve all'esigenza contingente legata al desiderio di far della musica 'spagnola'. D'altra parte proprio tali musiche destinate al teatro sono spesso in 3/2 per esigenze di adattamento ritmico al metrio poetico (i cori di *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, partitura che Draghi prese certamente a modello, sono per la maggior parte in 3/2). Non si fa fatica a immaginare che Draghi abbia colto questo elemento come rappresentativo e facilmente recuperabile per ricreare una suggestione del «modo di Spagna», e lo abbia fatto diventare struttura compositiva che, se anche non restituiva il clima proprio, certo si riconosceva estranea al modo solito della musica eseguita a Vienna. Che poi sulle scene spagnole l'elemento musicale fosse per la maggior parte monodico e tradizionale questo Draghi o non lo sapeva o ha preferito ignorarlo (ma siamo sicuri che tutta l'estemporaneità della musica spagnola non informasse comunque la parassi esecutiva dello spettacolo viennese?). D'altra parte – e questa parrebbe la motivazione più condivisibile – probabilmente l'uso di particolari tempi rimandava ad un 'carattere' musicale proprio, legato a una prassi tradizionalmente modellata su tale scrittura.

In questo senso una spia interpretativa potrebbe ritrovarsi nella pratica antica di battere *in due* il 3/2, pratica di cui c'informano i trattati antichi (*v.* per esempio l'opera teorica di Valentini riletta da MURATA) – uso derivato forse dalla trasformazione della scansione *inequalis* del tempo perfetto (*v.* fra gli altri DAHLHAUS). E pertanto l'uso dell'uno o dell'altro tempo ternario rimanda proprio a tale pratica. In *Primero es la honra* si osserva per esempio che le due cellule ritmiche di gran lunga più utilizzate per il 3/2 tendono ad accentuare la prima e terza minima, in coincidenza con i due movimenti di scansione:

I due frammenti dell'esempio 1 che segue, dal ritmo apparentemente simile, potrebbero perciò differire proprio nel modo di suddivisione della battuta.



1. *Segunda jornada*, miss. 1-8. *Tercera jornada*, miss. 1-8.

Ovvero – soluzione anche più immediata – si può pensare di voler battere il primo esempio in tre e il secondo semplicemente in uno. Non è qui in effetti importante stabilire *come* era concepita la ritmica di questi brani. È sufficiente rendersi conto che forse tempi diversi rimandano a una prassi diversa che oggi, all'oscuro di altri indizi, non siamo più in grado di riconoscere. E del resto è ormai acquisito (fin dallo studio pur invecchiato di Geoffrey-Dechaume) che la musica barocca semplificasse la scrittura di pratiche ritmiche troppo complesse o aleatorie, e si sa che tanta musica di questi anni, soprattutto di danza, avesse caratteristiche ritmiche proprie, pur ignorate dalla scrittura ma ben radicate nella prassi. Ancora oggi il *Ländler* (e l'esempio non è scelto a caso) prevede una leggera sospensione sul terzo tempo, ma viene scritto in un comunissimo ¾. Anche il valzer viennese moderno, che deriva dal *Ländler*, si caratterizza per l'anticipazione del secondo tempo e il rinforzo del terzo. È possibile supporre che entrambi vogliano rimandare a remote prassi esecutive da ricondurre alla (oscillante) scansione *binaria* dell'antica semibreve perfetta? Troppo azzardato? Simile relazione, apparentemente bizzarra, acquisisce concretezza quando si osserva che proprio Schmelzer – il collega di Draghi incaricato alla corte di Leopoldo della musica da ballo – fu il primo a introdurre il *Ländler* nell'uso cortigiano (Nettl) fino ad allora danza popolare, anzi contadina; e non c'è bisogno di dire che Schmelzer scriveva i suoi *Ländler* in ¾ e in notazione bianca.

DAL METRO AL RITMO. Uno dei problemi che deve risolvere Draghi nel musicare il verso spagnolo è la mobilità dell'accento interno del verso. Per intenderci: «Errantes peregrinos | Que admirando venís» e «Hoy es de Maria Antonia | humano serafín» sono l'inizio delle prime due strofe della *Loa* (strofe a struttura metrica coincidente): nella prima si ha questa disposizione degli accenti:

E- rran- tes pe- re- gri- nos Que ad- mi- ran- do ve- nís

che per attenuazioni e ipertesi sfasate non corrisponde a alla seconda:

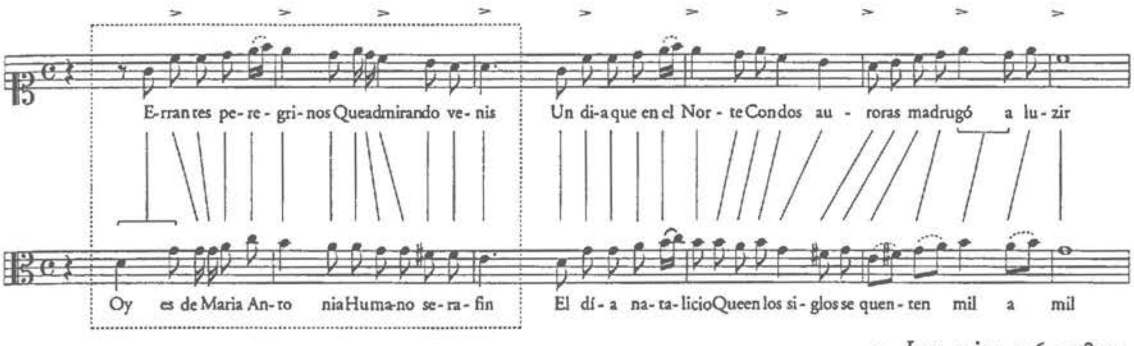
Hoy es de Ma- rí- a An- to- nia Hu- ma- no se- ra- fín

In una composizione strofica, come quella che adotta Draghi, il ritorno tematico si scontra con una caduta diversa dell'accento. La poesia antica, almeno fino a Seicento inoltrato trae giovamento dalla varietà del metro, suggerendo alla scrittura di ariette sillabiche sempre nuove soluzioni ritmiche (FABBRI). Nel caso di composizioni strofiche, soprattutto di tradizione popolare, si usava trattare gli accenti metrici quasi fossero quantità latine, operando iati e accelerazioni delle sillabe non accentate per ricondurre il ritmo alla struttura d'impianto. Così, per esempio, «Hoy es de María Antonia» diventa un ottonario con la terza e quarta sillaba raggruppate, e «Que admirando venís» sosta sulla terza sillaba:

E- rran- tes pe- re- gri- nos Que ad-mi-ran- do ve- nís

Hoy es de Ma- rí- a An- to- nia Hu- ma- no se- ra- fín

Questo è certamente il ritmo più immediato per adattare il metro poetico, ma soprattutto è proprio la soluzione che sceglie Draghi. In questi anni, mettendo in musica i libretti di Minato, Draghi è più spesso abituato a forme chiuse a schema metrico rigido, che concedono al trattamento strofico la possibilità di sostituire un verso con l'altro senza grossi inconvenienti. Con *Primero es la honra* Draghi deve recuperare una scrittura quasi esclusivamente sillabica, un po' per assecondare l'uso spagnolo, un po' per sfruttare al meglio le potenzialità di versi con accento mobile. E l'operazione di 'adattamento' è anche più radicale di quanto non sarebbe stato necessario. Un bell'esempio è il confronto fra i primi due assoli della *loa*, su medesimo tema, dove l'ultimo endecasillabo è trattato con massima libertà (riquadrati i versi esaminati sopra):



2. *Loa*, miss. 1-6 e 28-33.

Anche quando Draghi ripropone stessi motivi per strofe dalla struttura metrica identica preferisce operare piccoli accorgimenti, per adattare sulla singola parola il ritmo musicale. I quattro cori della *Loa* sono costituiti da altrettante quartine di dodecasillabi (il tipico verso composto spagnolo) a schema fisso:

1.1.	Ve	nid	y	ve	réis		/	ce le	brar	el	o	rien	te
2.	Del	as	tro	mas	be	llo	/	que‿en	cam	po	tur	quí	
3.	Con	am	pos	de	nie	ve	/	le	bo	rra	las	lu	ces
4.	Que	vis	te	por	ga	la	/	su‿e	ter	no	za	fir.	

La particolarità del primo verso (l'ipermetria del secondo emistichio compensata dal precedente ossitono) si ripete identica in ogni strofe e benché enfatizzata dalla musica non crea alcun problema. Alla stessa musica si potevano sottendere i quattro testi senza ulteriori accorgimenti. Invece Draghi riscrive quattro volte la partitura per permettere alcune varianti, fra ritmo puntato e semplice, apparentemente trascurabili e *riferite al solo secondo verso.* Mettendo a confronto le quattro strofe si ha quanto segue (in evidenza il ritmo puntato):

	𝅗𝅥	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	𝅝
prima strofe	Del	as- tro más	be- lloque‿en	cam- po tur-	quí
	𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅝
seconda strofe	Que‿al	ir des- ple-	gan-do‿u-no‿y	o- tro ma-	tiz
	𝅗𝅥	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅝
terza strofe	Que‿es	per- la y‿es	ná- car na-	ció‿acom- pe-	tir
	𝅗𝅥	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅝
quarta strofe	Que‿al	re- co- no-	cer nues- tras	di- chas en	ti

Si osserva che i motivi che portano a optare per il ritmo semplice sono sostanzialmente legati all'impossibilità di scivolare sulla seconda sillaba (che diventerebbe in tal caso una semiminima): sia per lo scontro di tre consonanti, di una sinalefe,

di una nasale, *etc.* Meno evidente la scelta ritmica che chiude la seconda strofe (ma la si può supporre derivata per imitazione dalla battuta precedente).

Solo il secondo verso, dicevo, accoglie tale oscillazione ritmica perché il primo ha una sua struttura a imitazione che non può essere modificata e il terzo e quarto svolgono il ruolo di quasi-refrain sempre uguale a se stesso (sono infatti ripetuti due volte). Fa eccezione la parola *hasta* (quarto verso della quarta strofe, miss. 103-104) il cui accento *extrarrítmico* in opposizione all'impianto generale obbliga a cantare *hastá*: l'eliminazione del ritmo puntato in quel solo caso è necessaria ad ammorbidire lo spostamento d'accento.

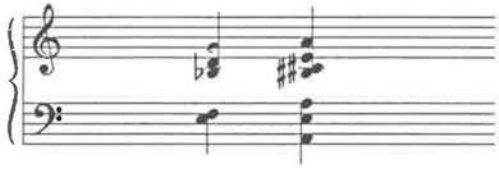
L'attenzione che Draghi pone al metro del verso, come si vede, è tutt'altro che marginale. L'ossequio con cui lo asseconda pare a volte quasi simbolico (e di tal disposizione, alla corte di Leopoldo, nessuno si stupirà). Osservo per esempio come Draghi distingua fra metri italiani (o viennesi o tedeschi che dir si voglia) e metri spagnoli. Italiani sono certamente l'endecasillabo, il settenario e volendo anche il quinario. Spagnoli sono invece il senario, l'ottonario e il dodecasillabo. La distinzione, oltre a trovare una evidente giustificazione storico-letteraria (nessuno dubita che l'endecasillabo sia un verso tradizionalmente italiano, come l'ottonario sia il fulcro dell'*arte menor* spagnola), accoglie una variabile propriamente ritmica: settenari ed endecasillabi sono versi a base giambica, ottonari e dodecasillabi invece trocaica o dattilico-spondaica.

Quale sia il ritmo musicale più adatto per ogni metro è impossibile dirlo, certo senari e dodecasillabi meglio forse si adattano a ritmi ternari che in genere gli stessi spagnoli hanno tradizionalmente scelto come propri: il tempo in 3/2 è il caso più evidente. Di contro il tempo ordinario (𝄵) è il tempo istituzionale del recitativo italiano (notoriamente in settenari ed endecasillabi). Draghi sembra voler cogliere la componente *nazionale* del metro poetico. I versi 'spagnoli' sono così in ritmo spagnolo (preferibilmente ternario ma non solo), i metri italiani si adagiano su un immancabile tempo ordinario, quasi l'italianità fosse epressione di neutralità artistica (d'altra parte a Vienna la musica italiana più che genere d'importazione era modello creativo):

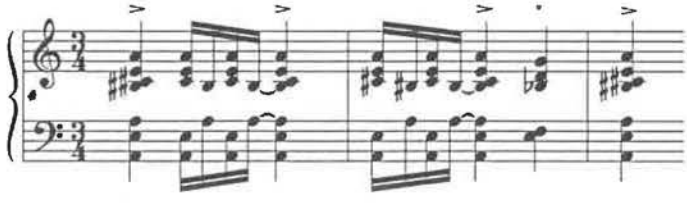
Loa	3 settenari + endecasillabo	𝄵
	dodecasillabo	3/2
Primera jornada	ottonari	6/4
	settenari	𝄵
Secunda jornada	ottonari	3/2
Tercera jornada	senario + novenario	3
	ottonari	𝄵
Sainete cantado	3 quinari (+ dodecasillabo)	𝄵
	2 quinari + settenario	3/2
	3 settenari + dodecasillabo	𝄵 3/2 (6/4)
	dodecasillabi	3/2 (𝄵)

L'unica eccezione è il 𝄵 per l'ottonario della *tercera jornada*, che si giustifica per l'esigenza di contrasto con il 3 precedente. Il 3/2 scelto per il quinario/settenario del *sainete* è invece perfettamente coerente: s'è detto infatti come i versi costituiscano la terzina conclusiva di una *seguidilla*, danza spagnola in tre: metro spagnolo, ritmo spagnolo. Anche l'interscambiabilità fra 𝄵 e 3/2 nelle parti solistiche (sempre del *sainete*) sembra voler assecondare l'ambiguità dell'accostamento settenario/dodecasillabo (in un contesto, quello delle parti del mondo, così esplicitamente internazionalistico). Si potrà obiettare che Draghi semplicemente, con una musica sillabica, adatta al metro il tempo più comodo, ma non è questo il criterio che informa in genere le scelte compositive nelle sue opere italiane (dove settenari sono spesso musicati in 3/2 anche in assenza di vocalismi). La sensazione è che si voglia in qualche modo 'esasperare' le differenze per poi metterle a confronto. Forse è un azzardo, ma non mi stupirei se questa continua insistenza nell'avvicinare due 'regioni' musicali – la Spagna e ciò che non lo è, il 3/2 alternato al 𝄵, i soli giustapposti al coro – non voglia esser un modo più o meno occulto di unire due opposti: il nord degli Asburgo d'Austria al sud di quelli di Spagna. Nord e Sud sono, nel *Sainete*, i punti cardinali che identificano i due paesi: Maria Antonia è il simbolo celebrato di quest'unione; una rosa – certo eccezionale perché nata a gennaio – che «Si supo vestir Alemanes candores | Tiñó su beldad Castellano carmín», nel momento in cui ha vestito i germani candori, il rosso di Spagna ne colora la bellezza.

L'uso dell'armonia. Le strategie che Draghi mette in atto per ricreare una ideale ambientazione spagnola interessano anche il trattamento armonico. Ma che cos'ha la musica di Spagna di rappresentativo oltre ai ritmi tradizionali? Oggi, sulla scorta di tanti quadretti ottocenteschi e cartoline caratteristiche, non avremmo grosse difficoltà a immaginarci soluzioni possibili e, per esempio, cadenze come questa:

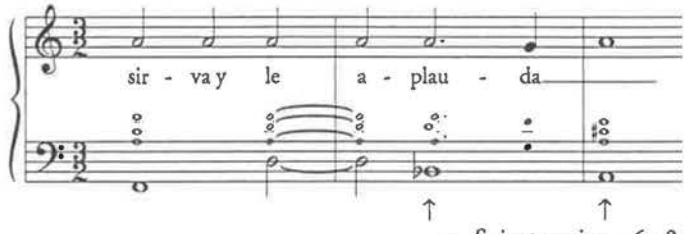


che, opportunamente organizzate, potrebbero ricordare una malagueña o un fandango, o quanto si suppone essere tale:



Sono armonie 'sporche', tipicamente popolari e chitarristiche, che forse Draghi aveva potuto intuire, ma che non aveva certo modo di riprodurre con un coro e i

mezzi 'colti' a sua disposizione. Quello che di più vicino avrebbe potuto realizzare era, semmai, qualcosa del genere:

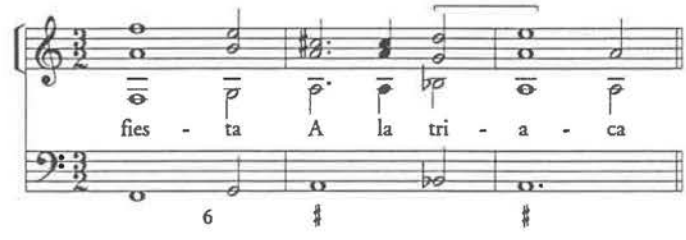


3. *Sainete*, miss. 46-48.

Cosa che – gli diamo atto – ha peraltro fatto, e in più occasioni (*v.* oltre), producendo un esotismo di cui forse riteneva potersi accontentare. Certo Draghi sapeva che quella musica tradizionale esprimeva il suo carattere più nella prassi esecutiva che nel trattamento armonico, e deve aver pensato che se la musica spagnola è soprattutto popolare allora deve essere al possibile priva di artifici contrappuntistici e arditezze armoniche. Spicca infatti, ad una lettura più attenta, un uso abbastanza 'scolastico' dei collegamenti armonici: eppure Draghi sa essere più raffinato di quanto non faccia in *Primero es la honra.* Per un compositore che conosce il mestiere è più difficile scrivere con pochi mezzi che il contrario: si deve supporre quindi che l'eliminazione di certe soluzioni armoniche sia una scelta. Mancano totalmente modulazioni che non siano più che prevedibili, non vi sono cromatismi (con due sole eccezioni: miss. 16 e 130 del *Sainete*), sono totalmente trascurate le cadenze d'inganno al VI grado (mi si perdoni la terminologia moderna: è per capirsi). Si obietterà: ma forse questo è lo stile di Draghi.

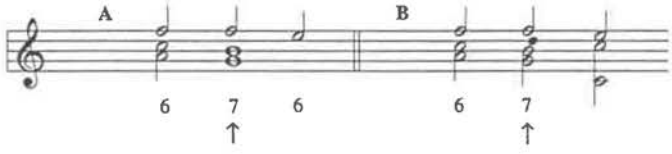
Non so quale sia il suo stile ma certo non è questo: in tutte le altre sue composizioni (quelle che ho potuto visionare) ho verificato l'uso di ciascuna delle tre applicazioni (collegamenti cromatismi inganni *etc.*), pratiche forse non frequenti ma certamente consapevoli.

Ancora: tutte le cadenze conclusive in minore sono armonizzate senza la terza. È un comportamento da vecchia scuola che ormai gli operisti in Italia non assecondano più e lo stesso Draghi negli altri suoi lavori adotta non in modo esclusivo. La sua volontà di trasformare un arcaismo in qualcosa di tradizionale si spinge addirittura a pretendere in cadenza una successione di quinte parallele (che tollera l'errore proprio per l'assenza della terza):



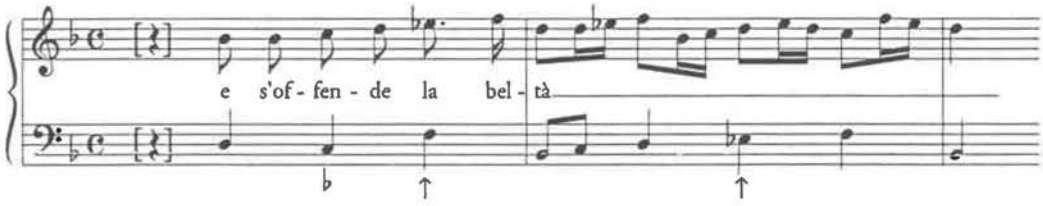
4. *Sainete*, miss. 56-57.

Di più: Draghi evita con consapevolezza sistematica anche la costruzione di armonie di più di tre suoni. Elimina insomma le settime in qualunque rivolto si presentino. Le uniche settime che usa in *Primero es la honra* sono ritardi sulla sesta (ovvero ancora una volta il modo antico di trattare la dissonanza). La differenza è evidente ma val la pena definirla meglio. Si osservi il modello:



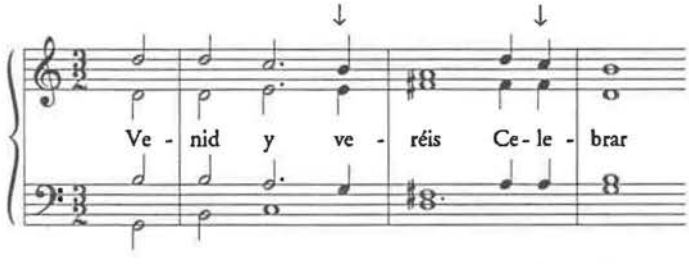
Nella successione A la dissonanza è un ritardo che risolve sulla sesta (che è come dire sulla fondamentale) e l'armonia al centro (indicata con la freccia) è necessariamente di tre suoni: non è infatti pensabile aggiungere la quinta al *sol* (che renderebbe dissonante la risoluzione del *fa* al *mi*). Al contrario nel caso B il *fa* risolve su un accordo diverso e l'armonia centrale (abbia o meno la quinta) è una quadriade. Lo scarto fra la prima e la seconda concezione armonica è un momento chiave nell'evoluzione della prassi compositiva e può essere paragonato all'acquisizione rinascimentale della sesta come nota reale e non più come ritardo da risolvere sulla quinta.

Draghi conosce bene l'uso della settima. Un esempio fra i mille possibili – ma sarebbe bastato dare un'occhiata a uno dei numerosi frammenti draghiani riprodotti in questo volume – si può trarre dall'aria di Alcibiade che chiude il II atto della *Patienza di Socrate con due mogli* (1680), opera allestita in occasione del convegno a cui sono legati questi atti:



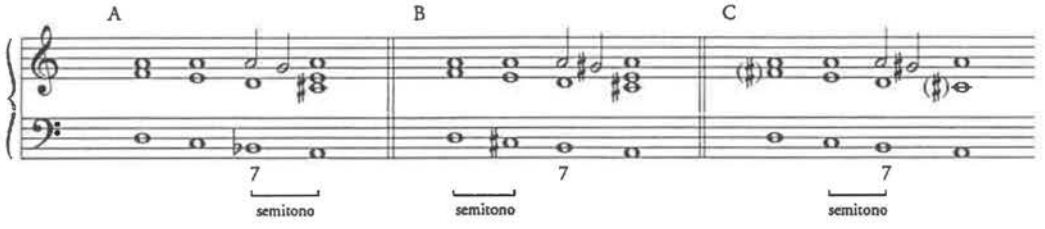
5. *La patienza di Socrate con due mogli*, II.15, «Si deforma la figura», miss. 4-6.

Invece in *Primero es la honra* le settime non sono mai individuabili come armonia compiuta: o sono di passaggio, come nell'esempio:



6. *Loa*, miss. 9-11.

o altrimenti sono semplici ritardi. In tal caso si osserva che, a parte sporadiche situazioni, l'uso della settima ritardata sulla sesta è sempre costruito su un basso che risolve per grado discendente, conclusione di un tetracordo armonizzato. Il tetracordo, se lidio, è sempre armonizzato in maggiore (secondo un'ideale successione IV I^6 VII^{76} I), se dorico in minore (I V^6 IV^{76} $V^\sharp$), e se frigio indifferentemente sia in maggiore che in minore (IV–I ma anche I–V). Si può perciò proporre questo semplice modello che esaurisce i casi possibili in ambito diatonico:



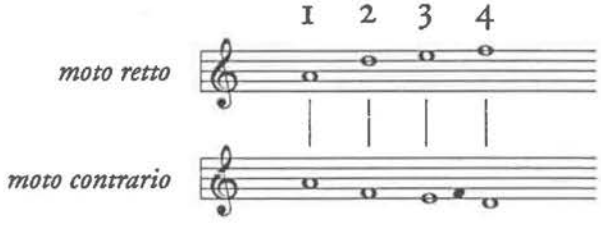
Fra gli episodi esplicitati dalla partitura (non lasciati, cioè al buon gusto del continuista), se ne riconoscono sei in relazione al modello A (*Loa*: miss. 17 *etc.* e 84, *Prim. jorn.*: mis. 2; *Sec. jorn.*: mis. 24; *Sainete*: miss. 47 e 133), tre a B (*Sainete*: miss. 2, 24 e 32), e uno solo a C (*Sainete*: mis. 4). È evidente, da un lato, che l'uso della settima (o dirò meglio: del ritardo sulla sesta) è altamente normalizzato, dall'altro, trattandosi degli unici casi di armonia dissonante di *Primero es la honra*, non si può non notare come il trattamento armonico utilizzato sia fondamentalmente povero e, se non subentrassero considerazioni di altra natura, addirittura didascalico (fa eccezione forse l'aria del II atto, di cui ho già detto, che prevede soluzioni non sempre riducibili a sistema). In altre parole, se l'intenzione apparente è quella di riprodurre la musica di Spagna, dovremmo allora dedurre che Draghi non aveva un'alta opinione dell'abilità dei musicisti della terra della sua regina e in qualche modo questa convinzione ne deve aver necessariamente appiattito lo slancio creativo. Un simile giudizio, a prima vista condivisibilissimo, è oltrettutto estensibile a più aspetti della tecnica compositiva qui applicata: non solo l'elaborazione armonica, ma un po' tutto, le estensioni ridotte dei brani, l'assenza di virtuosismi, il trattamento degli assoli, l'approccio ritmico *etc.* Il problema però è un altro. Siamo sicuri che questa scrittura non fosse un semplice canovaccio che, all'uso spagnolo, meglio si prestasse a improvvisazioni estemporanee? Possiamo giurare che l'orchestra di corte non abbia accolto per l'occasione strumenti tradizionali (debitamente suonati da professionisti spagnoli)? La prospettiva critica si ribalterebbe completamente se questa scrittura fosse semplificata ad arte, per adattarsi a una prassi che non è quella solita della corte viennese. Ma a queste domande, senza un'indagine sui modi con cui si faceva musica nel Seicento, non è possibile rispondere. Eppure, per una più diretta penetrazione di queste manifestazioni 'extranazionali', è necessario indagare in

questa direzione – se esiste uno «stile francese», perché non potrebbe esistere anche uno «stile spagnolo»? magari tacito, non teorizzato, ma spontaneamente applicato dai *musicos* delle compagnie teatrali.

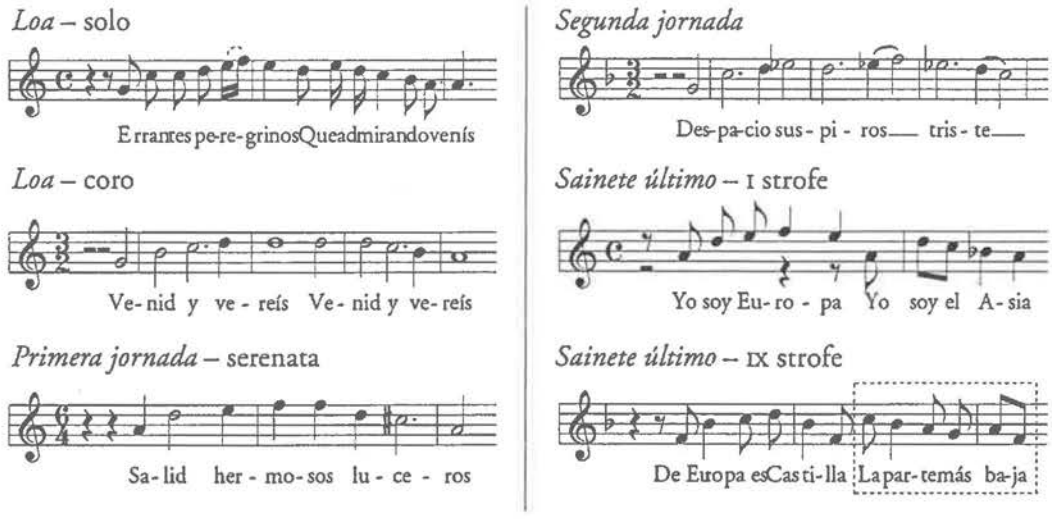
Organizzazione formale. Sembra quindi che il riminese abbia voluto rivolgere la sua abilità di compositore su altri piani, piani con cui forse non avremmo immaginato di doverci confrontare, piani che tradizionalmente siamo abituati ad attribuire alla produzione musicale di altri secoli, piani che gettano una luce affato nuova sul ruolo di Draghi presso la corte di Leopoldo.

Già si è detto di come alcune scelte sembrano volersi muovere nella direzione del simbolismo (contrapposizione di opposti, individuazioni geografiche, identità nazionali). Altre, segnatamente in relazione alla costruzione dei temi, sembrano percorrere la stessa strada. Si potrebbe osservare che la parola 'costruzione' suona un po' forzata per Draghi, rimandando a una cultura che forse non appartiene in genere al compositore seicentesco, non all'operista, non all'italiano. Ma quella austriaca è la corte che più di altre sponsorizzò il Kircher della *Musurgia* e che tanto sensibile si è dimostrata a elaborare teorie magico-filosofiche (*v.* Evans): non è improbabile che Draghi, qual compositore ossequioso di corte, si sia trovato ad assecondare (non saprei dire quanto di sua iniziativa) compiacimenti matematici e simbolismi numerologici.

Si osserva così che tutte le musiche di *Primero es la honra* adottano mutazioni possibili di uno stesso nucleo tematico di quattro note (ancora il numero quattro), trattato su griglia armonica, sia per moto retto che per moto contrario (nera la nota di sfuggita presente in qualche caso):

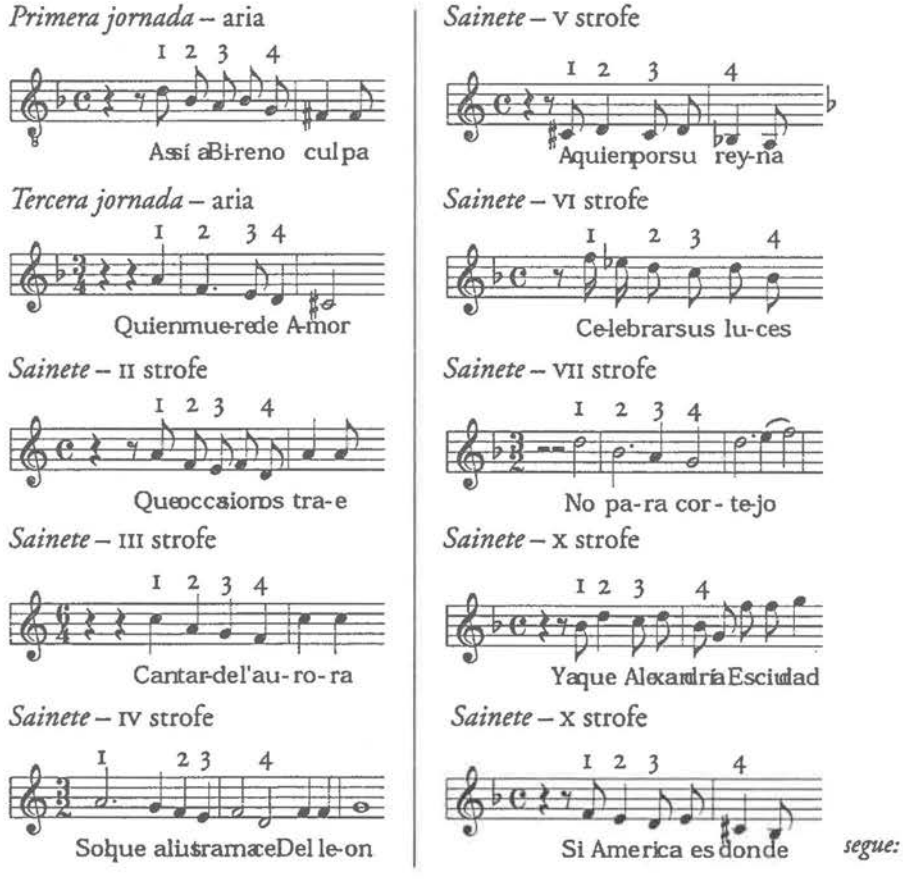


L'uso di una stessa cellula tematica – si badi, non dello stesso tema – è già di per sé scelta compositiva insolita; ma l'applicazione sistematica di uno dei due moti (retto o contrario) a *tutti* i temi delle musiche per *Primero es la honra* si riconosce soluzione non solo inaspettata ma certamente radicale. Ancora: l'uso di due facce dello stesso tema (ancora gli opposti che convergono), e di un tema così melodicamente direzionato (che esprime cioè chiaramente l'idea retorica di qualcosa che sorge, contrapposta all'intenzione declinante del suo contrario) sembra voler nuovamente insistere sulla contrapposizione di due elementi complemetari che, evidentementente, non può essere casuale. Queste le elaborazioni del moto retto:



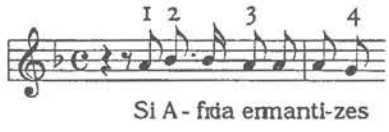
7. Incipit sul modello A (moto retto).

Come si osserva ciascun tema opera un movimento di ritorno che in qualche modo contempla il medesimo moto contrario della cellula tematica. E infatti il *sainete* in un caso, quando Europa dona la sua rosa a Maria Antonia (IX strofe: è chiaro l'elemento distintivo) incorpora esplicitamente anche il tema per moto contrario (ultimo caso dell'es. 8, riquadrato). Di seguito le varianti del moto contrario (con la caratteristica nota di sfuggita che in 7 casi su 11 identifica gli altri temi):



segue:

Sainete – XI strofe



8. Incipit sul modello B (moto contrario).

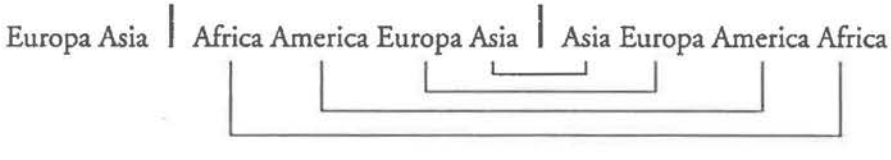
La presenza di alcuni accorgimenti distintivi (come a volte il levare dal basso, le mutazioni ritmiche *etc.*) sono varianti possibili e ininfluenti ai fini dell'identificazione del moto contrario. Ma l'organizzazione della struttura formale rimane intatta, offrendo lo spunto per un'altra osservazione.

Appare chiaro che il moto retto, l'ascesi, appartiene in linea di massima alla prima metà dei brani della *comedia* (*Loa, Primera* e *Segunda jornada*), mentre la *Tercera jornada* e *Sainete último* usano prevalentmente il tema per moto contrario. Questo distribuzione è però percorsa da Draghi in modo più raffinato di quanto non possa apparire a prima vista. Per comprenderne l'idea di fondo è necessario sprecare due parole sulla struttura armonica del *Sainete último.*

Come dicevo all'inizio le dieci strofe che costituiscono il corpo centrale del *Sainete* (senza cioè testa e coda) sono tutte organizzate in modo identico: prima una dama-parte-del-mondo canta a solo, poi sul suo silenzio intervengono le altre tre. Ciascuna strofe può così essere almeno nominalmente identificata con la parte del solo. La successione sarà:

Europa Asia Africa America Europa Asia Asia Europa America Africa

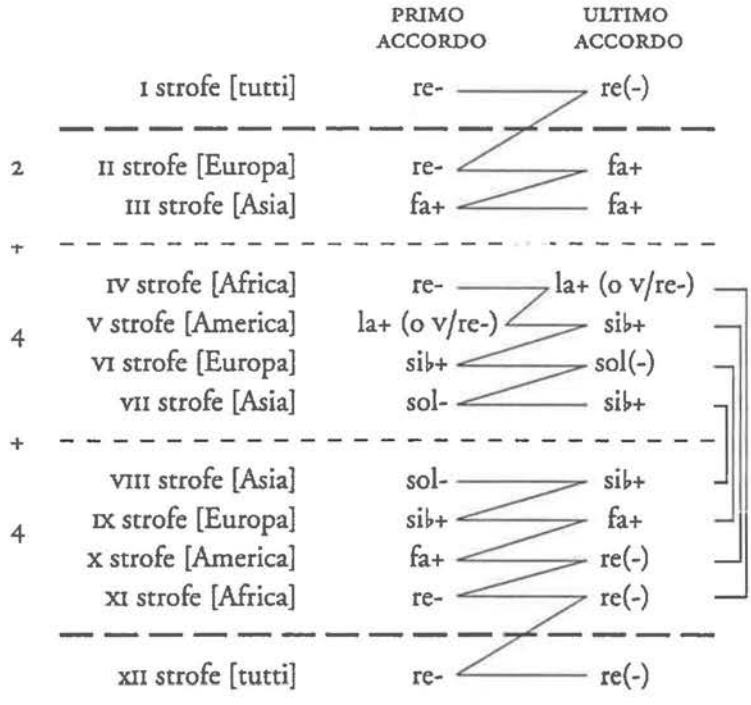
Dicevo anche come le ultime quattro strofe possano costituire gruppo a sé per l'iserimento di un elemento coreografico nuovo: i ballerini e l'ingresso delle quattro rose. Noto a questo punto come le quattro strofe subito precedenti siano ordinate specularmente alle successive:



Si viene così a costituire una forma tripartita appena più organizzata di quella sopra proposta, distinta in 2 + 4 + 4 strofe.

Si può ora notare come il trattamento armonico del *Sainete* ruoti intorno all'accordo di *re minore*, con frequenti modulazioni a toni vicini. Non voglio introdurre un terminologia moderna parlando di relazioni tonali, e allora dirò che ciascuna strofe preferisce più spesso concludere con un accordo diverso da quello di partenza per preparare l'attacco della strofe successiva, che muove in un ambito tonale correlato (*v.* la tabella che segue). Se quasi sempre fine e nuovo

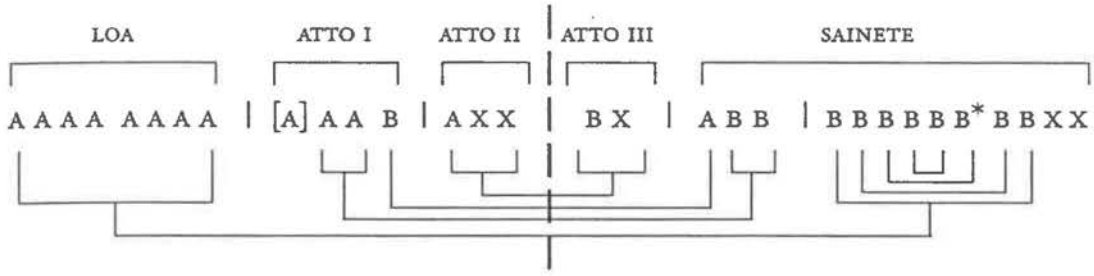
inizio sono agganciati dallo stesso accordo, due soli casi fanno eccezione: fra la III e la IV strofre e fra la VII e l'VIII, dove l'accordo è diverso, o meglio si trasforma nel relativo minore. Neanche a dirlo l'interruzione cade proprio nei due punti che nello schema sopra suggerito determinavano la tripartizione in 2 + 4 + 4 strofe.



Ho messo fra parentesi l'indicazione 'minore' dell'accordo conclusivo di ciascuna strofe perché l'uso dell'epoca non avrebbe tollerato una fermata in minore. Draghi infatti omette la terza ed è probabile che il continuista diligente l'abbia integrata in maggiore. È una prassi esecutiva che prescinde dalle ragioni 'funzionali' dell'armonia (per usare ancora una volta un termine moderno): non siamo infatti di fronte a una modulazione ma a un'alterazione occasionale.

Tutto questo discorso per dire cosa? Per dire che Draghi forza una divisione fra la III e la IV strofe che, diversamente dalle altre individuate, non sembra essere giustificata da suggestioni del testo (di struttura o contenuto), ma solo da ragioni compositive e formali. Perché?

Perché Draghi ha in mente l'intero arco compositivo di *Primero es la honra* come una suite unitaria (si era già detto), dove le singole parti vengono a costituire una composizione finita. Se infatti contiamo i nuclei tematici dell'intera partitura (in genere coincidenti con il brano stesso) osserviamo che i trenta elementi che lo compongono sono separati in due metà di 15 + 15 rispetto a un asse che rende speculare la scelta del nucleo tematico (per moto retto A, o contrario B), ovvero ciò che nella prima metà è legato al tema A nella seconda corrisponde al tema B e viceversa:



Si comprende ora come la scansione fra la III e la IV strofe del *Sainete* diventi necessaria per creare la corrispondenza del medesimo con la *Loa* + *Primera jornada* (atto I) e per permettere un'organizzazione formale, speculativa affatto, che provoca, bisogna ammetterlo, una certa vertigine.

Non è mia abitudine cercare a tutti i costi sistemi matematici nella musica e ritengo che spesso simili operazioni siano più un compiacimento analitico che veri tentativi di comprendere le intenzioni compositive dell'autore. Ho pensato a lungo sulla possibilità che tutto questo mio argomentare fosse gratuito, ma proprio quelle che sembravano incongruenze alla fine mi hanno convinto dell'atteggiamento consapevole di Draghi. Due obiezioni sorgono infatti spontanee: perché c'è un elemento A della *Primera jornada*, corrispondente alla *Sonata*, che non entra nel calcolo (quello fra parentesi quadre)? e perché non sono state contate doppie le strofe del *sainete* che presentano due elementi tematici ciascuna (l'assolo e il coro)? La risposta è univoca: Draghi ha concepito questo schema sul libretto e si è confrontato con le singole strofe; ha così escluso dalle sue relazioni sia la *Sonata* della *Primera jornada* (atto I), sia lo sdoppiamento operato sulle strofe del *Sainete* che nel libretto figurano come unità (tanto è vero che i cori a tre non offrono in alcun modo un appiglio tematico). In quest'ottica lo schema appare un po' meno artificioso, e forse anche i più scettici potranno ammettere che le combinazioni numeriche potevano essere un modo con cui Draghi insaporiva la *routine* di compositore di corte. Per inciso la strofe di Europa (sopra evidenziata con un asterisco) è certamente anomala, essendo elaborata sul modello A, ma è anche vero che, come detto, contempla altrettanto eccezionalmente anche il B (riquadrato nei frammenti musicali precedenti, es. 10): un momento di alterazione dello schema per distinguere fra le parti del mondo il dono della rosa che Europa offre a Maria Antonia.

È abbastanza sorprendente osservare come i tre piani 'nazionali' fusi in questa partitura informino livelli diversi del comporre. La cantabilità infinita, così italiana, seppur elemento primario e spontaneo sembra quello più inibito (ma che traspare qui e là quasi a insaputa forse dello stesso di Draghi); la Spagna musicale tanto finta, di maniera, una cartolina sbiadita ad arte, è invece il più appariscente e quello che paradossalmente richiama le prime e più convinte insofferenti criti-

che di quest'opera; la speculazione matematico-sombolica, quasi massonica, così leopoldina, così austriaca, vero motivo d'interesse del lavoro, è aspetto così sapientemente organizzato e magistralmente costruito da scomparire del tutto e non concedersi che ad una lettura insistita, ad una vivisezione anche un po' esasperata – o forse del tutto fantasiosa (chissà: in queste cose non si riesce mai a dire l'ultima). Certo è che la stratificazione pone queste musiche, apparentemente così poco interessanti, sotto una luce inattesa. E in qualche modo pone tutta l'opera di Draghi, anche quella non 'spagnola', in un ruolo artistico di rinnovato interesse.

Angela Romagnoli

Galline, «specolazioni» e pene d'amore
La patienza di Socrate con due mogli di Minato e Draghi (1680)*

«Le feste di questo carnevale riuscirono bellissime»: così scriveva Ferdinand Bonaventura Harrach a «monsignor Nuncio Nulini» da Praga il 13 marzo 1680, a margine di una lettera dedicata all'analisi della complessa situazione creatasi tra Vienna e la Francia, riferendo poi in particolare di un balletto eseguito dal principe di Neuburg;[1] bellissime nonostante l'infuriare della peste, che mieteva vitti-

* Le circostanze che hanno portato alla stesura del presente intervento sono in qualche misura diverse dal percorso che conduce solitamente alla scrittura di un saggio musicologico: l'idea di lavorare sulla *Patienza di Socrate* è nata infatti dal progetto di esecuzione dell'opera, a sua volta frutto dello scambio di idee all'interno di una Commissione per i rapporti musicali italo-cechi attivata qualche anno fa in seno all'Istituto Italiano di Cultura di Praga. L'opera è stata poi eseguita in prima moderna a Rimini, e non a Praga come previsto inizialmente; le riflessioni che seguono sono state molto condizionate dall'esperienza pratica dell'allestimento, dalla fruizione diretta dell'opera, dalle discussioni più o meno concitate per la preparazione del progetto e finalmente, a commento dello stesso, dagli interventi dell'ultima giornata del congresso riminese. Mi corre perciò l'obbligo di ringraziare idealmente tutte le persone che hanno partecipato a queste diverse fasi dell'elaborazione del progetto 'Socrate' e in particolare chi ha contribuito più direttamente alla sua realizzazione e all'arricchimento della mia personale esperienza: Gaetano Delogu, che per primo ha creduto nella possibilità di mettere in scena l'opera, Tomislav Volek e i colleghi di Praga grazie ai quali l'idea ha cominciato a prendere forma; Alan Curtis, Pasquale D'Ascola, Nathalie Lanzarini e tutti gli esecutori vocali e strumentali che hanno dato 'carne e sangue' – e naturalmente voce – all'opera; le istituzioni riminesi che hanno avuto il coraggio di affrontare la scommessa di una *première* così inconsueta; i colleghi che hanno vivacizzato il dibattito riminese sull'opera, dandomi preziosi spunti di riflessione; e, a coronare l'elenco dei debiti, Emilio Sala, senza il quale né l'allestimento del *Socrate* né queste mie povere note avrebbero mai visto concretamente la luce.

[1] A-Wsa, *Archiv der gräflichen Familie Harrach. Korrespondenz*, Karton 286. Ferdinand Bonaventura sottolinea il progressivo miglioramento della situazione riguardo all'espidemia di peste che aveva colpito la regione. «Nulini», nome che non mi è riuscito di rintracciare in questa forma, potrebbe identificarsi con Savo Mellini, nunzio apostolico a Madrid tra 1675 e 1685; *cfr. Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westphälischen Frieden (1648)*, a cura di Ludwig Bittner e Lothar Groß, Stalling, Oldenburg, 1936, I: *1648-1715*, p. 387; ringrazio Stefan Sienell per la segnalazione. La lettera (una minuta) è acefala. Con Pietro Prosser sto conducendo un'indagine sistematica sulla presenza di musica e riferimenti musicali nel fondo e nella corrispondenza della famiglia Harrach, studio di prossima pubblicazione che recupererà i riferimenti ai documenti Harrach presenti in questo saggio.

me pure tra i componenti della cappella musicale di corte. L'epidemia che aveva costretto la famiglia imperiale al lungo soggiorno a Praga non ne aveva inibito il desiderio di riproporre il calendario di feste, commedie, balli e spettacoli che scandiva normalmente la vita viennese; se si scorre l'elenco delle opere prodotte tra la fine del 1679 e la prima metà del 1680 nel corso del pellegrinaggio imperiale per l'Europa centrale non si noteranno significative differenze quantitative e qualitative rispetto alle stagioni consuete.[2] Non diversamente dagli anni precedenti e da quelli successivi, perciò, il carnevale del 1680 si doveva celebrare con un suo spettacolo specifico.[3] *La patienza di Socrate con due mogli* fu l'opera creata da Minato, Draghi e Burnacini per questa occasione. La musica dei balletti fu composta da Johann Heinrich Schmelzer e, ahilui, si trattò anche della sua ultima fatica: la peste non gli usò lo stesso riguardo che dimostrò nei confronti della famiglia imperiale, uscita indenne dall'epidemia, e lo obbligò a proseguire il suo viaggio per lidi completamente diversi da quelli dei suoi colleghi viennesi, che avrebbero ripreso di lì a poco la via del ritorno.

La *Patienza di Socrate* fu l'unica opera vera e propria prodotta durante il lungo soggiorno praghese degli Asburgo; prima troviamo infatti solo alcuni «servizi di camera» (ampie cantate), la «festa teatrale» *I vaticini di Tiresia tebano*, la serenata *Die ßiben Alter stimben zu ßamben* di Schmelzer, e dopo commedie, un balletto e gli oratori quaresimali.[4] Gli autori dell'opera furono, come si è visto, gli stessi che fornivano normalmente gli spettacoli teatrali a Vienna; del resto la corte si era spostata con tutti i musicisti e il personale addetto alle cose teatrali al seguito. Alcuni dati specifici al proposito si ricavano dal cosiddetto *Iter pragense*, cioè la lista dei partenti relativa al viaggio per Praga, iniziato nel settembre 1679 e proseguito a tappe fino all'arrivo nella capitale boema in novembre.[5] La documentazione super-

[2] *Cfr.* la cronologia completa in *SeifertO*.

[3] Non necessariamente operistico: il carnevale poteva essere celebrato anche con manifestazioni teatrali di altra natura. Le opere di carnevale che hanno preceduto *La patienza di Socrate* furono negli anni Settanta tutte di carattere filosofico: 1670 (17 febbaio), *Le risa di Democrito*, ripresa anche nel carvevale 1673; 1674 (30 gennaio), *La lanterna di Diogene*; 1675 (23 febbraio), *I pazzi Abderiti*; 1677 (27 febbraio), *Il silentio di Harpocrate*. Negli altri anni, fino al 1680, non si allestirono per il carnevale vere opere in musica, bensì balli, commedie o «trattenimenti musicali» di altro genere. *Cfr. SeifertO*, pp. 484-500. Sulle opere di Minato per il carnevale vedi anche Nino Pirrotta, *Note su Minato*, in [Muraro] *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990 (Studi di musica veneta, 16), pp. 127-163: 144-146.

[4] Il quadro complessivo della 'stagione praghese' della corte asburgica è abbastanza noto, e gli è inoltre specificamente dedicato il saggio di Marc Niubó in questo stesso volume; qui si ricorderanno perciò solo i dettagli relativi alla *Patienza di Socrate* e quelli utili al proseguimento del nostro discorso. Per il repertorio completo eseguito in questo periodo *cfr. SeifertO*, pp. 497-500.

[5] *Cfr.* Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)*, 3 voll., Graz-Wien, Böhlau, 1968, II, pp. 69-74.

stite tuttavia non ci aiuta a stabilire chi abbia effettivamente preso parte alla rappresentazione del *Socrate* e, come si vedrà, rimangono aperte diverse questioni riguardanti sia la possibilità di determinare con esattezza i cantanti della *Patienza*, sia la ricostruzione dell'organico strumentale.

Draghi era presente a Praga in qualità di maestro di cappella dell'imperatrice vedova Eleonora, ma era già «intendente delle musiche teatrali» dell'imperatore Leopoldo, e perciò deputato a mettere in musica il libretto di Minato per il carnevale. L'opera fu eseguita il 29 febbraio apparentemente nel «großem königlichen Ballhaus», cioè nella sala grande per il gioco della palla (Mičovna);[6] fu poi ripetuta il 2 marzo per permettere anche al principe Ludwig Anton di Pfalz-Neuburg, che non era arrivato in tempo a Praga per la prima, di poter assistere alla rappresentazione.[7]

Della *Patienza di Socrate* ci rimangono il libretto in diversi esemplari e la partitura della collezione Leopoldina; non risultano né vere e proprie descrizioni dello spettacolo,[8] né testimoni di alcun genere per quanto riguarda le scene di Burnacini. Anche i balletti di Schmelzer sembrano perduti.[9]

[6] Ma *v.* le precisazioni di Niubó in questo stesso volume sui luoghi di esecuzione dei lavori approntati per Praga durante il 1680; il libretto protrebbe riportare un'indicazione forse di previsione, ma non corrispondente a quella che poi fu la realtà dell'allestimento. Una spia in questa direzione potrebbe essere anche il fatto che solo il libretto in traduzione tedesca accenna al luogo, mentre quello italiano lo tace.

[7] *Cfr. SeifertO*, p. 779, e ID., *Die Beziehungen zwischen den Häusern Pfalz-Neuburg und Habsburg auf dem Gebiet des Musikdramas vor und um 1700*, in *Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, atti del convegno (Mannheim, III.1982) a cura di Roland Würtz, Mainz, Schott, 1984 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, 25), pp. 12-31: 14

[8] I documenti stralciati in *SeifertO*, pp. 779-780, riportano solo genericamente notizia delle esecuzioni ma non puntuali commenti sull'allestimento; ulteriori ricerche d'archivio non hanno finora dato i frutti sperati.

[9] Nel primo saggio dedicato alla *Patienza di Socrate* (PAUL NETTL, *Die erste komische Oper in Prag*, in ID., *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn, Rohrer, 1927, pp. 27-33: 32-33) viene suggerita la possibilità che i balletti per l'opera siano quelli intitolati *Saltarella con altre arie* (conservati in CZ-KRh e schedati con il n. 582 nel recente JIŘÍ SEHNAL - JITŘENKA PEŠKOVÁ, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi olomoucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, 2 voll., Praha, Národní Knihovna ČR - Supraphon, 1998, I, pp. 538-9): *Saltarella con altre ariae | a 4 | praesentatae vom H. Joan Schmeltzer | A. 1680, 5 februarii*, per due violini, viola e cembalo. Le danze si presentano nell'ordine che segue: *Saltarella, Sarabande, Gagliarda, Gavotte, Aria, Tracckanar*. La musica inviata da Schmelzer al vescovo in data 5 febbraio con ogni probabilità non era destinata all'opera di Draghi, ma forse ai *Vaticini di Tiresia* (*v.* a proposito sempre Niubó in questo stesso volume); Nettl non conosceva, tra l'altro, l'esatta data di esecuzione della *Patienza*, cosa che ha probabilmente contribuito a far nascere l'equivoco. Sulla presenza di Schmelzer a Kroměříž, *v.* anche HERBERT SEIFERT, *Johann Heinrich Schmelzer und Kremsier*, in *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*, a cura di Jiří Sehnal, Brno, Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut, 1994, pp. 71-77: 75-76.

Il testo: soggetto, trama, drammaturgia

Il testo della *Patienza di Socrate* è tramandato da più esemplari del libretto a stampa, in italiano e anche in traduzione tedesca.[10] Il frontespizio italiano recita:

> La patienza di Socrate con due mogli. Scherzo dramatico per musica. Alle augustissime maestà imperiali. Nel Carnovale dell'anno M.DC.LXXX. Posto in musica dal signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. et maestro di cappella della maestà dell'imperatrice Eleonora. Con l'arie delli balli del signor Giovanni Henrico Smelzer, maestro di cappella di S.M.C.
> Micro-Pragha, stampato per Giovann'Arnolto di Dobroslavina [1680]

Nelle prime pagine, oltre all'argomento e all'elenco dei personaggi, troviamo le indicazioni su scene e balli che non figurano nel frontespizio:

> Le scene furono bellissime inventioni del signor Lodovico Burnacini, ingegnero e *trusses* di S.M.C. [...] Li balli furono parti della virtù del signor Dominico Ventura, maestro di ballo di S.M.C.

In tal modo si completano i dati relativi agli autori delle diverse componenti dello spettacolo. Di un certo interesse è la definizione del 'genere' a cui apparterrebbe la *Patienza*: «scherzo drammatico per musica». In tutto il repertorio schedato da Herbert Seifert è questa l'unica occorrenza di tale espressione, che peraltro risulta rarissima anche rispetto all'insieme dell'opera italiana del periodo; questo potrebbe forse anche spiegare alcuni tratti peculiari dell'opera, intessuta di serio e di buffo ma anche di medietà, di filosofia volgarizzata[11] e di commedia, di tragicità (per le due protagoniste femminili serie) e di *mediocritas*, in un *mélange* – o forse, meglio, in un mosaico – di ingredienti che va a comporre un quadro singolare, non atipico ma nemmeno del tutto conforme ai modelli più correnti del-

[10] Oltre che, ovviamente, dalla partitura manoscritta, che reca solo microvarianti rispetto al libretto. Per l'elenco degli esemplari del libretto disponibili *cfr. SartoriL*, n. 18222, e *SeifertO*, p. 498. Un'edizione del libretto, oltre che della partitura, è in corso di pubblicazione: Antonio Draghi, *La patienza di Socrate con due mogli*, edizione critica di Angela Romagnoli, Praha, Klp. A questa si rimanda per la lettura integrale di testo e musica, così come per la segnalazione e descrizione in dettaglio di tutti testimoni letterari e musicali.

[11] Secondo un particolare gusto viennese, dove le opere con protagonisti scelti tra le figure di spicco della filosofia greca avevano suscitato un certo interesse negli anni Settanta. In quella che possiamo considerare capostipite di questa tradizione 'filosofica', *Le risa di Democrito* (1670), Minato si rivolge al lettore per giustificare la curiosa commistione di elementi: «Non ti paia strano di vedere innestata con la sciocchezza di qualche personaggio di quest'opera la più fina moralità di un Democrito. Io servo ad un monarca al cui udito non dovevo far accostare i sollievi carnovaleschi senza qualche senso che non avesse peso di piuma su la bilancia del suo profondissimo intendimento» (cit. in Pirrotta, *Minato*, p. 145); tali avvertimenti scompariranno dalle opere analoghe composte successivamente. Per alcune esemplificazione del genere di comicità di queste opere si veda anche Manuela Hager, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in Muraro, *Vienna*, pp. 17-30; *v.* pure *SeifertO*, pp. 166-234.

l'opera del periodo. La trama prende lo spunto, secondo quanto dichiarato nell'«Argomento» riportato dal libretto, da un evento storico:

> Volendo gli ateniesi aumentare di popolo Atene, che per le lunghe guerre n'era molto scemata, ordinarono che ogni abitante nella città, fosse o cittadino o forastiero, dovesse prender due mogli. Costretto perciò dall'editto Socrate, famosissimo filosofo, pigliò Santippe et Amitta, nipote d'Aristide, femmine, per sua mala sorte, rissose, garule et inquiete. Contendevano ben spesso insieme per lui, et egli se ne rideva, conoscendo la deformità di sua persona, mal composta et incolta. Innumerabili furono le molestie che gli recarono e le ingiurie che li fecero, fino a batterlo e cacciarlo di casa. Et egli tutto prendeva a giuoco e patientemente soffe-riva. Fu uomo sapientissimo: non solo nella filosofia naturale, ma parimenti nella morale. Aristofane, poeta, li fu inimico per invidia. Molti furono suoi discepoli e, tra gl'altri, Platone, Alcibiade e Senofonte.

Partendo da questa «historia», Minato inventa un «verisimile», cioè un'intreccio serio che vede protagonisti un padre (Nicia) nella necessità di accasare un figlio ormai adulto (Melito) con due nobili fanciulle, delle quali una scelta da lui (Calissa, che non ha parte nell'opera) e una che il figlio stesso potrà scegliere tra due principesse (Rodisette ed Edronica) che dichiarano con pari veemenza e trasporto di amarlo. Melito non riuscirà a decidere fino alla fine dell'opera, quando il Senato di Atene abrogherà la legge che obbligava al doppio imeneo e il saggio Socrate valuterà per lui quale delle due pretendenti debba vincere la gara d'amore. La sconfitta, Edronica, trova consolazione in un secondo principe ateniese (Antippo), propostosi nel corso dell'intera opera come alternativa a Melito o per entrambe le fanciulle o per una sola delle due (a piacer loro).

I fatti che ruotano intorno a Socrate (marito da un lato e filosofo-pedagogo dall'altro) stando al titolo e alle premesse del librettista dovrebbero costituire l'intreccio principale e la cornice entro cui svolgere quello parallelo di fantasia;[12] e così sembra, in effetti, all'inizio dell'opera, che apre con un'aria del filosofo protagonista seguita immediatamente da un acido scambio di battute tra le due mogli; anche il secondo ed il terzo atto aprono con

in scena e riprendendo le fila della vicenda 'storica'. A ben vedere però l'intreccio serio non solo non cede il passo a quello comico-filosofico dal punto di vista meramente quantitativo rispetto al numero di scene assegnate ai diversi gruppi di personaggi,[13] ma, soprattutto, prevale all'atto della messinscena grazie alla realizzazione musicale, che ne dilata ampiamente la portata (*v.* TABELLA 1).

[12] PIRROTTA, *Minato*, p. 145-146, sottolinea come i saggi protagonisti delle opere filosofiche di Minato siano «quasi sempre soltanto spettatori e commentatori dell'azione»; non è questo però il caso del nostro Socrate, che partecipa a pieno titolo allo svolgimento degli eventi in scena.

[13] Nel primo atto abbiamo 9 scene tra comiche e filosofiche contro 6 serie; nel secondo 7 contro 8; nel terzo 6 contro 9.

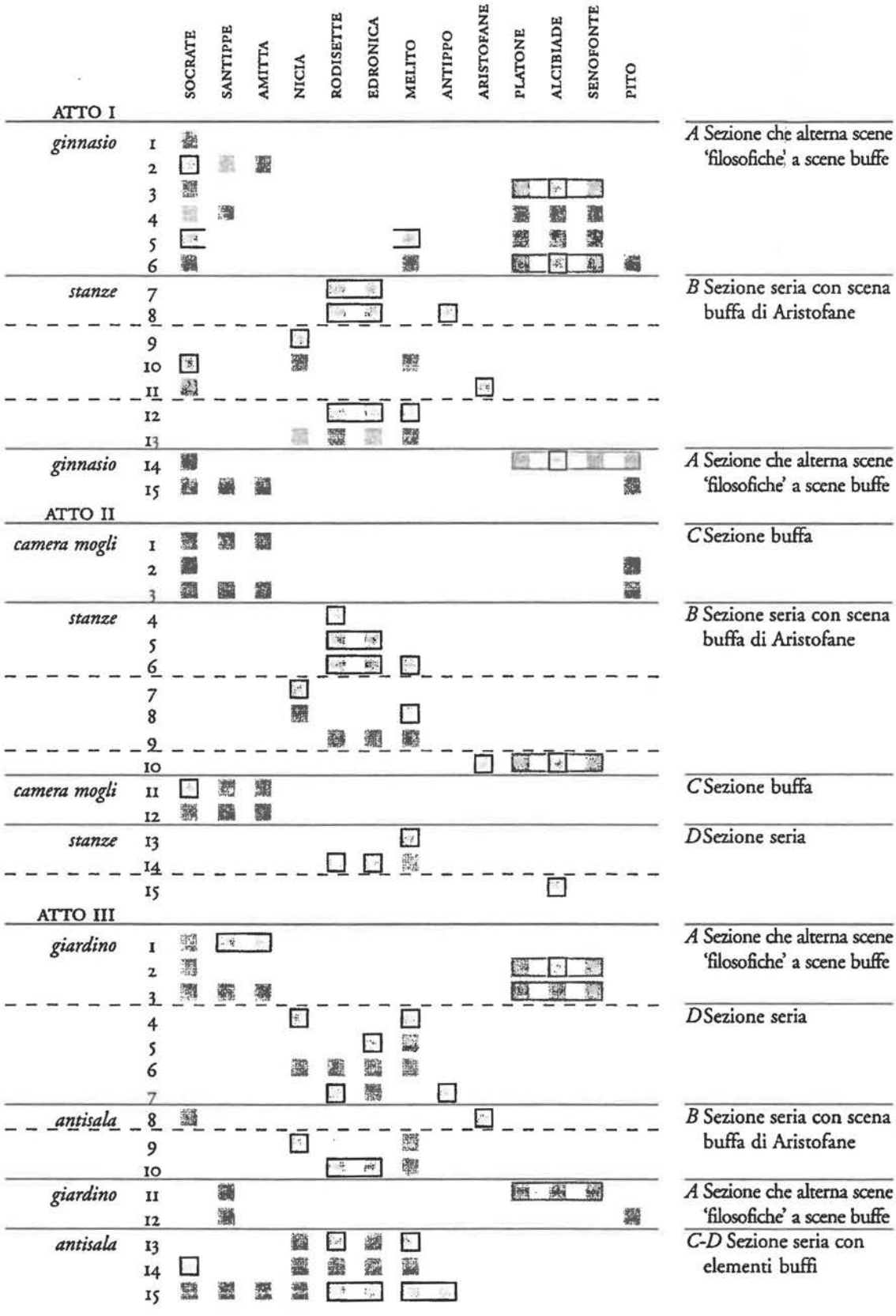


TABELLA 1. Schema della struttura complessiva della *Patienza di Socrate*.
N.B. gli interventi lirici (pezzi chiusi) sono riquadrati in nero, se semplice intervento corale in grigio.

Minato ritaglia all'interno della «historia» tre nuclei differenti, ben individuabili a dispetto di una certa promiscuità tra situazioni e personaggi di carattere diverso: una vera e propria commedia che mette in scena il *ménage* familiare di Socrate, un *divertissement* filosofico (molto gradito all'epoca a corte) che illustra l'insegnamento del protagonista ed il suo rapporto con gli allievi Alcibiade, Platone e Senofonte (più il «discepolo goffo» Pito), ed un nocciolo satirico, conciso ed efficace, che dipinge la rivalità tra Socrate e Aristofane. La realizzazione poetica e drammaturgica (e di conseguenza anche musicale) dei diversi sotto-intrecci segue vie piuttosto diversificate, permettendo di isolare almeno quattro livelli stilistici.

La commedia è recitata e agita, ma non cantata: salvo pochissimi passaggi misurati, i dialoghi tra Santippe e Amitta (e Socrate, Pito o chi è coinvolto nelle loro scene) sono esclusivamente in recitativo e sono accompagnati da una grande vivacità gestuale e di azione. Le numerosissime didascalie[14] stampate nel libretto restituiscono più che una semplice idea dell'azione, come appare evidente fin dalla prima scena che vede coinvolte le due non facili signore (1.2): «Escono Santippe et Amitta strascinandosi li capelli et ingiuriandosi l'una con l'altra» (seguono insulti reciproci), «S'erano staccate, tornano a tirarsi per li capelli», e dopo: «Socrate le separa e si pone tra mezo». Ancora, nell'ultima scena del primo atto: «Viene Santippe et ode Amitta dire esser pronte le mense: si fa inanti sdegnosa», a cui segue l'ennesimo litigio con tentativo di pacificazione da parte di Socrate, il quale però ottiene solo l'inasprimento delle reazioni di Santippe che «Piglia libri dal tavolino di Socrate e gli li getta dietro, dicendo *Ch'importa, eh! ch'importa!*, Socrate li va raccogliendo con patienza»; Santippe «segue a gettar libri» e non contenta «si rivolta ad Amitta e la scaccia correndoli dietro e gettandoli libri»; quindi «Socrate raccoglie i libri, li ripone a suo loco» e pronuncia i versi conclusivi dell'atto, suggellato dal 'motto' dell'opera: «Imparate, mariti, a haver patienza». Versi sciolti, realizzazione musicale in recitativo semplice, grande velocità di scambio di battute e di azione caratterizzano dunque queste parti dell'opera, con conseguenze non di poco conto sul peso che esse assumono rispetto alla *Patienza* nel suo complesso: quello che stando al titolo dovrebbe essere il nocciolo drammatico del nostro «scherzo» in scena ha una durata brevissima, ed assume piuttosto il ruolo di cornice buffa di un tutto più serio.

Il *divertissement* filosofico si mantiene su un tono medio, condiviso in parte con l'intreccio serio, e non a caso: l'incerto Melito, dipinto con tratti mediocri (in senso etimologico) poeticamente e musicalmente, è un ex alunno di Socrate,

[14] Indicazioni 'registiche' percorrono un po' tutta l'opera, anche se per la loro stessa natura più agita le sezioni schiettamente comiche presentano un'abbondanza particolare di didascalie; la *Patienza* non è però l'unico libretto viennese di Minato con questa caratteristica.

e quindi afferisce in parte e in alcune situazioni al gruppo dei 'filosofi'. Andando incontro al gusto viennese del periodo, Minato volgarizza massime e principi socratici, trasformati in arie («Specolando mi ricreo», con cui apre l'opera, ma soprattutto «Questo io so: che nulla so», III.14), oppure evocati nei dialoghi con gli allievi, cosa che offre il destro alla musica per numerosi insiemi: il terzetto Alcibiade Platone Senofonte è quasi un personaggio collettivo, fatto salvo il ruolo particolare del primo, che conduce il gruppo e scandisce con i propri interventi solistici la forma degli *ensembles*. Le note realmente buffe in questo nucleo sono inserite da Pito, seppur con una sfumatura differente rispetto alle scene di Amitta e Santippe: lì il riso scaturiva da una comicità un po' rozza di azioni, situazioni e linguaggio, di cui si può prendere ad emblema il ruolo di Santippe, tenore *en travesti*; qui nasce spesso dal contrasto tra le pretese intellettuali dello sciocco Pito che trotterella dietro a Socrate cercando attenzione, e gli esiti dei suoi maldestri tentativi di esibirsi in un qualsivoglia esercizio di logica. Pito studia gli anagrammi («licarte - cartelli», nella scena dei cartelli fatti apporre da Aristofane per insolentire Socrate, II.2), si misura con gli 'argomenti' (stessa scena), interpreta alla lettera gli enunciati degli altri personaggi (II.3, mettendo il sale sugli stessi cartelli, giudicati da Socrate scipiti) o li equivoca («por il freno alla lira» invece che «por freno all'ira», I.5), sfociando nell'assurdo con immacolato candore (solo apparente?) ed andando ad infoltire le fila del pingue esercito di sciocchi che ha popolato e sempre popolerà il teatro comico.

Le tre scene che mettono a confronto Socrate e Aristofane, pur essendo isole minutissime nell'economia complessiva dell'opera, si stagliano sullo sfondo del resto per alcune caratteristiche peculiari e di presa immediata: la parola diventa acuminata, abbandonando sia la schietta buffoneria della commedia delle mogli, sia il lieve tono medio moraleggiante dei discepoli; si moltiplicano i riferimenti letterari e mitologici; la satira è pungente, tanto da far pensare ad allusioni specifiche. Tuttavia proprio là dove l'attacco appare più circostanziato, e cioè dove Socrate e Aristofane citano un non meglio identificato poeta che «sempre misura i piedi e mai li ha eguali» e che «non è poeta: lo fa per ubbidire, | e mentre di servire al suo signore | zelo ardente l'infiamma, | consuma la sua vita a dramma a dramma», mi sembra si debba pensare piuttosto ad una delle consuete ostentazioni di modestia del librettista che ad una 'vendetta' verbale nei confronti di qualcuno che avrebbe potuto costituire un pericoloso termine di confronto per lui.[15] Questo per diverse ragioni: *in primis*, Minato non aveva rivali alla corte di Vienna, per cui risulta difficile identificare anche un solo ipotetico destinatario della frecciata. In secondo luogo, il passo rimane inalterato nella successiva ver-

[15] Come invece preferisce supporre HAGER, *Linguaggio*, pp. 24-25.

sione viennese della *Patienza* (1731);[16] se non si trattasse di un auto-riferimento o di un topos retorico non avrebbe avuto senso mantenerlo a distanza di cinquant'anni. Infine, i versi sono talmente simili a tanti passaggi delle dedicatorie dello stesso Minato o di altri poeti dell'epoca, da sembrare semplicemente la trasposizione in endecasillabi e settenari delle immancabili professioni di ossequio dei fedeli sudditi verseggianti di «S.M.C.».

La trama seria è parto della fantasia di Minato, come s'è detto. Socrate partecipa anche allo svolgersi di questa sezione della *Patienza*. È stato affermato che la tragedia non è nelle corde neanche dei personaggi seri di questo «scherzo drammatico»,[17] e questo è vero se consideriamo solo i personaggi maschili. Il padre Nicia e il filosofo Socrate, qui in veste di dispensatore di consigli, hanno piuttosto gli attributi e il linguaggio della saggezza derivata (anche) dall'età, mentre l'incerto Melito ed il pacioso Antippo, rappresentando due manifestazioni diverse dell'incapacità di decidere, si esprimono (verbalmente, musicalmente e nell'azione) in un perenne tono medio. Le due donne però, Rodisette ed Edronica, il tragico lo sfiorano sicuramente, nell'intensità dei sentimenti, nell'elevatezza, ad ampi tratti, del linguaggio e della musica, e finanche nei ripetuti alternati propositi suicidi sul finire dell'opera: per loro *La patienza di Socrate* è un dramma, a tutti gli effetti.[18]

Fattore unificante di tutta l'opera è Socrate che, si sarà notato, prende parte a tutte le diverse azioni. Un Socrate che si presenta nel suo essere filosofo fin dall'inizio, per trasformarsi poco dopo in paziente marito insolentito e battuto dalla perfida Santippe, in pedagogo, in consigliere, in mordace polemista nei confronti del nemico storico Aristofane, e infine in *deus ex machina*, risolvendo con buona pace di tutti le tragedie e i dilemmi amorosi dei protagonisti. E sua è la battuta-*fil rouge* dell'opera, modesto segno di unità del tutto: «Imparate mariti a haver patienza».

La musica

La varietà stilistica e drammaturgica del testo di Minato si riflette pienamente nella veste musicale della *Patienza di Socrate con due mogli*, che certamente, in tutte le sue componenti, è un prodotto tipico del sistema spettacolare viennese e in quanto tale è anche rappresentativa dello stile di Draghi. Tuttavia vanno fatte subito alcune precisazioni. La musica di Draghi, sebbene non manchino alcuni

[16] Vedasi oltre il paragrafo *La patienza residua: altri Socrati e altre mogli*.

[17] HAGER, *Linguaggio*, p. 21.

[18] Per quanto proprio il tono esasperato dei loro scambi di battute fa insorgere a volte il sospetto che ci sia un'intenzione ironica di fondo. In questa direzione, ad esempio, andava spesso la rappresentazione riminese della *Patienza*.

studi specifici,[19] rimane in concreto un mondo ancora da esplorare;[20] le partiture stesse richiedono un notevole lavoro preventivo prima di poter essere analizzate seriamente, dato che sono spesso tràdite in forma sintetica, senza indicazioni di strumentazione ma anche senza svolgimento completo dei ritornelli e degli insiemi, duetti compresi.[21] Ancora aperti sono molti problemi relativi alla prassi esecutiva, che soprattutto in presenza di partiture lacunose costituiscono a volte un ostacolo di rilievo alla piena comprensione delle intenzioni del compositore e quindi all'analisi e alla valutazione estetica della sua musica. Infine, *La patienza di Socrate* è sì tipica, come si è detto, ma tipica come opera di carnevale di quel particolare genere che era la commedia filosofica viennese del periodo, e non può essere assunta a paradigma stilistico ai fini di una valutazione complessiva della maniera draghiana. La lettura trasversale delle composizioni prodotte per Praga nel 1680 dà già da sola esiti chiarissimi: la scrittura degli oratori è oltremodo più 'seria' e impegnativa di quella dell'opera, in un evidente e ben riuscito tentativo di supplire con una grande pregnanza musicale alla mancanza della componente scenica.[22] Allo stesso modo alquanto più complessa, a cominciare dalla sinfonia iniziale, è la scrittura della grande cantata *Gli obblighi dell'universo*, eseguita a Pardu-

[19] Principalmente: *NeuhausD*, pp. 104-192; NORA HILTL, *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi*, Diss., Universität Wien, 1974 (dattiloscritto); *SeifertO* e le sezioni specifiche di opere più ampie (storie dell'opera e dell'oratorio, principalmente).

[20] Fino a un paio di anni fa Draghi è stato quasi soltanto un 'concetto storico': per quello che è a mia conoscenza *La patienza* riminese è stata in assoluto la prima esecuzione di un'opera di Draghi in tempi moderni, preceduta (almeno in forma pubblica e con una certa risonanza) soltanto dalla produzione del sepolcro *La vita nella morte* diretto da Christoph Coen (di cui esiste anche una registrazione in CD), e seguita nel marzo 1999 da quella dell'oratorio *Jephte* diretto da Giovanni Togni a Praga nell'ambito del festival *Passion '99*. L'interesse per Draghi sta crescendo: nello scorso autunno (1999) Sergio Vartolo ha diretto *Le cinque vergini prudenti* a Bologna; l'editore KLP di Praga, oltre ad ospitare nelle sue collane la ventura *Patienza di Socrate*, ha recentissimamente pubblicato lo *Jephte* (a cura di Angela Romagnoli, Praha 1999); Marc Niubó ha curato la revisione e l'allestimento del *S. Venceslao*, eseguito in prima mondiale a Praga nell'ambito di *Passion 2000* durante la passata quaresima.

[21] La quasi totalità dei manoscritti delle opere draghiane appartiene alla collezione Leopoldina in A-Wn (Musiksammlung). Caratteristica di queste partiture è appunto la scrittura parziale; si trattava, con ogni probabilità, di copie approntate per uso dell'imperatore, che pare amasse seguire le esecuzioni sulla partitura. All'interno del *corpus* draghiano sono soprattutto opere e oratori, e specialmente fino agli anni Novanta, che presentano i maggiori problemi di redazione; i sepolcri e le cantate offrono in genere una scrittura molto più esplicita.

[22] Si veda ad esempio lo *Jephte*, disponibile in facsimile – ANTONIO DRAGHI, *Jephte*, *Le cinque piaghe di Cristo* - PIETRO ANDREA ZIANI, *Oratorio di S. Pietro piangente*, introduzione di Joyce L. Johnson, New York - London, Garland, 1987 (The Italian Oratorio 1650-1800, 9) – e in edizione moderna (cit. a nota 20).

bice per il compleanno di Leopoldo il 9 giugno dello stesso anno.[23] Appare perciò chiaro come *La patienza* vada valutata in ultima analisi dal punto di vista dello spettacolo, di cui la musica è una delle componenti, e non sempre la più in evidenza; in questo senso Draghi è abilissimo nella scelta dei tempi e dei modi dei suoi interventi, ritagliati in base esigenze dell'organismo spettacolare nel suo complesso.

I diversi nuclei stilistici e drammaturgici individuati nel libretto si rispecchiano nell'intonazione draghiana, come si è avuto modo di accennare: nelle scene con le due mogli la musica accompagna l'azione, cui è strettamente funzionale; in quelle con Aristofane, come dal punto di vista verbale, la comicità (o meglio l'ironia e la satira) si esercita attraverso mezzi musicali più fini; nelle sezioni 'filosofiche' si adotta un gradevolissimo tono medio e si sfruttano gli insiemi, che svolgono una funzione importante nell'articolazione della macrostruttura dell'opera come elemento di varietà formale; infine, in quelle propriamente serie, si contrappongono alcuni momenti topici, soprattutto dei due bassi, Socrate e Nicia, alla piacevole mediocrità delle ariette di Melito e Antippo, agli accenti nobili e tragici, anche musicalmente, degli interventi di Edronica e Rodisette, certamente i personaggi più interessanti sotto il profilo musicale e vocale.[24]

L'agile recitativo delle scene con le mogli non rinuncia del tutto a qualche piacevole espediente comico-musicale, di cui forse il miglior esempio è la sequenza intimidatoria che Santippe, furiosa, indirizza a Socrate quando, in occasione del litigio con Amitta per la produzione di uova delle rispettive galline, pretende che questi le faccia avere «l'ovo primogenito». Il testo, dall'inizio di I.4, recita:

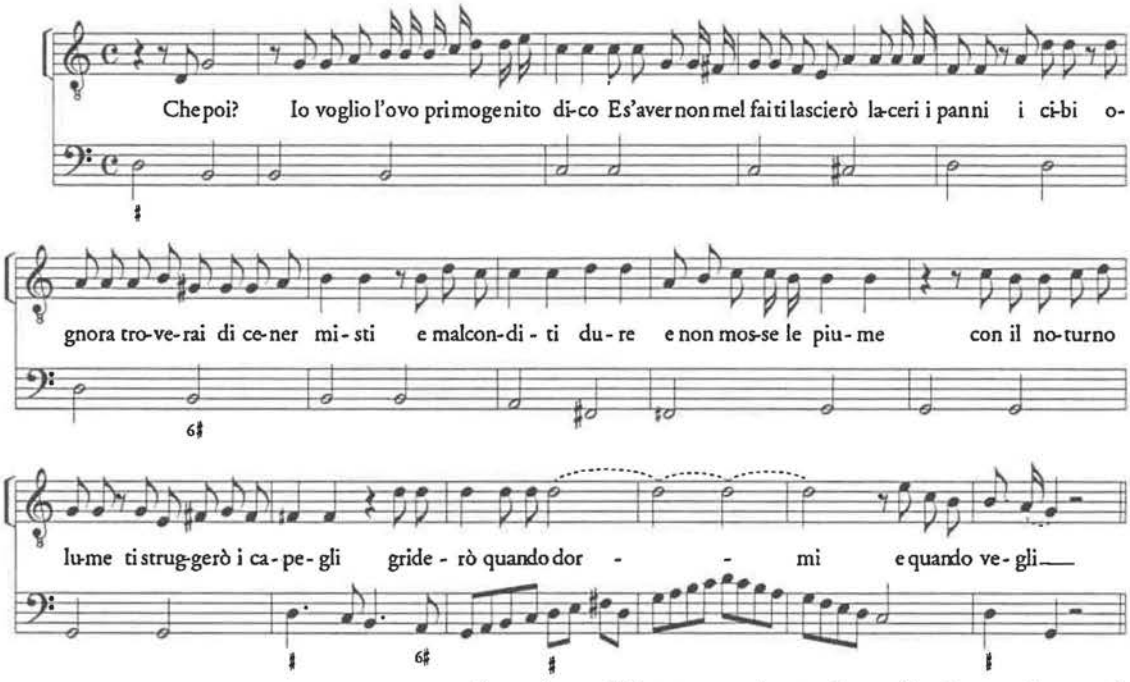
SANTIPPE Socrate! Avverti poi ch'io voglio l'ovo
primogenito.
SOCRATE Cieli!
che impertinenza! Come?

[23] A-Wn, *Mus. Hs.* 17925 (Leopoldina): *Gli oblighi dell'universo, cantata a servitio di camera. Si figura che cantino l'anno 1680, il giorno 9 di giugno: il Mondo, l'Allegrezza, il Giubilo, l'Obligo, la Memoria, la Speranza.* La partitura è ricca di insiemi e ritornelli strumentali scritti per esteso, nonché di arie piuttosto impegnative dal punto di vista tecnico. La sinfonia (di cui *v.* la nota 53) è stata utilizzata come *ouverture* dell'esecuzione riminese della *Patienza*; Davide Daolmi, nel recensire lo spettacolo («Drammaturgia», VI, 1999, pp. 160-164: 164), ha rilevato al semplice ascolto la disparità stilistica tra questa sinfonia e lo «scherzo drammatico», a conferma della notevole caratterizzazione per genere della musica di Draghi. Basta poi confrontare in questo stesso volume l'edizione dello stesso Daolmi delle musiche per *Primero es la honra* per constatare la capacità di adattamento di Draghi al linguaggio specifico del tipo di composizione che affronta.

[24] Alcune annotazioni sulla musica della *Patienza* si leggono in *SeifertO*, pp. 346-347; a questo lavoro si rimanda anche per un inquadramento generale della produzione draghiana dal punto di vista delle caratteristiche tecniche (preferenze formali, frequenza delle arie da capo nel corso del tempo *etc.*). In particolare sugli aspetti formali dell'aria *v.* anche l'articolo di Emilio Sala in questo stesso volume, le cui osservazioni possono ritenersi genericamente valide anche per *La patienza.*

SANTIPPE
Il primiero che nasce.
SOCRATE E questo ancora
ti desta a le contese,
puntigliosa Santippe?
SANTIPPE Che? Puntigliosa? Ingrato,
t'amo più io che Amitta
e non vuoi ricambiarmi? Io voglio l'ovo
primogenito, o tutta
sossopra andrà la casa.
Cotesta differenza
voglio che mi si faccia.
SOCRATE (O che patienza!)
Va', parleremo poi.

E così Draghi intona la conseguente sfuriata di Santippe:

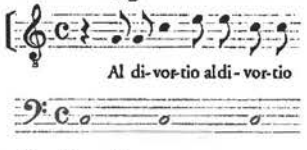


1. *La patienza di Socrate con due mogli*, I.4, Santippe, miss. 21-36.

Qui l'abilità del cantante-attore è decisiva nella resa del crescendo di minacce, ma l'effetto del «griderò quando dormi e quando vegli» (su una nota comodissima per il tenore per rendere l'urlo) è tutto impostato dal compositore.[25]

Rari sono nelle scene di Amitta e Santippe i momenti ariosi (per lo più brevissimi duetti), ma tutti, non a caso, sottolineano uno stato di quiete[26] – nelle in-

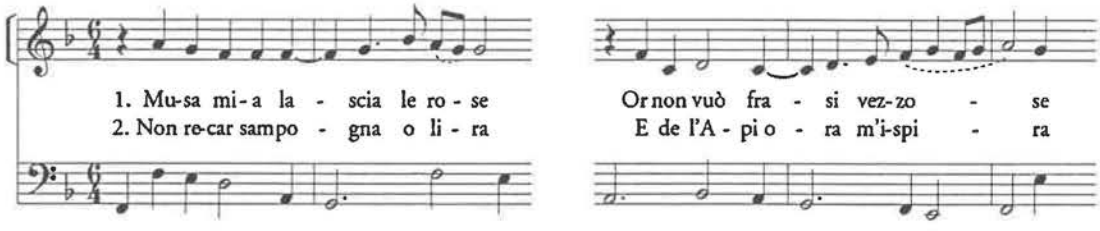
[25] Un altro esempio lampante di umorismo musicale draghiano nel recitativo, già sottolineato da *SeifertO*, p. 347, è la 'fanfara' di Santippe che irrompe nell'ultima scena dell'opera (miss. 43-44) gridando «Al divortio! Al divortio!» con il modulo melodico del richiamo guerresco che ricalca una scrittura tipicamente destinata agli ottoni:



[26] In tutta l'opera gli interventi di questo genere si contano quasi sulle dita di una mano: I.2, miss. 91-95, *a 2*: «Sì, sì, cessi ogni rissa, ogni contesa», e miss. 101-105, *a 2*: «Pace, sì, pace, pace, addio marito»; II.1, miss. 16-19, *a 3* (con Socrate): «Incremento de' Stati è la concordia», e miss. 87-89, *a 2*: «Cessi, cessi ogni sdegno: andiam d'accordo»; II.11, miss. 37-47, *a 2*: «Fugga, fugga da noi | ogn'ira che c'ingombra: | e più non ci disgionga ogni poc'ombra», e miss. 51-53, *a 2*: «Sì, sì,

tenzioni, dato che in genere dopo poche battute di proclami pacifisti si torna alla rissa. Un *unicum* è la prima scena del terzo atto, che si svolge in un «Giardino» e dipinge un momento idilliaco tra Socrate e le mogli (in cui le didascalie ci svelano intenzioni comunque non così pacifiche delle due: «Santippe et Amitta scherzando con Socrate, facendoli alcuni vezzi insolenti») reso, in conformità con la funzione degli inserti ariosi in questo tipo di scene, con una certa abbondanza di melodie misurate; qui bisognerà aspettare la terza scena, dopo un piccolo intermezzo filosofico, per assistere all'ennesimo litigio delle due bellicose dame. La veste musicale asciutta rende tutte le scene realmente buffe molto veloci sulla scena; gli equilibri che è possibile determinare analizzando il libretto risultano perciò radicalmente modificati all'atto pratico della realizzazione musicale e scenica, come si è già anticipato sopra.

I tre interventi di Aristofane, uno per atto, portano il discorso musicale su un altro livello: il recitativo accompagna, com'è ovvio, gli acidi scambi tra il poeta e Socrate o i suoi allievi, non senza alcune punte di umorismo musicale (analogamente a quanto accennato riguardo al recitativo delle mogli); le arie (a loro modo piuttosto impegnative) esprimono con una certa finezza di mezzi gli sfoghi di Aristofane, in fondo sconfitto nello scontro verbale sia con il filosofo sia con i suoi imberbi discepoli. Nella prima, «Musa mia, lascia le rose | con le spine vieni pure» (I.II), Draghi rende l'asprezza invocata dal poeta per vendicarsi di Socrate con il nervosismo ritmico e l'opposizione costante tra canto e basso continuo, come si nota immediatamente fin dall'inizio:



2. *La patienza di Socrate*, I.II, Aristofane, miss. 1-2, 4-6.

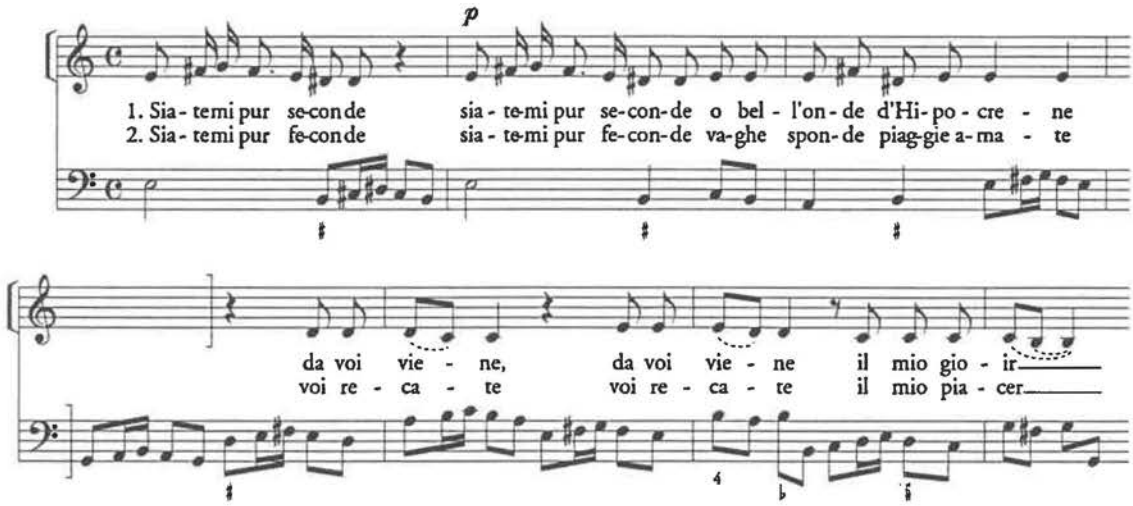
La seconda aria («Sui bucefali immortale | or si rende la virtù», II.IO) segue un dialogo concitato con i tre filosofi in erba (con tentativo di aggressione fisica da parte di Aristofane), in cui i ragazzi dimostrano scarsissima considerazione per la poesia e per Aristofane in particolare.[27] È uno sfogo sui tempi moderni, come si

vivremo unite | nella pace primiera»; III.I, tutta la scena: arioso di Socrate con interventi delle mogli «Quest'auretta placidetta», poi recitativo e duetto Amitta-Santippe «Lieta son io, se lieto sei tu», recitativo conclusivo in cui non cambia l'atmosfera.

[27] Il recitativo si conclude con la difesa della poesia da parte di Aristofane: «Quanto | sian vaghi i fior di Pindo | il vostro poco ingegno ancor non cape», alla quale gli insolenti scolari di Socrate rispondono, in coro e in rima baciata: «Nascono rose in Pindo, e nascon rape».

evince dalla seconda strofa ancor meglio che dalla prima «Che vi ornaste il crin d'alloro, | Muse, il tempo già passò», ed è musicalmente vivace e impegnativa. La voce imita «l'ale» di Pegaso con le consuete volate di semicrome, riprese dal basso che ne fa la propria cellula portante. Il virtuosismo musicale può essere considerato il *pendant* in note dell'altrettanto impegnativo (e pertanto ridicolo, dato il contesto) sfoggio di riferimenti classici e mitologici del testo.

L'ultima aria («Siatemi pur seconde | o bell'onde | d'Hippocrene»), che segue il dialogo con Socrate a proposito del misterioso poeta di cui si accennava sopra, presenta qualche motivo di interesse. Quasi a conferma dell'auto-allusione, Minato accentua nel testo dell'aria la polimetria; Draghi le dà una veste musicale che lascia sospettare anch'essa un'intenzione allusiva, nel suo essere eterogenea rispetto all'"affetto' espresso da Aristofane.[28] L'uso di elementi patetici e musicalmente impegnativi (tonalità minore, ripetizione del motto iniziale in alternanza tra voce e basso nel corso di tutta l'aria, insistenza su dissonanze e ritardi) sotto un testo di tutt'altra natura, con il conseguente effetto di esagerazione e deformazione che ne scaturisce, dichiara con una notevole evidenza l'intento parodistico.



3. *La patienza di Socrate*, III.8, Aristofane, elementi portanti dell'aria: miss. 1-3, 9-12.

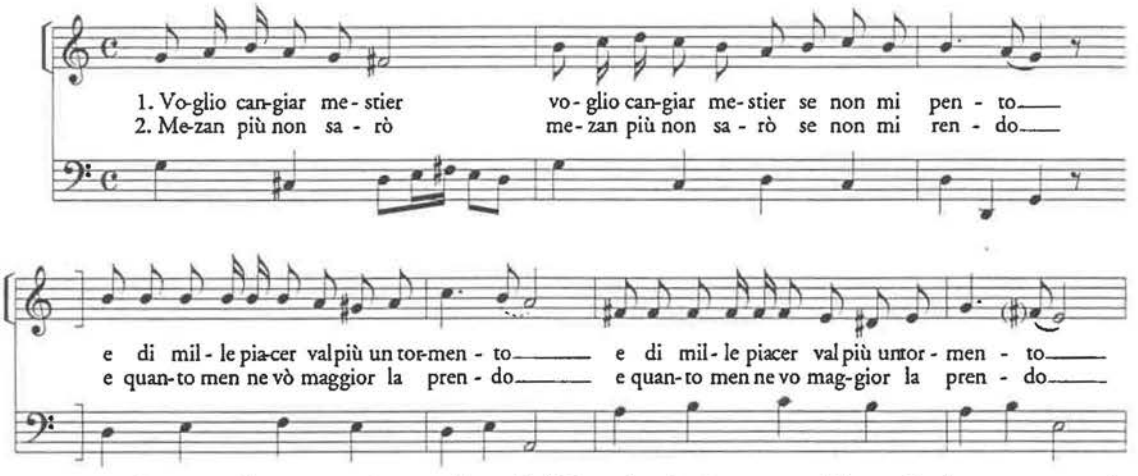
«Siatemi pur seconde» si rivela interessante anche per una coincidenza emersa nel corso dell'analisi di opere coeve alla *Patienza* ma di area veneziana. Nell'*Antioco il*

[28] Almeno secondo i parametri che può immaginare una sensibilità comunque altra, come la nostra. *SeifertO*, pp. 346-347, ha per primo considerato la possibilità che quest'aria indichi lo smascheramento di Aristofane come cattivo poeta, sia per le irregolarità metriche sia per quelle musicali; a mio parere l'argomento più forte tra quelli indicati da Seifert è proprio la «'falsche' Vertonung», la messa in musica non coerente al testo; assai meno determinante invece l'uso della polimetria, piuttosto diffusa anche all'interno della stessa *Patienza di Socrate*, o l'aspetto tecnico-contrappuntistico della veste musicale, che non mi pare presenti reali scorrettezze rispetto alla prassi del tempo (soprattutto non leggerei i rapporti tra canto e basso come sequela di quarte parallele).

grande di Giovanni Legrenzi (Venezia 1681) si trova un'aria singolarmente simile a quella di Aristofane, il cui testo iniziale, tra l'altro, aprirebbe finanche la strada a maliziose ipotesi di riferimenti diretti se si potesse immaginare che Legrenzi si fosse ispirato concretamente all'aria di Draghi.[29] L'aria di Legrenzi è nel complesso meno articolata di quella della *Patienza*, ed è inoltre tràdita solo in antologie;[30] l'impostazione modale è differente (maggiore in Legrenzi, minore in Draghi), il materiale melodico simile ma non identico, il basso analogo solo nell'imitazione del motto vocale; ciò nonostante la somiglianza tra le due colpisce da subito, non solo nel disegno iniziale, ma anche nell'idea successiva, differente per natura armonica ma senz'altro apparentata a quella riportata nella seconda parte dell'esempio precedente dal tratto, forte, della nota ribattuta nel canto.

[29] La carriera di Legrenzi si incrocia in più punti, seppur indirettamente, con quella di Draghi, di poco più giovane (circa otto anni); anche Legrenzi fu a Ferrara, tentò la via di Vienna, certamente fu preso in considerazione proprio nel 1680 come successore di Schmelzer alla carica di maestro di cappella. Di questo parla esplicitamente Carlo Cappellini, all'epoca organista di corte, in una lettera al conte Ferdinand Bonaventura Harrach da me rinvenuta nel già citato fondo della famiglia Harrach (A-Wsa, *Archiv der gräflichen Familie Harrach. Korrespondenz*, Karton 221, lettera in data 1.12.1680): «Qui corre voce che, per opra di vostra eccellenza, S.M. abbi risoluto pigliare per maestro di cappella o il signor Legrenzi o un tal signor Lorenzani; di questo non ho alcuna prattica ma del signor Legrenzi sì, il quale stimo degno e virtuoso che può contentare in ogni genere S.M., essendo tutto non mezzo maestro di cappella: questi levano il pane meritato a gli omini degni ch'han studiato universalmente per tutto quello che occorre, e per coprire la sua ignoranza con spirito vile fanno poi i buoni economi e non s'accorgono che mettono in discredito le cappelle. Così avenniva a questa di S.M. tanto (a secoli) famosa, che tutt'il mondo rideva, e a dirgliela giusta (benche sii de pochi talenti) in certi casi mi sono molto ben vergognato per la presenza di qualche intelligente forastiero, ché a questi bisognava aver riguardo. Vostra eccellenza ha fatto un'opra santa a tener diritta la barra e procurar un tal capo perché ogn'uno, per l'interesse di sua maggior comodità, applaudivano all'ignoranza. Adesso sarà la povera cappella sollevata che stanno per cader molto al basso; et io guadagnando per ciò di riputazione gli proffessi innumerabili obligationi, spiacendomi al maggior segno di non poter oprar come prima per far conoscere a tutti quanto più voluntieri serva S.M. sotto tali omini che, essendo intelligenti universali e per consequente senza timore né di questo né di quel altro, so che non mi sprezzaranno ne perseguitaranno come fu sempre per il passato». Dunque, se è vero che Harrach appoggiava la candidatura di Legrenzi alla direzione della cappella imperiale e che Cappellini aveva «prattica» del compositore bergamasco, non è da escludersi *in toto* l'ipotesi che questi avesse avuto modo di leggere la partitura draghiana magari tramite lo stesso Cappellini o uno di quegli «intelligenti forastieri» citati nella lettera; tuttavia la conoscenza specifica della *Patienza* appare difficile da dimostrare. Al contrario la generica conoscenza di opere di Draghi da parte di Legrenzi si può ragionevolmente desumere dalla presenza, pur sporadica, delle stesse sulle scene italiane (*v.* qui il saggio di Norbert Dubowy), nonché da alcuni testimoni musicali – ad esempio l'antologia di arie da *Leonida in Tegea* (I-Vqs, Antologia ms 1436) di chiara origine viennese e appartenente allo stesso fondo di antologie legrenziane – che indicano la circolazione delle musiche di entrambi in alcuni ambienti veneziani. Ciò non toglie che il rapporto Draghi-Legrenzi, ancora tutto da esplorare, sia uno dei confronti più sensati da proporre, date proprio le coincidenze linguistiche e biografiche citate sopra.

[30] La partitura completa dell'opera per il momento risulta scomparsa.



4. Giovanni Legrenzi, *Antioco il grande* (I-Vqs, Antologia ms 1432 Cl. viii Cod. vi, cc. 21*r*-22*r*).

In assenza di tracce che lascino supporre una conoscenza diretta dell'aria di Aristofane da parte di Legrenzi possiamo interpretare le analogie tra i due pezzi semplicemente come una coincidenza dovuta al ricorso di entrambi i compositori a un certo tipo di linguaggio, evidentemente comune almeno in parte;[31] questo permette di accennare al problema della sintonia di Draghi (e conseguentemente della corte di Vienna) con il mondo contemporaneo veneziano. Proprio nella dedica di *Antioco il grande* si definisce Legrenzi «a nostri tempi [...] la vera norma della musica et il vivo oracolo dell'armonia»[32] ed egli, fatte salve le ragioni 'pubblicitarie' insite in questo genere di dichiarazioni, godeva realmente di ampio seguito. Le analogie linguistiche tra Draghi e il nostro «oracolo» veneziano (di adozione) non si fermano qui; pur nella difficoltà di confrontare una produzione (quella draghiana) con qualche margine di incertezza dovuta alla scrittura

[31] Il nesso tra le due arie non è così evidente da giustificare un'adozione quasi automatica delle stesse figure melodiche; ciò rende la coincidenza più interessante. È d'obbligo comunque ricordare come in sé il semplice ricorso allo stesso *incipit* non possa essere caricato di significati eccessivi: le formule iniziali sono spesso ricorrenti, senza che implichino rapporti di alcun genere tra chi le adotta, salvo generiche appartenenze ad aree geografiche o cronologiche. Del resto proprio il disegno da cui è partito il confronto di cui si sta ragionando si può riscontrare in altre opere dell'epoca – un esempio è l'aria «Sì, bella bocca, sì» da *Candaule* di Pietro Andrea Ziani, Venezia 1680, pubblicata in Hellmuth Christian Wolff, *Die Oper*, Köln, Arno Volk, 1971 (Das Musikwerk, 38), i: *Anfänge bis 17. Jahrhundert*, pp. 68-69 (e Legrenzi potrebbe essersi 'ispirato' anche a quest'aria e non necessariamente a Draghi) – e persino nella *Preghiera in gennaio* di Fabrizio De André.

[32] Girolamo Frisari, dedica di *Antioco il grande* al marchese Guido Rangoni, Venezia 11 dicembre 1681 (*cfr. SartoriL*, n. 2213). A proposito del significato delle espressioni di Frisari e del ruolo che l'ambiente veneziano attribuiva a Legrenzi operista *v.* Norbert Dubowy, *«Avezzo a cose studiate, e sode». Legrenzi compositore d'opere negli anni Settanta*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, atti dei convegni internazionali (Venezia, 24-26.v.1990, Clusone, 14-16.ix.1990) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 29), pp. 457-94: 457-61.

incompleta di cui si accennava, in relazione a un'altra (legrenziana o dei contemporanei veneziani) che è tutto sommato poco documentata da partiture complete, l'impressione è che fino agli anni Ottanta le opere di Draghi, diverse da quelle veneziane soprattutto per i tratti legati alla peculiarità del sistema spettacolare viennese, siano comunque da considerarsi dal punto di vista del linguaggio musicale assolutamente 'moderne'.[33]

Le scene che vedono coinvolti i discepoli rappresentano una sorta di 'cuscinetto' tra sezioni buffe (con cui in genere si alternano all'interno di più ampie unità sceniche, come si vede nella TABELLA 1) e quelle serie; si tratta di occasioni preziose di varietà musicale rispetto al tutto, sia perché Draghi approfitta degli spunti di Minato per proporre una forma di aria in cui il *refrain* è costituito da un pezzo d'insieme (a 3 e in qualche caso a 4, con l'aggiunta di Pito o Melito), sia per la vocalità tipica di Alcibiade, solista del gruppo, che rappresenta un *unicum* all'interno dell'opera. I terzetti che incorniciano le esibizioni vocali di Alcibiade sono molto semplici, omofonici e senza asperità di alcun genere;[34] le sezioni solistiche sono invece agili, brillanti e virtuose, ma mai drammatiche.[35] Il gruppo dei discepoli interviene in qualche caso con brevi frasi omofoniche misurate al termine dei recitativi.[36]

[33] Si veda del resto il giudizio del 1670 di Domenico Federici riportato da Seifert in questo stesso volume, come pure la valutazione complessiva sempre di Seifert sull'insieme della produzione draghiana. La necessità di ribadire la 'contemporaneità' di Draghi rispetto alla sua epoca nasce dal persistere di un forte pregiudizio sulla qualità della sua musica che lo vuole inchiodato ad uno stile vetusto (se non ammuffito) adottato per contentare una (supposta) tendenza fortemente conservatrice del suo committente Leopoldo, pregiudizio che si riflette, tra l'altro, su tutti i suoi colleghi viennesi.

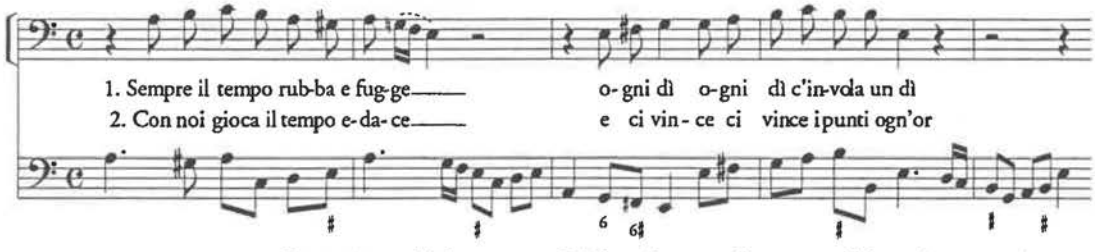
[34] Nella *Patienza* gli insiemi sono da integrare, essendo tracciata in partitura solo la linea del canto e del basso (in chiave di contralto). Per la ricostruzione ai fini dell'esecuzione e dell'edizione (e di conseguenza dell'analisi) mi sono basata sullo studio di pezzi analoghi di altre opere draghiane conservatisi per intero.

[35] Dal punto di vista strettamente musicale questi pezzi, pur molto graziosi in sé, si apprezzano soprattutto per il ruolo sopra descritto nell'equilibrio del tutto. Per esempi specifici si rimanda all'edizione della partitura in corso di pubblicazione.

[36] I.3, *a 3*: «Felice esca per te dal Gange il die»; I.5, *a 4* (con Melito): «Il tesoro dell'alme è la sapienza»; II.8, *a 3*: «Nascono rose in Pindo, e nascon rape». Chiuse del genere sono frequenti anche nella parte di Socrate, che spesso esce di scena realizzando l'ultimo endecasillabo del recitativo con una breve frase musicale misurata. A questo genere di intervento appartiene il suo *refrain* «Imparate mariti a haver patienza». L'unico caso di insieme 'puro', cioè svincolato sia dalla funzione di ritornello rispetto all'aria di Alcibiade, sia da quella appena menzionata di chiusa, è la reazione di fronte all'ennesimo litigio di Santippe e Amitta nel quale Socrate, brutalmente malmenato da Santippe, conclude il recitativo con un filosofico «Chi è marito è in un mare | che gran tempeste accoglie. | Chi patienza non ha non prenda moglie»; a questo punto i ragazzi dichiarano spavaldamente: «Non fa per me, | per me non fa | il legame d'Imeneo [...]», sola arietta a tre compiuta in sé stessa (con ripresa abbreviata *da capo*).

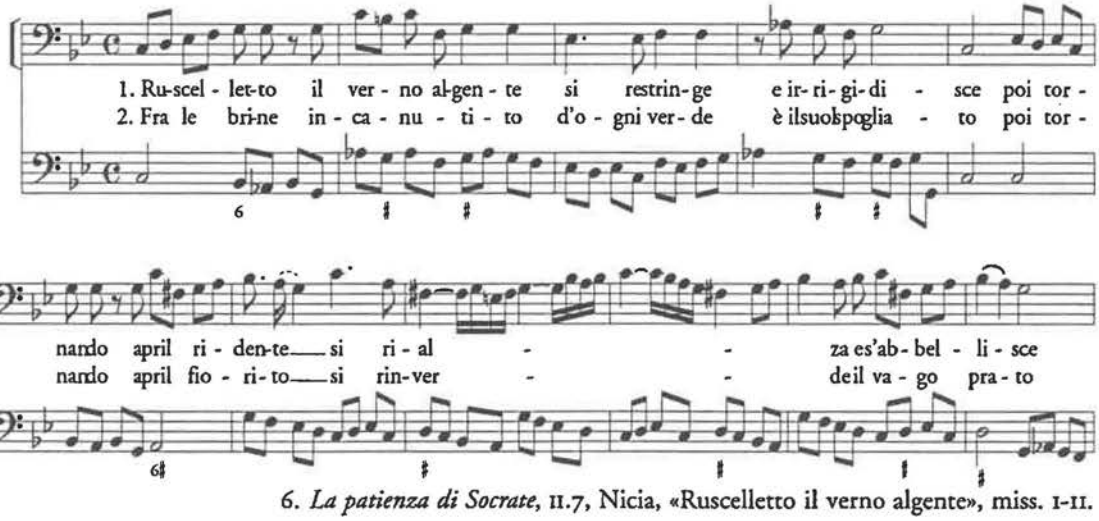
Le sezioni a maggior densità musicale sono, non serve dirlo, quelle serie; Draghi utilizza tutte le forme a sua disposizione, dall'arietta monostrofica all'aria col da capo, dall'inserto arioso nel recitativo al grande duetto, gestendo con fantasia e varietà di idee le diverse situazioni drammatiche. Non c'è dubbio, come si accennava già a proposito del libretto, che la maggior intensità espressiva si riscontri nelle parti delle due protagoniste serie, Rodisette ed Edronica; ai passaggi meno incisivi credo si debba riconoscere però sia la capacità di rendere l'"affetto' del testo – come si è già sottolineato, buona parte della *medietas* della musica deriva direttamente dalle incertezze dei personaggi disegnati da Minato – sia, ancora una volta, un'indispensabile funzione di contrasto, di chiaroscuro rispetto ai momenti altamente patetici delle due principesse.

Socrate e Nicia, i due bassi,[37] hanno arie che rispettano certi cliché del ruolo vocale, sfruttando moduli musicali consoni alle similitudini proposte dal testo di Minato. Un esempio evidente è la prima aria di Nicia, dove il rapporto voce / basso strumentale e la ripresa senza soluzione di continuità della coda del motivo vocale esprimono lo scorrere incessante del tempo e l'immagine del 'rubare e fuggire':



5. *La patienza di Socrate*, I.9, Nicia, «Sempre il tempo rubba e fugge», miss. 1-5.

O ancora l'aria del secondo atto, in cui Draghi si cimenta con un'altra situazione alquanto standardizzata, vale a dire l'immagine del ruscello:

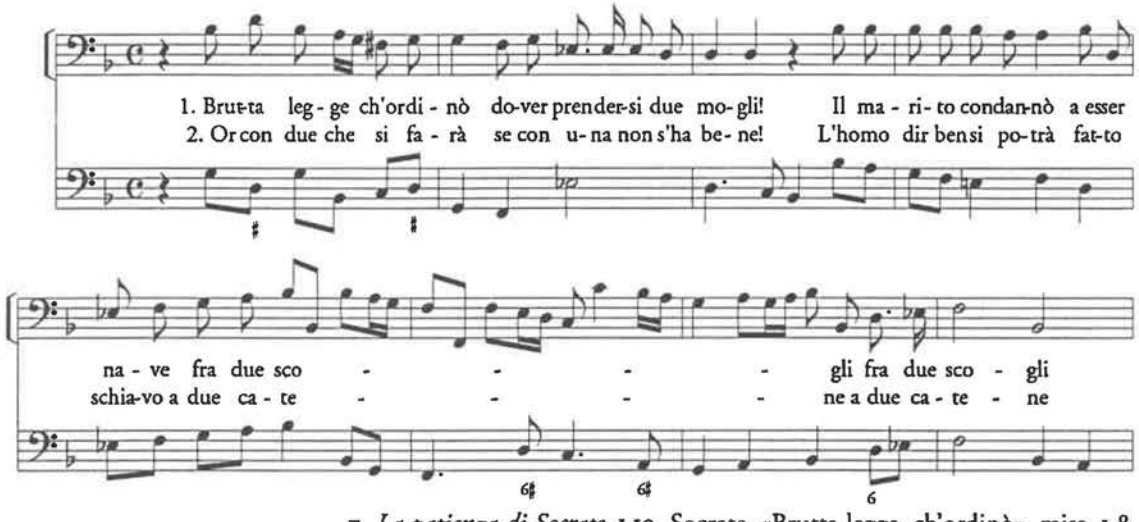


6. *La patienza di Socrate*, II.7, Nicia, «Ruscelletto il verno algente», miss. 1-11.

[37] Più baritonale Socrate, più basso Nicia.

risolta, come si vede, ricorrendo ad un basso passeggiato che rende il fluire dell'acqua, sul quale la voce dipinge in modo molto immediato le singole parole: «irrigidisce», «rialza», e dopo ancora «corre» (con le consuete volatine di semicrome).[38]

Anche tra le arie di Socrate troviamo esempi di questo genere, tra cui una delle similitudini in assoluto più sfruttate nell'opera, vale a dire l'immagine della nave fra gli scogli (che nel caso specifico è figura di un marito tra due mogli, invece che del più consueto conflitto interiore del personaggio che canta):



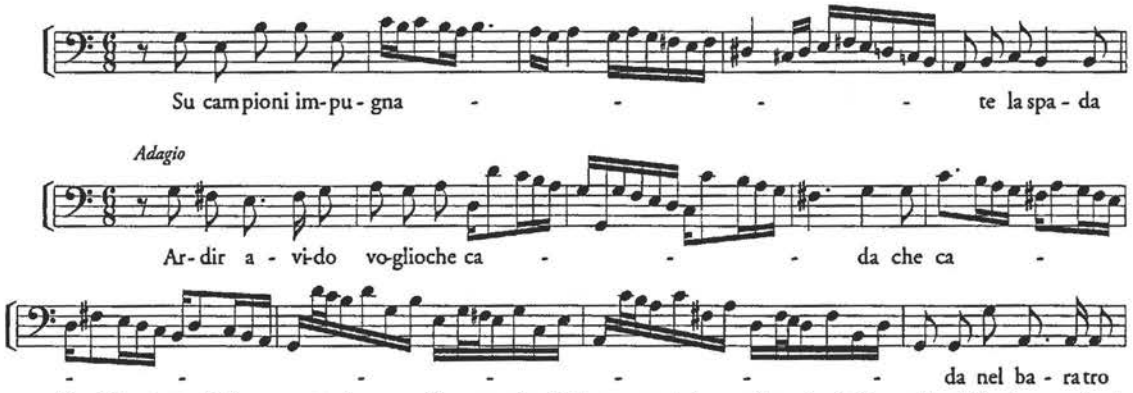
7. *La patienza di Socrate*, I.10, Socrate, «Brutta legge, ch'ordinò», miss. 1-8.

Gli ultimi due versi sono ripetuti riprendendo lo stesso disegno, ribadendo perciò la figura con sincopi e salti; l'aria non è facilissima, soprattutto considerando che Socrate ha una tessitura media baritonale, e tocca qui le punte più gravi di tutta l'opera.

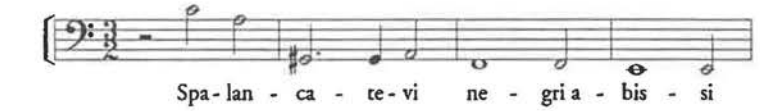
Nessuna delle arie dei due bassi è però realmente impegnativa dal punto di vista tecnico, considerando sia l'aspetto compositivo sia quello esecutivo. Qui si apre un interessante confronto con gli altri lavori draghiani scritti per Praga, che si devono supporre destinati ad uno stesso pubblico e con ogni probabilità ai medesimi esecutori, sebbene si abbiano a questo proposito poche certezze. Basta un solo paragone, indicativo a mio parere del fatto che le scelte di Draghi sono scelte drammatiche e di genere, e non indirizzi tecnici assoluti: nello *Jephte* c'è un importante ruolo di basso, Amon, il nemico d'Israele. Le sue arie sono, a differenza di quelle della *Patienza*, alquanto ambiziose, in perfetta aderenza del resto con quello che è il carattere del personaggio; e non soltanto richiedono all'esecu-

[38] La terza aria di Nicia (III.4, «Che tanta incertezza!») è un'esortazione a Melito perché prenda finalmente una decisione: conformente alla situazione drammatica è brevissima (appena 10 battute più 8 di ritornello, in 9/8) e concitata. L'ultima, infine (III.9, «Contrastar con l'impossibile»), ha carattere piuttosto vigoroso e ritorna a moduli analoghi a quelli della seconda, con il basso passeggiato su cui la voce esprime però una vocalità dai tratti decisi, sillabica con qualche modesto salto.

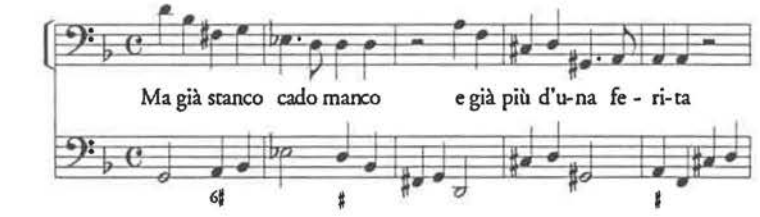
tore una notevole agilità e perizia esecutiva, ma mettono anche in evidenza il talento compositivo di Draghi in modo ben diverso da quanto avviene nelle semplici ariette dell'opera. La prima aria di Amon, «Su campioni, impugnate la spada» (così come la seconda «Non più tregua, all'armi, all'armi»), è uno sfoggio di agilità e forza in gara con il basso strumentale; nella seconda parte dell'oratorio però il registro cambia completamente, e Draghi mette in bocca ad Amon morente ariosi e arie struggenti, in cui la rabbia si mescola all'umiliazione e la musica quasi si contorce in una serie di salti amplissimi e dissonanti: diamo qui si seguito soltanto alcuni incipit, comunque sufficienti a rendere la radicale differenza di impostazione che qui si vuole sottolineare:[39]



8*a*. DRAGHI, *Iefte*, parte I, Amon, «Su campioni, impugnate la spada», *incipit* vocale delle due sezioni.



8*b*. DRAGHI, *Iefte*, parte II, Amon, «Spalancatevi negri abissi» (arioso), *incipit* vocale.



8*c*. DRAGHI, *Iefte*, parte II, Amon, «Ma già stanco | cado, manco», *incipit*.

Certamente anche queste arie di Amon da *Jephte* sfruttano moduli topici per il genere e per il tipo di personaggio; ciò non toglie loro efficacia, soprattutto nel contesto in cui sono inserite, e non inficia la sostanza dell'assunto che qui si propone, e cioè che il contenuto musicale delle proprie composizioni viene dosato da Draghi con sapienza e nel rispetto di quelle che si potrebbero chiamare 'regole di genere' e di un equilibrio su scala ampia in cui, specie all'interno di un'opera come la *Patienza di Socrate*, è necessaria talvolta anche la mediocrità. Restano da analizzare i comportamenti musicali dei quattro 'amorosi' dell'opera,

[39] Le arie intere sono facilmente consultabili in facsmile o in edizione critica; *v.* note 20 e 22.

i due tenori Melito e Antippo e i due soprani Rodisette ed Edronica, sui quali si è fatto appena qualche accenno.

I due uomini sono, come si è già suggerito, due facce della stessa medaglia, incapaci di scegliere tra Rodisette ed Edronica, e in fondo incapaci di amare: Melito, alla fine, sceglie Rodisette solo perché, secondo l'arbitro-Socrate, ha vinto la gara d'amore, ed Antippo decide per difetto, considerandosi ben fortunato di aver ottenuto almeno una delle due belle (e non importa quale, in fondo, così come non importa che Edronica abbia appena tentato il suicidio per la perdita di Melito e addirittura che dichiari esplicitamente di concedersi ad Antippo perché Melito così desidera...). Il ruolo musicale di entrambi i tenori è molto defilato, in rapporto a quello che si potrebbe supporre: Melito dovrebbe essere il protagonista dell'intreccio serio dell'opera ed ha appena due arie per atto, poco incisive sebbene genericamente graziose e piacevoli. Esordisce nella sfera degli allievi di Socrate, tant'è che la sua prima aria (I.5, «L'huom, che posto nel mondo fu») è di tipo 'filosofico' e, invece del consueto ritornello strumentale, ha come *refrain* la ripetizione dei primi tre versi della prima strofa in duetto con Socrate. Le rimanenti cinque arie sono tutte di carattere medio, in 4/4 o in C, piuttosto brevi e, rispecchiando il personaggio, volutamente 'pallide', sebbene non prive di *nuances*; la prima aria di Melito del secondo atto è poi opera di Leopoldo e non di Draghi.

Antippo ha solo quattro arie, una per atto più una (III.7, «S'io ami o non ami») che però si interrompe e sfocia direttamente nel recitativo quando «l'amator bipartito» (come lo aveva apostrofato Rodisette in precedenza) si accorge della presenza delle due belle prive di sensi. Anch'egli non risulta particolarmente caratterizzato, ma rispetto a Melito è più attivo nei confronti delle due nobildonne: ciò si riflette soprattutto nella conduzione del recitativo, più vario di quello del 'collega'.[40]

Edronica e Rodisette sono senza dubbio i caratteri più interessanti; vengono trattate da Minato e Draghi in coppia, ed è loro assegnato un numero consistente di duetti o di interventi speculari in successione. Le loro parti presentano così una notevole varietà formale, che va dall'arioso all'interno del recitativo, all'arietta strofica con basso continuo, ai duetti, alla grande aria da capo con violini concertanti; ciò contribuisce ad imprimere a molte delle scene a cui le due principesse prendono parte una notevole vivacità, soprattutto per la presenza di diversi momenti lirici all'interno di una stessa scena e per il frequente incresparsi del recitativo in intense cavatine, in cui Rodisette ed Edronica gareggiano nel-

[40] Si veda il recitativo di I.8, dove Antippo risponde al dotto interrogatorio di Edronica e Rodisette sulla possibilità di amare contemporaneamente due donne con una serie di altrettanto ricercate similitudini in endecasillabi musicalmente misurati.

		ATTO I			
7	RODISETTE	aria	*Che si può far s'Amore*	*si♭+*	6/4
		recitativo (17 miss.)			
	EDRONICA	aria [con *D.c.*]	*Tanti lacci intorno al cor*	*mi–*	6/8
		recitativo (22 miss.)			
	ROD/EDR	duetto [con *D.c.*]	*Io no, io no, io non cederò*	*sol+*	6/4
		recitativo (6 miss.)			
8		recitativo (38 miss.) con Antippo (interventi misurati di Antippo)			
	ROD/EDR	duetto [con *D.c.*]	*Da me non lo sperar*	*re+*	C
		recitativo			
	ANTIPPO	aria	*Stelle rie, per vostra ingiuria*	*mi+*	C
12	MELITO	aria [con *D.c.*]	*Core, core* | *Senza amore*	*do–*	6/4
		recitativo (5 miss.)			
	ROD/EDR	duetto	*Son una che pena* [Rodisette poi Edronica e ritornello a 2]	*sol–*	C+6/4
13		recitativo (44 miss.)			
	ROD/EDR	duetto [con *D.c.*]	*Sciogli Amor le penne d'oro*	*mi–*	C
		ATTO II			
4	RODISETTE	Aria di S.M.C.	*La speranza mi dice ch'io speri*	*la–*	6/4
5		recitativo (28 miss.) con chiusa misurata a 2			
	EDRONICA	aria [con *D.c.*]	*Non ho più core, più cor non ho*	*do–*	C
	ROD + EDR	arioso	*Se mi lascia il mio bene*	*do–|sol–*	C
	ROD/EDR	duetto con *D.c.*	*Che tu l'ami più di me*	*si♭+*	C
6		recitativo (24 miss.)			
	ROD/EDR	duetto con *D.c.*	*Vuò gioir e vuò morir*	*re–*	3/2+C
		recitativo (11 miss.)			
	ANTIPPO	aria con *D.c.*	*Troppo ingordo Amor mi fa*	*sol–*	6/4
9		recitativo (86 miss.) tutta la scena con ariosi di Rodisette ed Edronica			
14	RODISETTE	aria	*O morte, o vita*	*mi–*	6/4
		recitativo (97 miss.) con ariosi di Rodisette ed Edronica			
	EDRONICA	aria [con *D.c.*]	*Alto motore, Giove divin* [con strumenti]	*re–*	6/8
		ATTO III			
5		recitativo (4 miss.)			
	EDRONICA	aria [con *D.c.*]	*Pietà mio ben, mio ben pietà*	*mi–*	6/8
		recitativo (8 miss.)			
6		recitativo (72 miss.)			
7	ANTIPPO	aria [con *D.c.*]	*S'io ami o non ami* [interrotta]	*sol–*	6/8
		recitativo (33 miss.)			
	RODISETTE	aria [con *D.c.*]	*Sensi miei, voi delirate* [con intervento di strumenti]	*si♭+*	C
		recitativo (11 miss.)			
	ANTIPPO	aria [con *D.c.*]	*Nume cieco scherzi meco*	*fa+*	C
10	ROD/EDR	duetto	*Ho perduto il mio tesoro*	*la+*	3/2
	ROD + EDR	ariosi	*Amar, e non sperar*	*la+*	C
		recitativo (37 miss.)			
	EDRONICA	aria [con *D.c.*]	*A me mi basta, mi basta sì*	*sol+*	C
13	MELITO	aria [con *D.c.*]	*Che volete? non l'intendo*	*sol–*	C
		recitativo (53 miss.)			
	RODISETTE	aria [con *D.c.*]	*Tu non sai che cosa è amor*	*do+*	C
		recitativo (12 miss.)			
14	SOCRATE	aria [con *D.c.*]	*Questo io so, che nulla so*	*si♭+*	C
		recitativo (106 miss.) con brevi interventi ariosi			
15		recitativo (70 miss.)			
	ROD/EDR	duetto [con *D.c.*]	*Vieni Amor co' tuoi legami*	*re+*	C
	RO/ED/AN/ME	quartetto	*Vieni Amor co' tuoi legami*	*re+*	C

TABELLA 2. Interventi di Rodisette ed Edronica nella *Patienza di Socrate*.

l'esprimere i propri sentimenti. La TABELLA 2 riassume la successione degli interventi nelle scene a cui prendono parte le due donne, compresa l'indicazione della durata dei recitativi e una schematica descrizione delle caratteristiche tecniche delle sezioni liriche; sono indicate anche le arie degli altri personaggi presenti nelle stesse scene.

Come si evince facilmente dalla tabella, non sono rare le scene in cui Edronica e Rodisette intervengono con più di un momento lirico, arioso, aria o duetto che sia; inoltre arie e duetti sono spesso in forma *da capo*.[41] Questa varietà costituisce senza dubbio un motivo di interesse drammaturgico-musicale ed estetico; ma l'aspetto formale e l'organizzazione complessiva degli interventi non sono i soli elementi accattivanti della realizzazione musicale. Le due principesse sono le uniche (ad eccezione di Socrate all'inizio dell'opera) ad avere grandi arie con gli archi;[42] i ruoli sono impegnativi sotto diversi aspetti, per l'intensa espressività (tradotta di frequente in un certo tormento armonico della melodia) e per la padronanza tecnica che richiedono. Inoltre le due parti, su un piano di assoluta parità dal punto di vista del numero e della qualità degli interventi, nonché del trattamento nei duetti o negli ariosi in successione, risultano molto ben caratterizzate nei momenti lirici individuali. I dati più macroscopici sono: la prevalenza del modo maggiore nelle arie di Rodisette, contro il minore largamente predominante in quelle di Edronica;[43] il tempo di 6/8 per Edronica contro il 4/4 di Rodisette (entrambi alternati a due arie a testa in C);[44] il ritmo puntato e a tratti nervoso, pure caratteristico delle arie di Edronica, a fronte di una condotta melodica in linea di massima piana e molto cantabile di Rodisette.

[41] Nella particolare forma della struttura *da capo* delle lunghe arie in due strofe seicentesche: la ripresa, spesso variata, è impostata all'interno di ciascuna strofa, con una ripetizione integrale di tutta la musica per due volte.

[42] Edronica ha una vera e propria grande aria da capo con violini obbligati (II.14: «Alto motore, Giove divin») che di fatto 'chiude' il secondo atto, dato che è seguita solo dalla scena di Alcibiade che funge da cerniera con il ballo dei suonatori di strumenti a fiato. Rodisette invece ha una grande aria (III.7: «Sensi miei, voi delirate») senza strumenti concertanti ma con un ritornello introduttivo (caso unico; la musica però non ci è pervenuta), con da capo e formalmente ampia, con qualche concessione all'agilità vocale, altrimenti riservata ai duetti.

[43] Solo l'ultima aria di Edronica (nel momento in cui crede che sposerà Melito, sia pure in comproprietà con la rivale) è in *sol* maggiore: III.10: «A me mi basta» (durissimo colpo ad ogni sana regola del buon italiano appresa da noi tutti alle scuole elementari).

[44] Il 6/8 è rarissimo in tutta l'opera, dove predominano in assoluto le arie in C e quelle in 4/4. L'unico personaggio per cui questo tempo si può considerare caratteristico è proprio Edronica; altrimenti lo troviamo nell'ultima arietta di Alcibiade che precede immediatamente il ballo in II.15 («Piuttosto danzate») e, come 12/8 alternato però al C, nella sezione solistica del terzetto in III.2 («Due ricchezze in un distrugge»), in un'unica aria di Nicia (III.4: «Che tanta incertezza?»), e nell'aria interrotta di Antippo in III.10 («S'io ami, o non ami»).

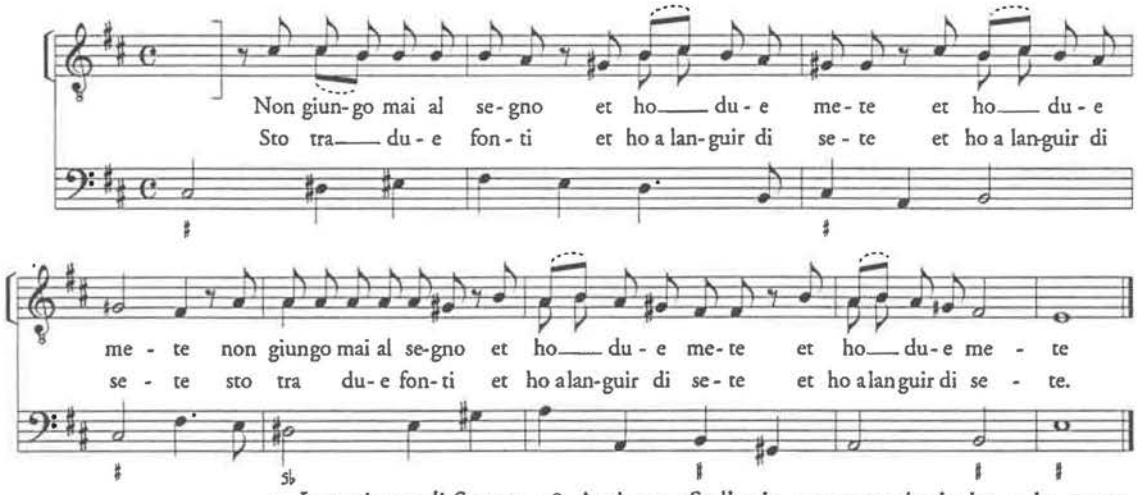
Un aspetto interessante che mi sembra si possa cogliere è, inoltre, la presenza di alcuni 'segnali musicali' che aiutano a chiarire precocemente quello che sarà l'esito del *certamen* amoroso e la combinazione definitiva delle coppie. L'impianto tonale delle rispettive prime arie dei quattro personaggi dà già qualche indicazione: *si*♭ maggiore per Melito (I.5: «L'huom che posto nel mondo fu») e per Rodisette (I.7: «Che far si può s'Amore»), *mi* minore per Edronica (I.7: «Tanti lacci intorno al cor») e *mi* maggiore per Antippo (I.8: «Stelle rie, per vostra ingiuria»).[45] Anche gli unici due interventi di Leopoldo nella partitura di Draghi vanno in questa direzione: le arie di «S.M.C.» sono infatti solo due, e in particolare le rispettive prime arie del secondo atto di Rodisette e Melito, quasi una 'benedizione imperiale' alla futura coppia monogama, contro le apparenze del momento (Melito sembra comunque destinato ad un doppio imeneo). Le indicazioni di tempo danno pure un contributo, seppur modesto: il 9/8 tipico di Edronica viene ripreso da Antippo nell'aria con cui esordisce nel terzo atto (III.10: «S'io ami o non ami»), mentre Melito, come Rodisette, utilizza soltanto 3/4 e C. Potrebbe trattarsi di coincidenze: tuttavia esse non saranno sfuggite ad un pubblico musicalmente raffinato come quello della corte asburgica dell'epoca, e men che meno a quella parte del pubblico che seguiva l'opera con la partitura sottocchio... Mi pare in ogni caso stimolante immaginare che Draghi abbia costruito con questi richiami una trama musicale precisa che anticipa e amplifica il racconto di Minato.

Una questione di stile

Fin qui si è parlato sostanzialmente di Draghi drammaturgo musicale, senza entrare nel dettaglio del linguaggio usato nella *Patienza*; non sarà tuttavia fuori luogo qualche osservazione su alcuni procedimenti che si incontrano con maggior frequenza e che appaiono legati a contesti particolari, così come un accenno al possibile confronto con il repertorio coevo. In linea generale si può osservare l'insistenza di Draghi sull'uso di alcuni tipi di appoggiature, ritardi e abbellimenti semplici, impiegati sia a scopo espressivo 'in astratto', sia come una sorta di pittura sonora delle parole. Alcuni esempi.

Nella prima aria di Antippo, tutta giocata sul paradosso dell'avere «nella coppia la penuria» e di non riuscire a «giungere al segno» pur avendo ben due bersagli, il compositore si avvale con chiarezza dei mezzi musicali più immediatamente riconducibili al significato letterale delle parole:

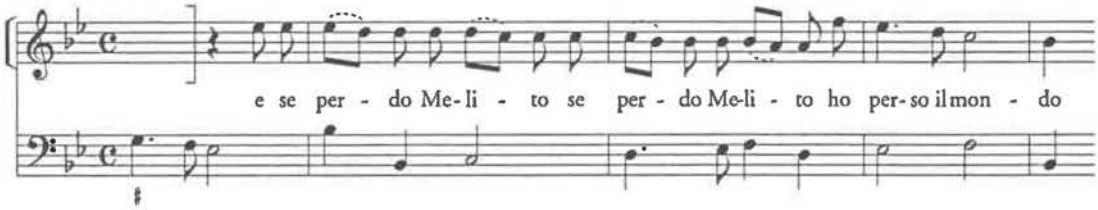
[45] Si potrebbe obbiettare che la prima aria di Melito non è indicativa perché, come sottolineato sopra, è piuttosto da ascriversi al gruppo di scene degli allievi di Socrate che all'intreccio serio; ritengo però che la coincidenza possa non essere trascurata, considerando anche il legame che si instaura tra i due futuri componenti dell'altra coppia con l'adozione della tonica *mi* in entrambi i modi, tanto più che la tonalità di *mi* maggiore è un *unicum* nell'opera.



9. *La patienza di Socrate*, I.8, Antippo, «Stelle rie, per vostra ingiuria», miss. 17-24.

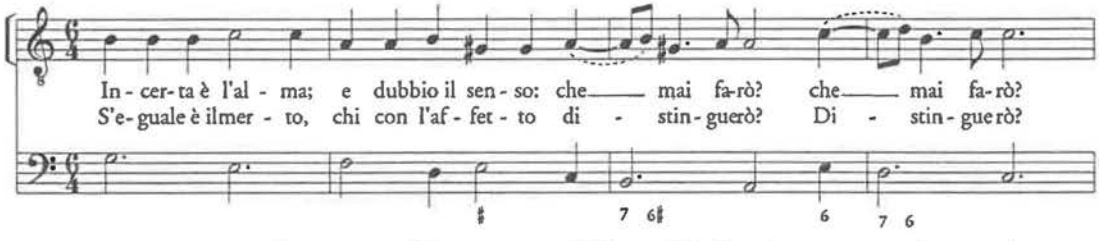
Il «non giungo mai al segno» viene reso con una serie di ritardi oppure con l'insistenza sulla quinta diminuita, procrastinando così il momento di riposo dell'inciso; il successivo «et ho due mete» viene proposto due volte, di cui la prima chiude sulla dominante e la seconda finalmente risolve. La trasposizione in musica delle parole in modo così immediato e, se si vuole, superficiale, non è la norma, e potrebbe forse rispecchiare il livello dei sentimenti di Antippo.

I ritardi o le catene di ritardi e figure similari sono invece un espediente diffuso e amato da Draghi, impiegato non di rado con gusto ed efficacia in funzione espressiva, anche se non legata, come nell'aria di cui sopra, ad un'immagine specifica del testo. Indicativo in tal senso è il passaggio centrale del doppio arioso che precede il duetto «Che tu l'ami più di me» in II.5, proposto da Rodisette e ripreso poi da Edronica al suo turno con leggere varianti ma mantenendo la figura:



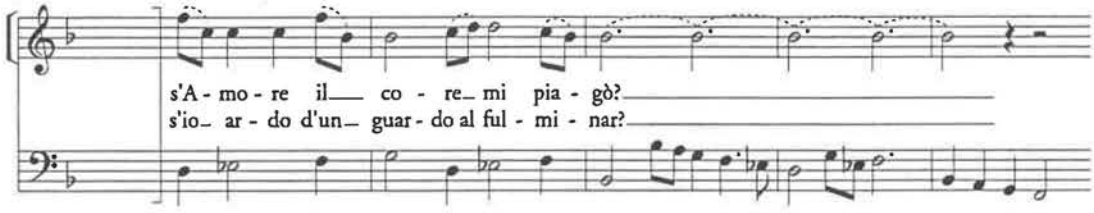
10. *La patienza di Socrate*, II.5, Rodisette - Edronica, «Se mi lascia il mio caro», miss. 3-6.

In qualche caso si assiste anche ad una fioritura del ritardo stesso che ne procrastina la risoluzione, soprattutto quando la situazione esprime rovelli e tormenti:



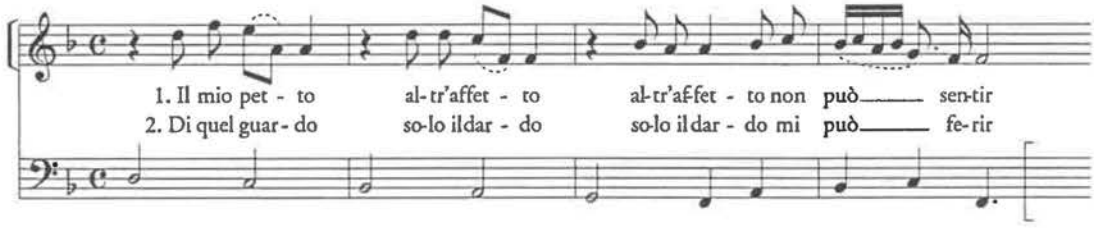
11. *La patienza di Socrate*, II.13, Melito, «Più che ci penso e men lo so», miss. 7-11.

Una figura ricorrente, legata spesso alla parola «core» o «petto» e simili, oppure «amore», ma anche genericamente in situazioni di tensione emotiva, è *l'anticipazione della nota*[46] presa di salto, molto frequente, non a caso, nelle arie di Edronica e Rodisette; per quest'ultima, anzi, la figura sembra quasi caratterizzante in un senso più ampio, anche perché la si incontra a cominciare dall'aria con cui esordisce:



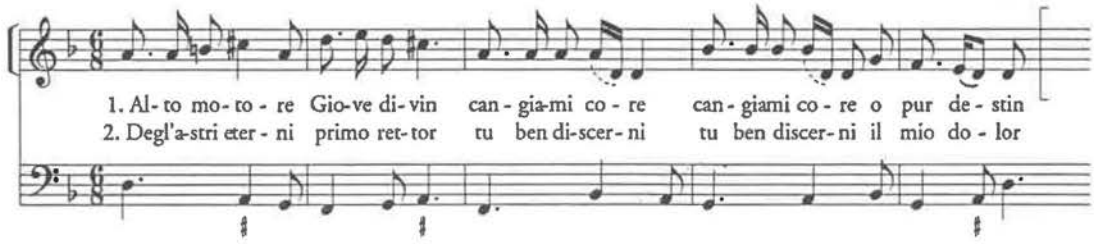
12. *La patienza di Socrate*, I.7, Rodisette, «Che far si può, s'Amore», miss. 7-11.

Nel duetto in cui le principesse si negano all'amore di Antippo nel secondo atto, Rodisette riprende la figura nella sezione centrale, contrastante con la prima:



13. *La patienza di Socrate*, II.6, Rodisette - Edronica, «Vuò gioir o vuò morir», miss. 20-23.

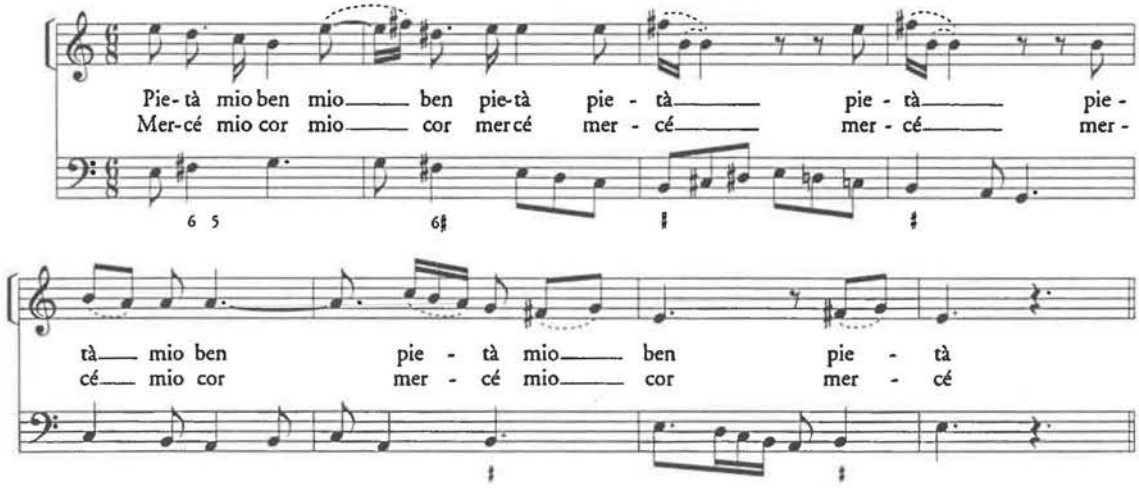
a cui segue immediatamente Edronica, imitando il disegno della rivale su «Il mio core», ma senza ripeterlo come nell'esposizione di Rodisette: significativamente, sul verso «altro amore», Edronica torna al ritmo puntato, la sua figura più tipica (anche se normalmente in 9/8). Tuttavia, anche Edronica non disdegna il ricorso all'anticipazione della nota nelle proprie arie: al contrario, essa è usata proprio in alcuni dei momenti in assoluto più drammatici dell'opera, dove il connubio tra il carattere intenso della figura, il rapporto dissonante con il basso e la pregnanza armonica del passaggio tinge il contesto di un *pathos* particolare.



14. *La patienza di Socrate*, II.6, Edronica, «Alto motore, Giove divin», miss. 1-5.

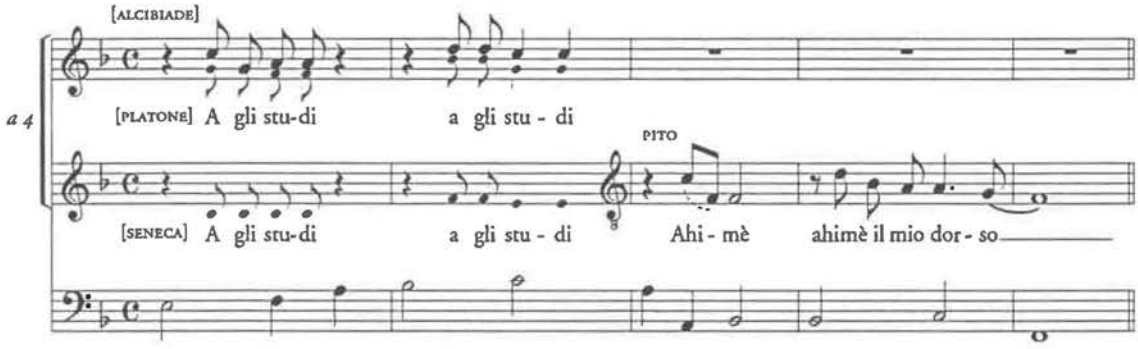
[46] Su questa tipologia di abbellimento *v.* FREDERICK NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, Princeton University

Come si vede nell'esempio, nella grande aria con violini la figura, presentata fin dalle prime battute e intensificata ulteriormente tramite la ripetizione salendo di grado che permette di ampliare il salto, impronta di sé l'intero brano. In un'altra splendida aria invece la ritroviamo solo nella coda,[47] introdotta come ultima invocazione a Melito, destinatario diretto dello sfogo appassionato di Edronica:



15. *La patienza di Socrate*, III.5, Edronica, «Pietà mio ben, mio ben pietà», miss. 23-30.

Un'ultima segnalazione a proposito di questo abbellimento, al quale peraltro Draghi ricorre spesso anche in altre opere e che sembra quasi caratteristica del suo gusto, è l'uso parodistico che ne fa Pito, quando si lamenta all'interno di un quartetto con i tre discepoli saggi di Socrate per le botte ricevute da Santippe e Amitta:



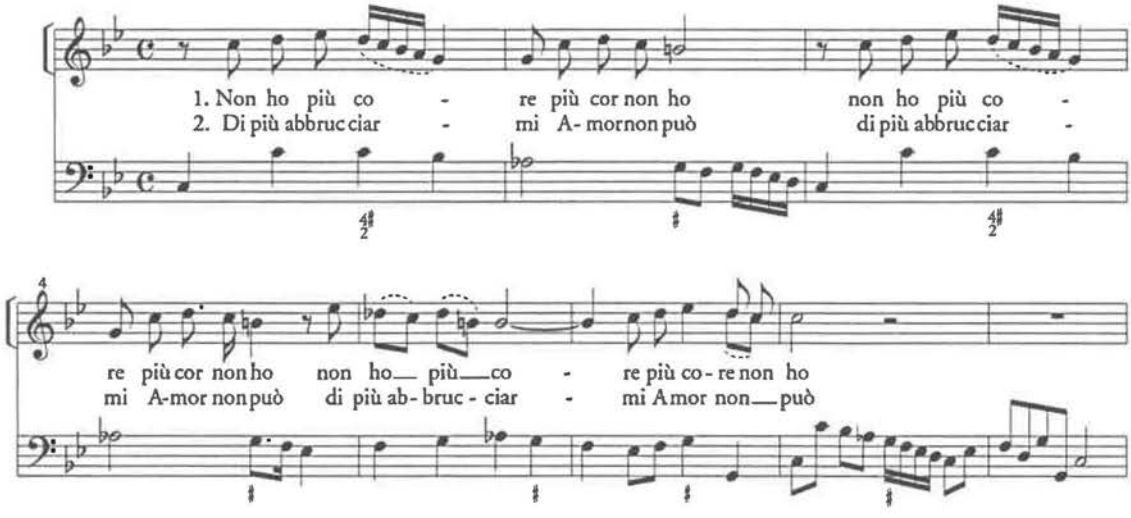
16. *La patienza di Socrate*, I.6, Aria con quartetto: «No, no, l'otio neghittoso», miss. 6-10.

Press, 1983 (1 ed. 1978), pp. 106-114, in riferimento alle teorizzazioni di Christoph Bernhard (ca. 1660), Wolfgang Mylius (1685) e di diversi musicografi successivi. Bernhard, come si sa, conosceva direttamente la pratica musicale italiana; Mylius, suo allievo, aveva passato un periodo di studio a Vienna negli anni Sessanta per perfezionarsi nella composizione.

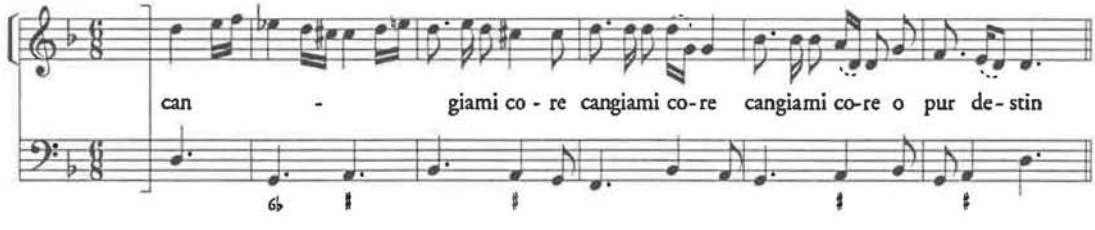
[47] Il basso del ritornello strumentale, inoltre, segnala con una certa chiarezza l'opportunità di inserirla anche nella seconda parte del ritornello, come in effetti è stato fatto nell'edizione in corso di pubblicazione.

È ovvio che l'uso dell'anticipazione non è un'esclusiva draghiana: lo si ritrova nella produzione dei contemporanei veneziani, anche se in apparenza meno insistentemente che nella *Patienza di Socrate*. Di certo però per Draghi non è un abbellimento neutro, ma è legato profondamente alla sfera del patetico.[48]

Un altro elemento che si lascia notare anche al primo ascolto, pure in un'opera come la *Patienza* che non è certo la più drammatica tra quelle del Riminese, è l'impiego estensivo del modo minore accanto al gusto per l'abbassamento del secondo grado della scala, da cui sgorgano felicemente intervalli diminuiti e 'seste napoletane', nonché una caratterizzazione speciale della linea melodica che, nell'alternarsi di suoni alterati e non, si colora di sfumature calde e intense; va da sé che il grado di sfruttamento di questi espedienti è, in linea di massima, direttamente proporzionale al *pathos* espresso dalla situazione drammatica, come si nota negli esempi seguenti.

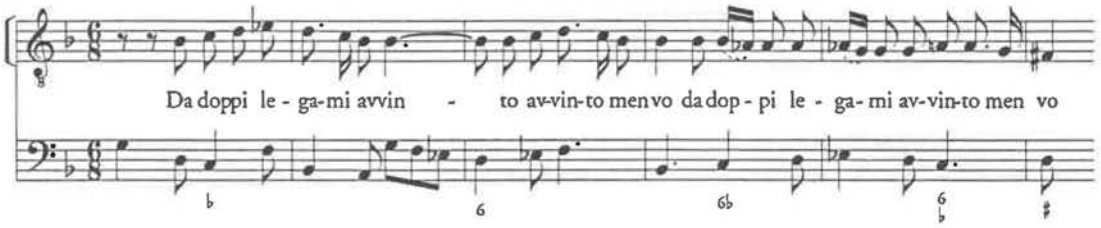


17. *La patienza di Socrate*, II.5, Edronica, «Non ho più core, più cor non ho», miss. 1-8.



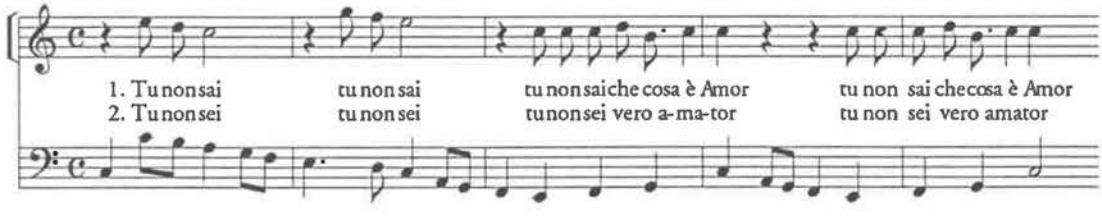
18. *La patienza di Socrate*, II.14, Edronica, «Alto motore, Giove divin», miss. 28-33.

[48] Un esempio veneziano facilmente reperibile in cui la figura è ampiamente utililizzata ma, mi pare, senza la caratterizzazione forte che sembra avere in Draghi, è l'aria di Euridice «Mio sole, mio nume» (I.1) dall'*Orfeo* di Sartorio (Venezia 1679), ed. in facsimile a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983 (Drammaturgia Musicale Veneta, 6)



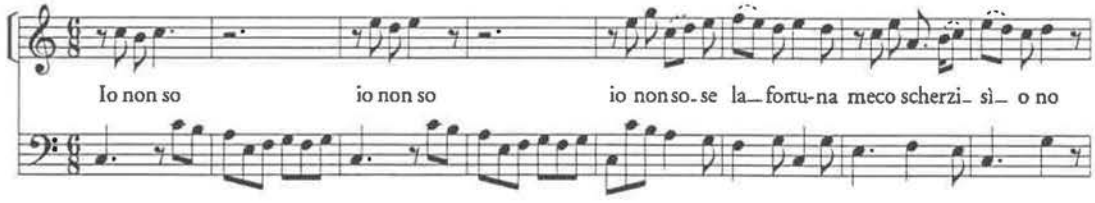
19. *La patienza di Socrate*, III.7, Antippo, «S'io ami o non ami», miss. 7-12.

Non si pretende certo di spacciare per prerogative draghiane procedimenti comuni ad un'epoca: resta il fatto che l'abilità di Draghi nel dosare gli elementi linguistici che aveva a disposizione mi pare confermata pure andando a scavare soltanto poco più in profondità tra le pieghe delle sue 'ariette'. Il Draghi della *Patienza* dal punto di vista compositivo è pienamente inserito nel suo tempo, anche rispetto alle scene veneziane, che sembra sia obbligo considerare come l'avanguardia dello spettacolo seicentesco: il formulario musicale utilizzato non si discosta, come del resto è nella logica delle cose, da quello dei suoi colleghi che scrivevano per i teatri della Serenissima nei primi anni Ottanta. Abbiamo già sottolineato alcune coincidenze rispetto all'opera di Legrenzi; altre se ne riscontrano sfogliando autori diversi. Le analogie riguardano non solo singole figure o incisi-motto, di per sé legati anche alla struttura prosodica dei versi o all'illustrazione delle parole, ma anche la disposizione sintattica dei membri dell'aria, la struttura dei duetti, il sistema di scrittura dei tempi ternari, che ricorre ancora (non solo a Vienna) in alcune situazioni ad una forma di notazione bianca trascrivibile generalmente in 3/2,[49] o alcune decisioni di fondo sull'impostazione dell'aria. Basti un esempio:



20. *La Patienza di Socrate*, III.13, Rodisette, «Tu non sai che cosa è Amor», miss. 1-5.

[49] L'interpretazione delle sezioni 'bianche' non va caricata, a mio parere, di significati 'proporzionistici' e mensuralistici. Tra tempi ternari e binari *comunque espressi* sussiste una generica proporzione di 3:2; nella *Patienza* lo si nota bene nei momenti che prevedono un cambio di tempo, come gli insiemi degli allievi di Socrate quando si alternano agli interventi solistici di Alcibiade, oppure i duetti di Edronica e Rodisette quando presentano la sezione centrale contrastante. Al problema di questi inserti in notazione bianca è stata dedicata apparentemente poca attenzione, e sarebbe forse opportuno interrogarsi sul perché di questa persistenza, come fa anche Davide Daolmi nel suo contributo in questo volume. Mi pare verosimile considerare il ricorso alla notazione bianca come un residuo legato a determinati cliché, quali quello del lamento (nell'opera draghiana quasi costantemente realizzato in notazione bianca), oppure, per l'appunto, il duetto patetico a denso contenuto



21. GIAN DOMENICO FRESCHI, *Olimpia vendicata*, «Io non so se la fortuna», miss. 1-8.[50]

L'analogia del procedimento è lampante: si tratta, appunto, di una lingua comune. Lingua in larga misura condivisa, all'inizio degli anni Ottanta, anche dal giovane Alessandro Scarlatti che giusto negli anni della *Patienza* cominciava a cimentarsi con l'opera. L'occasione per un paragone in tal senso ci è offerta dal primo e unico atto sopravvissuto di *Amor non vuole inganni*, la versione eseguita a Vienna nel febbraio 1681 de *Gli equivoci nel sembiante* (Roma 1679); si tratta dunque dell'opera di carnevale della stagione successiva a quella della *Patienza*.[51] Scarlatti, nato nel 1660, appartiene ad un'altra generazione rispetto a Draghi; *Gli equivoci nel sembiante* rappresentano l'esordio teatrale di un giovane compositore,[52] mentre la *Patienza* è opera di un musicista maturo, formatosi a metà secolo. Che dunque l'opera scarlattiana presenti caratteri 'moderni' rispetto a quella di Draghi è non soltanto ovvio, ma anche auspicabile: non mi pare tuttavia che si possa veramente parlare, come è stato fatto, di *Amor non vuole inganni* come un'opera che deve essere sembrata rivoluzionaria ai viennesi. Su alcuni aspetti specifici è difficile formulare un paragone fondato: ad esempio l'opera di Scarlatti è preceduta da un'ampia sinfonia in tre movimenti la cui tripartizione è stata sempre considerata uno degli elementi di novità: le sinfonie delle opere di Draghi però sono in gran parte andate perdute ed è perciò difficile pronunciarsi con certezza su quale fosse la loro struttura. [53]

contrappuntistico (di contro al duetto brillante, normalmente in ¢), o ancora alcuni schermi di danza, come in qualche pezzo d'insieme, o semplicemente il vecchio modello delle sezioni ternarie nella polifonia, svuotato però ormai all'impianto teorico del sistema mensurale.

[50] Manoscritto I-Vqs, Antologia ms 1434, cc. 7*r*-8*r*.

[51] La partitura di questo primo atto è in A-Wn, *Mus. Hs.* 18904 (Leopoldina). *V.* anche *SeifertO*, p. 348, e l'edizione integrale dell'opera: ALESSANDRO SCARLATTI, *Gli equivoci nel sembiante*, a cura di Frank A. D'Accone, Cambridge (Mass.) -London, Harvard University Press, 1982 (The Operas of Alessandro Scarlatti, 7).

[52] Sebbene si tratti della seconda opera scritta da Scarlatti, e non della prima come si riteneva fino a poco tempo fa; *cfr.* in *GroveO*: MALCOM BOYD, *Scarlatti Alessandro*, IV, pp. 200-207, e sull'opera LOWELL LINDGREN, *Contini Domenico Filippo*, I, p. 928, e MALCOM BOYD, *Equivoci nel sembiante*, III, pp. 58-59.

[53] In apparenza Draghi non utilizza mai forme analoghe a quelle della sinfonia scarlattiana; rispetto a quello che abbiamo a disposizione per il 1680, cioè la sinfonia a cinque della grande cantata *Gli obblighi dell'universo* (9 giugno), in due sezioni di cui la prima lenta a valori larghi e la

Lo stesso vale in qualche misura per il problema dei ritornelli strumentali: in *Amor non vuol inganni* le arie sono precedute da ritornelli a quattro parti; nella *Patienza* in apparenza i ritornelli sono esclusivamente conclusivi, con pochissime eccezioni,[54] e a tre parti. Questo in linea di massima si riscontra anche nella produzione draghiana coeva (opere serie, oratori, cantate); il numero delle parti strumentali invece non è forse da considerarsi un elemento determinante, perché in questo caso la notazione sommaria non permette, a mio avviso, di formulare giudizi definitivi. I balletti di Schmelzer che accompagnavano le opere degli anni Settanta usavano organici ampi;[55] la già citata cantata *Gli oblighi dell'universo* ha sia parti strumentali appena accennate in partitura, sia ritornelli ampi a cinque o sei parti scritti per esteso; anche solo questo fa insorgere il sospetto che le sezioni orchestrali delle composizioni draghiane potessero essere più articolate di quanto non risulti dalle partiture leopoldine, oppure che la contrazione di organico in opere come *La patienza di Socrate* fosse una scelta ben determinata e non necessariamente un indicatore di arcaicità di scrittura o di povertà d'immaginazione.[56] La qualità della scrittura dei ritornelli e degli interventi strumentali nelle arie 'con violini' è invece piuttosto differente: in questo, più che in altro, si nota la diversità di atteggiamento del giovane Scarlatti.

Dal punto di vista formale nella partitura di Scarlatti circa la metà delle arie adotta una struttura con *da capo*, sia pure di dimensioni molto contenute, mentre l'altra metà segue i modelli strofici tipici dell'epoca. La differenza più cospicua rispetto alla *Patienza* è già insita nel libretto: le lunghe arie strofiche di Minato obbligano Draghi alla ripetizione integrale dell'intera aria pure quando la strut-

seconda veloce e imitativa (secondo un modello 'francese': *v. NeuhausD*, pp. 122-124), sembrerebbe che la proposta scarlattiana fosse radicalmente differente dalle abitudini viennesi; ma è chiaro che nella pratica ci manca quasi completamente uno dei termini di paragone. Tra l'altro le sinfonie superstiti su tutto il complesso del catalogo draghiano appartengono a lavori di vario tipo: e se è vero come sembra che lo statuto di genere fosse per Draghi solidamente definito, non si può forse del tutto escludere che le sinfonie operistiche differissero da quelle pensate per altre composizioni, per quanto apparentate al teatro musicale.

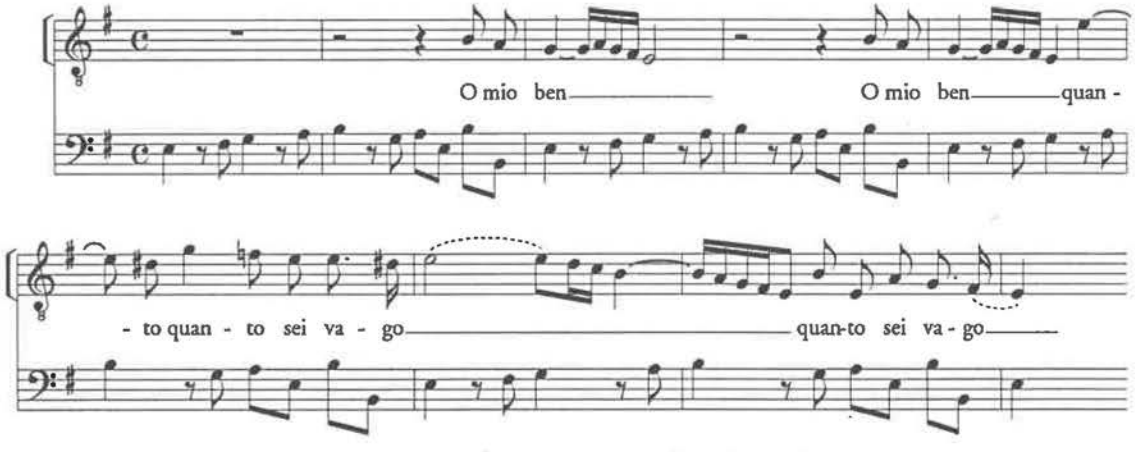
[54] L'aria di Socrate che apre l'opera e «Sensi miei voi delirate» (III.7) di Rodisette, in cui è prescritto un «ritornello avanti l'aria» comunque non notato. La grande aria con violini di Edronica (II.14) non ha introduzione strumentale.

[55] *Cfr.* PAUL NETTL, *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1960 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 56).

[56] Ci sono esempi di ritornelli a più parti scritti per esteso anche negli anni intorno alla *Patienza* e nell'ambito operistico: nel *Curzio* – preparato per l'agosto 1679 e poi non eseguito (il solo primo atto si conserva in A-Wn, *Mus. Hs.* 16868, Leopoldina) – i ritornelli di alcuni contributi di Leopoldo sono scritti per esteso e sono addirittura a due cori, a cinque o quattro voci (I.2 e I.10, ad esempio); gli altri sono notati come nella *Patienza di Socrate*. Si deve immaginare che gli strumentisti uscissero allo scoperto solo in occasione delle arie imperiali o dei balli?

tura musicale è con *da capo*, dove invece le veloci strofette di Contini aiutano il giovane Scarlatti ad organizzare la forma musicando la seconda parte del testo come sezione B dell'aria.[57] Ma a parte la brevità delle strofe di testo e l'assenza di ripetizione integrale della musica, le strutture formali di *Amor non vuole inganni* non si possono considerare veramente distanti da quelle coeve utilizzate dai compositori di corte: le arie con da capo di Scarlatti corrispondono, formalmente, alle prime strofe delle arie di Draghi in cui viene utilizzato il *da capo*, e così ritengo che saranno sembrate al pubblico del tempo: non una novità formale epocale, ma una 'mezza aria' rispetto a quello a cui era abituato.

Un ulteriore motivo di riflessione è la presenza nel primo atto di *Amor non vuole inganni* di un'aria con basso ostinato, non però del genere tipico degli anni Sessanta, ma più simile a quelli che saranno in uso negli anni Novanta e nei primi anni del Settecento, in cui le ripetizioni del basso seguono l'*iter* tonale della struttura del *da capo*.[58] La presenza o assenza di ostinati nelle opere di Draghi sembra essere considerata un fattore importante nell'inquadramento stilistico dell'opera del riminese: in generale si può dire che Draghi utilizzi sporadicamente ostinati 'di lamento', e si serva in qualche caso di semi-ostinati nelle opere più tarde. Dunque la presenza di arie con questo impianto nell'opera di Scarlatti potrebbe essere un altro importante segnale di diversità e di novità del napoletano.



22. Alessandro Scarlatti, *Amor non vuol inganni*, I.7, Eurillo, «O mio ben quanto sei vago», miss. 1-9.

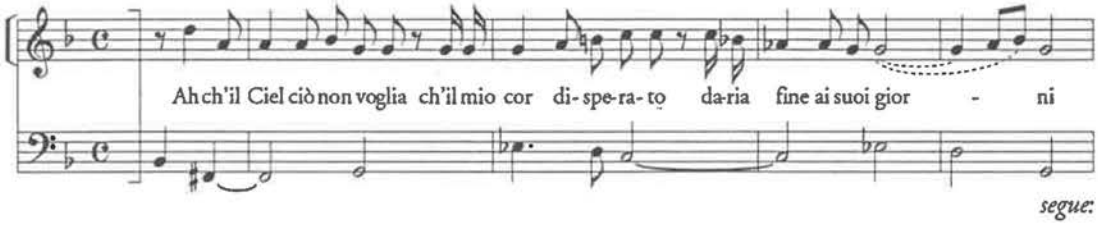
C'è un particolare però da sottolineare: l'aria è inserita in una scena di sonno. Eurillo canta il suo amore a Clori «che dorme»; dunque il ricorso al basso ostina-

[57] Nella *Patienza* i duetti adottano a volte una vera e propria forma *da capo* in cui alla prima strofa corrisponde la sezione A e alla seconda la sezione B, spesso decisamente contrastante.

[58] Altri ostinati di questo genere compaiono nella partitura completa dell'opera. Un accenno alla differenza tra ostinato seicentesco e questa nuova articolazione è anche in Michael von Troschke, *Ostinato*, in *MGG2*, *Sachteil*, VII, coll. 1235-1240: 1239.

to si colloca all'interno di una situazione topica, e in tal senso è analogo alle scelte draghiane nelle scene di lamento. Senza nulla togliere perciò né alla bellezza dell'aria scarlattiana, di grande effetto, né alla novità di questo genere di conduzione del basso rispetto ai modelli di metà Seicento, c'è da riflettere sul significato dell'adozione dei bassi ostinati, ai quali forse non è opportuno, almeno a queste altezze cronologiche, assegnare un peso eccessivo in fase di valutazione dell'indirizzo stilistico di un compositore.[59]

Un'analisi più minuta di alcuni dettagli di scrittura della partitura scarlattiana mette in luce, oltre alle differenze più o meno importanti rispetto all'organizzazione media di quelle draghiane, anche qualche elemento linguistico comune, cominciando dalle famose 'seste napoletane' – pure nell'esempio appena proposto – che, come si è visto sopra, sembrano essere viennesi prima che partenopee, a giudicare dalla frequenza con cui ricorrono nell'opera di Draghi. In presenza di strutture prosodiche analoghe le scelte formali e a volte anche formulari (in senso melodico) dei due compositori non sono distanti, similmente a quanto osservato rispetto ai contemporanei veneziani. La riserva comune a cui negli anni Ottanta evidentemente attingono ancora tutti i compositori emerge poi con chiarezza confrontando singole formule. Per tutte basterà citare un elemento che salta all'occhio come realizzazione musicale ben caratterizzata della parola «morte» o di concetti assimilabili. Lo troviamo in bella evidenza in *Amor non vuole inganni*:[60]

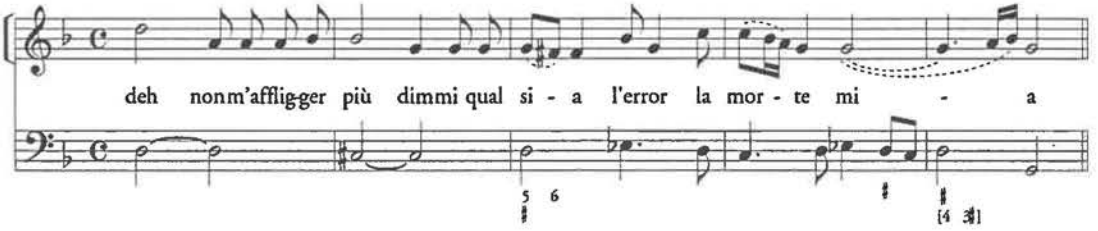


[59] Non mi pare sorprendente che Draghi, almeno da quando assume l'incarico di «intendente delle musiche teatrali» di Leopoldo, da un lato non scriva più come Cavalli e dall'altro non anticipi Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini o Francesco Mancini; inoltre mi sembra che sia ancora da mettere del tutto a fuoco anche sul fronte dell'opera veneziana il mutamento stilistico che intercorre più o meno proprio intorno agli anni Ottanta (tant'è che la più corposa monografia degli ultimi anni sull'argomento copre un arco che si chiude nel 1678: *v.* ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, «Introduction», pp. 1-8). Un confronto serio del Draghi 'maturo' con i contemporanei, oltre che per le motivazioni esposte in precedenza, risulta dunque non facile perché obbliga a rapportarsi a un quadro di riferimento non chiaro da un lato, e dall'altro incappa nella sfortunata concidenza che vuole gli anni Ottanta alla corte viennese un periodo poco favorevole ai fasti operistici, anni segnati al loro inizio dalla tragica epidemia di peste e nel loro scorrere successivo dalle guerre contro i turchi e da grosse difficoltà con la Francia.

[60] Ma fa parte di un vocabolario già ben consolidato nel corso del Seciento, a partire dai 'Fiorentini'. Tra i precedenti più immediati si può citare Francesco Provenzale, in cui ricorre spes-

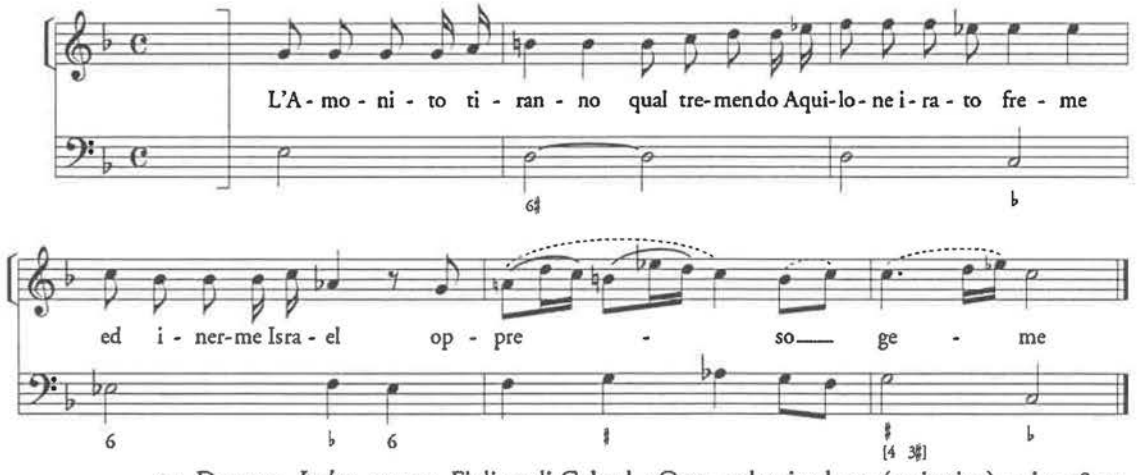
23. Scarlatti, *Amor non vuol inganni*, I.5, Clori, «Tal io, misera amante» (recitativo), miss. 9-21.

Come si vede, la stessa figura (con sesta napoletana in aggiunta) ritorna sulle parole «darìa fine ai suoi *giorni*» e dopo, nella sezione misurata, su «aver la *morte*». Nello *Jephte* di Draghi formule molto simili ricorrono pure soltanto in situazioni analoghe:



24. Draghi, *Jephte*, parte II, Figlia - Iefte, «Gran genitor, sotto al cui brando invitto» (rec.), miss. 83-87.

La formula può essere anche variata e abbellita, specie se il testo è anch'esso una 'variazione' del concetto di morte:

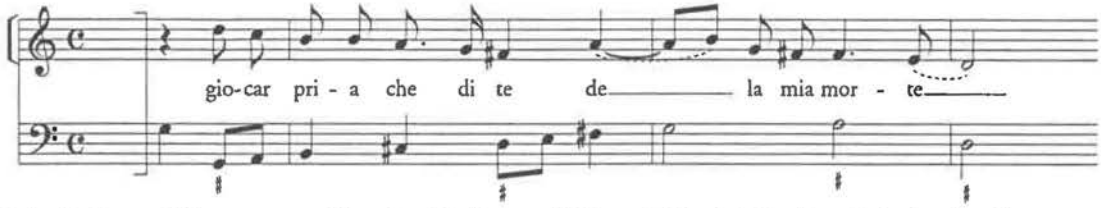


25. Draghi, *Jephte*, parte I, Figlio I di Galaad, «O tu, nel cui valore» (recitativo), miss. 18-23.

Nello *Jephte* la parola «morte» compare varie volte, ed è di solito messa in evidenza o con la figura che ricorre nei tre esempi precedenti oppure con altre di sapore

so, sempre legata allo stesso genere di situazione ed espressione: vedi la cantata *Gionto il fatal dì*, ad esempio sui versi «Senza la vita mia giusto è ch'io mora», oppure «Uccidetemi pur, tormenti miei»; anche nelle composizioni napoletane parodistiche, come l'anonimo *Lamento di Marinetta, moglie di Masaniello*, sul verso «datemi per limosina la morte» (il testo è forse di Francesco Melosio: *cfr.* Dinko Fabris, note di copertina al cd *«Oh cielo, oh ammore». Cantate napoletane dell'età barocca*, vol. I, Symphonia sy 91509).

non dissimile.[61] Nella *Patienza di Socrate* invece la morte, minacciata da Rodisette quando teme di perdere Melito e cercata da Edronica quando esce sconfitta dalla gara con la rivale, non viene particolarmente sottolineata, da cui vien fatto di pensare che essa non sia da prendersi sul serio nel nostro «scherzo drammatico». Con ciò, andando a caccia di analogie, fatalmente se ne incontrano: una delle rare occorrenze di pensieri realmente funebri nell'opera di Draghi presenta una curiosa corrispondenza con la sezione ternaria dell'esempio scarlattiano:



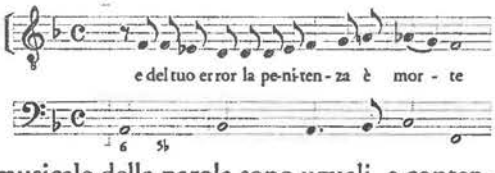
26. *La Patienza di Socrate*, II.14, Edronica-Rodisette-Melito, «Melito? (Che disturbo)» (rec.), miss. 23-27.

Si tratta sempre della conclusione misurata di una porzione di recitativo (che qui prosegue, mentre nell'esempio 23 si attacca l'aria); il testo, pur diverso, presenta una forma di assonanza logica oltre che verbale, e così pure la melodia. La resa del concetto tuttavia, anche a prescindere dall'aspetto ritmico, è piuttosto diversa: e penso che ognuno sia più portato a credere alla disperazione di Clori che alla minaccia di Rodisette, in questo frangente. Non vorrei spingermi troppo oltre immaginando che proprio l'assenza di un segnale musicale forte in tutti i momenti in cui i vari personaggi (compreso Melito, che di fronte all'impossibilità di scegliere tra le due principesse, in III.6 sconsolato dichiara di andare a morire) evocano la morte fosse un implicito messaggio di Draghi ai suoi ascoltatori.

La pratica della 'Patienza': organico e problemi di prassi esecutiva

Come dichiarato nella nota introduttiva, lo stimolo a scrivere questo saggio è seguito all'idea di eseguire l'opera draghiana; vorrei quindi dedicare alcune righe a considerazioni di carattere pratico, nel tentativo sia di riassumere i dati storici veri e propri che possediamo riguardo la prima esecuzione della *Patienza* (ben pochi), sia di focalizzare alcuni dei problemi che ancora rimangono aperti (tanti).[62]

[61] La prima volta risuona quando il protagonista, nella confusione dettata dal dolore, annuncia alla Figlia incredula la sua condanna a morte, poi nel corso del dialogo fra i due e quindi alla fine, nella conclusione del Testo. Da notare è che la prima e l'ultima citazione musicale della parola sono uguali, e contengono un'appoggiatura cromatica molto incisiva: il primo *la* è sicuramente bequadro (è chiarissimo nell'ultima citazione del Testo). Il passo è tratto dallo stesso recitativo dell'esempio 24.



[62] Lo faccio accettando il rischio di una certa (consapevole) superficialità di trattazione; e d'altra parte l'argomento meriterebbe uno studio a sé. Mi riservo di dedicare spazio ad una discussione più puntuale e documentata nell'edizione della *Patienza* che ho in preparazione.

INTERPRETI. Un velo di mistero avvolge gli interpreti della *Patienza* praghese. Paul Nettl era convinto di aver identificato due cantanti per le parti di Edronica e Rodisette, vale a dire rispettivamente una certa Juttina e Giulia Masotti;[63] la notizia non è confermata da fonti dirette, ma neanche smentita. È probabile che, come sostiene Nettl, questi due ruoli fossero comunque i soli eventualmente ricoperti da cantanti donne: per gli altri ruoli si può pensare che venissero impiegati cantanti in forza alla cappella imperiale. Santippe è dichiaratamente un tenore, e Amitta ha una tessitura che potrebbe far pensare tranquillamente ad un soprano castrato; i discepoli di Socrate avrebbero potuto essere pure castrati. Qualche lume lo si riceve da un confronto con gli organici degli oratori eseguiti nella stessa stagione, su cui ci sono alcune indicazioni in più.[64] Non è facile estendere automaticamente la distribuzione dei ruoli degli oratori a quella della *Patienza*, anche perché gli oratori erano giurisdizione della cappella dell'imperatrice vedova Eleonora e non di quella di Leopoldo; mi sembra però molto probabile che una delle due parti di basso, forse proprio quella del protagonista Socrate, fosse affidata ad Angelo Maria Lesma, che ricoprì il ruolo del Dolore ne *L'amor della redenzione* e (forse) quello di Amon nello *Jephte*.[65] Gli altri cantanti che parteciparono all'esecuzione degli oratori in base alle annotazioni sui libretti furono Giovanni Antonio Forni (contralto), Clemente Hader, Giovanni Battista Speroni e Domenico Cecchi detto Cortona (soprani), Fabrizio Cerrini (tenore), più un misterioso Giovanni Battista (baritono-tenore) che eseguiva le parti di Testo; se e quali ruoli avrebbero potuto cantare nella *Patienza di Socrate* non sono in grado per il momento di precisarlo, sebbene si possa ragionevolmente supporre che abbiano contribuito all'esecuzione almeno Clemente Hader, membro della cappella di Leopoldo come Lesma, più Cortona, illustre ospite canoro degli Asburgo in questo periodo.

[63] NETTL, *Erste komische*, p. 29; l'identificazione è fatta in base ai nomi rinvenuti in una miscellanea di arie leopoldine che Nettl segnala nell'archivio Harrach a Vienna; si tratta presumibilmente di uno dei manoscritti della collezione Harrach poi finito negli Stati Uniti, dal momento che non mi è stato possibile rintracciarlo nonostante uno spoglio sistematico di tutti i manoscritti di interesse musicale a tutt'oggi nel fondo della famiglia Harrach in A-Wsa. Altrettanto impossibile è stato per il momento rintracciare un catalogo della parte della collezione attualmente a New York, che sembra comparire soltanto nel corpo del catalogo manoscritto della Public Library, volume *European Manuscripts*, sezione *Harrach Family* (*cfr.* WOLFGANG BOETTICHER, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, München, Henle, 1978 [= RISM B VII], p. 238); pure ricerche *online* hanno dato esito negativo.

[64] Gli esemplari dei libretti di alcuni oratori praghesi del 1680 conservati in I-Vnm recano indicazioni manoscritte sui cantanti che hanno partecipato alle esecuzioni: per i dettagli *cfr.* la mia introduzione a DRAGHI, *Jephte*.

[65] Lesma, con la famiglia, compare anche nel già citato *Iter pragense*.

ORCHESTRA. L'organico orchestrale rimane un problema aperto, nonostante le notizie dettagliate che abbiamo sulla composizione delle cappelle musicali di corte. Come si è avuto più volte occasione di accennare, la partitura in sé non è sufficiente a ricostruire l'orchestra richiesta dall'opera. Anche attenendosi rigorosamente alle indicazioni che abbiamo, e cioè che la *Patienza* sia da eseguire con due sezioni di violini e basso continuo, rimane da orchestrare quest'ultimo, passaggio che rappresenta senza dubbio uno dei momenti più interessanti e delicati nella ricostruzione di un'opera di questo periodo. Sappiamo che gli organici strumentali potevano essere anche molto ampi, a seconda del genere della composizione e del luogo di esecuzione;[66] ci si deve però interrogare sull'opportunità di applicare senza alcun filtro le indicazioni sulla strumentazione ad occasioni diverse da quelle per cui sono documentate. Il dato che emerge dal confronto tra testimoni di varia natura, ivi comprese le partiture con indicazioni più precise di quelle della *Patienza*, portano a pensare ad un basso continuo piuttosto variopinto; nel caso specifico dell'opera per Praga, per coerenza con l'interpretazione che qui è stata data della partitura, credo sia opportuno attenersi ad un criterio di misura. Di certo le consuete tastiere, cembalo e anche organo, erano affiancate da una certa abbondanza di strumenti a pizzico (liuti e chitarra, ma anche arpa, verosimilmente), molto amati a corte. Il fagotto era già presente da anni negli organici della cappella, e il fagottista Giro (Siro) Mangiarotti risulta tra i musici di corte presenti a Praga;[67] il violone sosteneva normalmente la linea del basso.[68]

[66] Uno dei casi più eclatanti, già noto, è quello della *Rivalità nell'ossequio*, un «trattenimento musicale» all'aperto scritto da Draghi per l'onomastico dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa nel 1681. Al libretto (un esemplare in A-Wn, 792.410-B Th, vol. 5) è premessa una lunga descrizione dello spettacolo, ivi compreso il dettaglio dell'orchestra: «[...] Apparvero sul semicircolo di frondi 80 persone con instromenti, ornatamente vestite; di sotto di queste se ne vide un'altr'ordine più vicino e più vagamente adornato; ai balaustri del piano della sommità delle scale 24 trombetti; su le due scalinate quatro rappresentanti muse di Parnasso, col seguito di 60 comparse riccamente adobbate che riempirono la [*sic*] scale e vi si fermarono appoggiate ai balaustri di esse; dai lati inferiori del semicircolo tre personaggi che figuravano il Giubilo, il Suono et il Canto, seguiti da 2 tiorbe e 12 liuti, che in due bande si divisero et occuparono sito proprio nel piano. Indi, a suo tempo, uscirono dalli palaggi figurati nelle parti, personaggi che significavano l'Historia e la Favola, ciascuna con quatro suoi seguaci e con 40 ben ornate comparse che si schierarono in due semircircoli, uno per parte».

[67] Compare nel già citato *Iter pragense* (KNAUS, *Musiker*, p. 70).

[68] «Violone» per l'ambiente viennese di questi anni significa basso di viola da gamba: *cfr.* HERBERT SEIFERT, *Der Violone in Wien im 17. Jahrhundert*, in *Kontrabaß und Baßfunktion*, a cura di Walter Salmen, Innsbruck, Helbling, 1986 (Innsbrucher Beiträge zur Musikwissenschaft, 12), pp. 87-95; questo sembrerebbe uno dei pochi dati certi sulla non facile questione relativa a tale strumento (*v.* anche ALFRED PLANYAVSKY, *Der Barockkontrabaß Violone*, Wien, Kontrabaßarchiv, 1989). In linea di principio, secondo la 'tradizione musicologica' e le ricerche specifiche, a Vienna fino a tutto il Seicento non si utilizzava il violoncello. D'altra parte Alan Curtis, forte di una

Tenuto conto sia della situazione (corte in trasferta e epidemia di peste in corso), sia della struttura e delle ambizioni dell'opera, che si dichiara 'leggera' in partenza, sia del luogo di esecuzione, sembrerebbe opportuno pensare ad un'orchestra sì colorita, ma non eccessivamente corposa; gli strumenti fin qui menzionati dovrebbero dare sufficiente garanzia di storicità e al tempo stesso offrire buone possibilità di gestione variata del gruppo del continuo, assolutamente fondamentale per la buona riuscita dell'esecuzione.[69]

Per quanto riguarda la possibilità di inserire strumenti a fiato a fianco dei violini, dall'insieme dei testimoni della *Patienza* ci viene solo una pallida indicazione: l'ultima scena del secondo atto funge da cerniera con un ballo «di giovani Ateniesi, suonando istromenti da fiato» (nel libretto in tedesco: «von Athener Jünglingen, welche auff Zincken blasen»), secondo l'elenco dei balletti posto in testa all'edizione del libretto. La didascalia della scena II.15 recita: «Alcibiade, choro di nobili giovanetti, suonando instrumenti da fiato. Precede il suono de gl'instrumenti da fiato che fanno li giovanetti» (e in tedesco: «Alcibiades, Chor der Adelichen [*sic*] Athener Jünglinge, welche auff Zincken blasen. Fanget an die Music der Zincken, so die Jünglinge machen»). Segue l'esortazione di Alcibiade a cambiare forma di espressione: «Che fate, o là! Che fate? | Eh! gettate codesti | stromenti: non vedete | ch'ancor che il suono piaccia | è forza nel suonar far brutta faccia?», cui segue l'aria «Si deforma la figura | e s'offende la beltà, | ch'è un favor de la natura. [...]» e la conclusione, che conduce al balletto: «Più tosto danzate, | ch'è più venustà. [...]». Un'ultima didascalia precisa ulteriormente la situazione: «Li giovanetti gettano via li instromenti da fiato e ballano» (in tedesco: «Die Jünglinge werffen die Zincken weg und dantzen»). Tutte le volte la traduzione tedesca precisa la natura dei generici «istromenti da fiato» italiani: si dovrebbe trattare, se il traduttore non tradisce la proverbiale precisione teutonica, di cornetti. Questo spiegherebbe anche la reazione di Alcibiade, che oltre ad essere un richiamo colto di Minato alle critiche che *temporibus illis* venivano

pratica assidua della musica del Seicento, durante l'allestimento della *Patienza* ha contestato l'esclusione del violoncello dall'organico originariamente proposto per l'esecuzione, 'imponendone' la presenza. In effetti può sembrar strana l'impermeabilità di una corte tanto legata all'Italia dal punto di vista musicale riguardo ad uno strumento che non era certo più una novità, negli anni Settanta e Ottanta: ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se la discussione non sia da riprendere. Sulla viola da gamba (e quindi, speriamo, gettando qualche lume anche sullo spinoso problema del violone) Marc Strümper sta scrivendo una tesi di dottorato presso l'Università di Vienna.

[69] Sull'orchestrazione del continuo nelle opere viennesi tra Sei e Settecento è in corso una ricerca di Pietro Prosser, che prende particolarmente in considerazione la presenza di strumenti a pizzico ma nel contesto più ampio dell'intero organico del basso. Da questo lavoro e dalla tesi di Strümper citata alla nota precedente si ricaveranno certamente dettagli utili a precisare anche in modo più scientifico le poche considerazioni quasi 'di buon senso' esposte in queste righe.

mosse ai suonatori di *aulos*, potrebbe riferirsi concretamente ad una tecnica di emissione sul cornetto a gote gonfie. Il libretto ci avverte anche che la scena è preceduta da una 'sinfonia' dei fiati, di cui la partitura non porta traccia, e che va quindi integrata in sede di revisione dell'opera. Oltre a tali considerazioni, dettate precisamente, come si è visto, dai materiali rimastici, di fronte ad un caso come questo si apre di nuovo la questione già posta nelle pagine precedenti: dobbiamo immaginare che gli strumentisti a fiato entrassero solo in questa scena e forse nel ballo successivo (per quanto, avendo i giovanetti gettato via gli strumenti, a rigor di logica non se ne dovrebbe udire il suono), oppure questa presenza specificata così nitidamente ci autorizza all'impiego di raddoppi con strumenti a fiato anche nel corpo dell'opera? In attesa di uno studio sistematico sugli organici delle opere di questo periodo la questione rimane aperta.

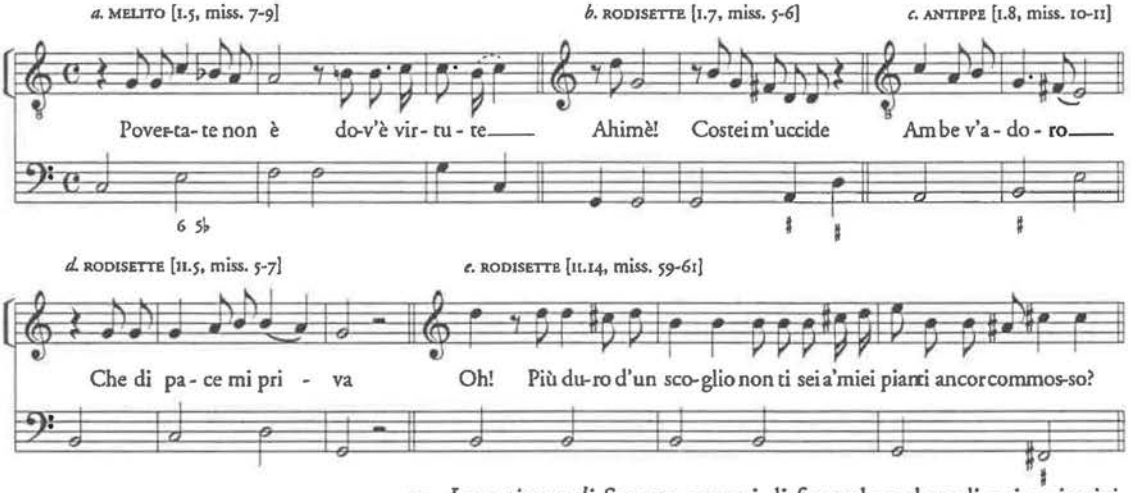
Cifratura del basso. Al di là della distribuzione dei ruoli vocali e dell'orchestrazione, nell'esecuzione della *Patienza* e delle opere coeve ci si scontra con alcuni problemi relativi alla prassi esecutiva e improvvisativa non sempre di facile risoluzione. Qui si accennerà solamente ai principali, e piuttosto per porgere argomenti ad una discussione futura che per proporre soluzioni, possibili forse solo dopo che si sarà fatto un lavoro serio su un numero maggiore di partiture draghiane preferibilmente appartenenti a generi diversi.

Un primo problema riguarda la cifratura del basso. Lo studio in parallelo di *Jephte* e della *Patienza* (nonché di altre partiture a campione) ha permesso di constatare una certa coerenza nell'uso di una sorta di sistema di abbreviazione della numerica in cadenza, dove un semplice ♯ non impone la realizzazione con un accordo di $_3^5$, ma segnala in forma abbreviata la cadenza perfetta; il movimento delle parti superiori segnala in molte occasioni la necessità di inserire una $_4^6$ o un ritardo o altro, fornendo una casistica che autorizza il continuista (e l'editore) all'impiego di diverse soluzioni cadenzali. In altre occasioni si è verificata l'adozione di forme abbreviative nell'andata a capo sul manoscritto, che possono perdere completamente di senso se le si riporta nell'edizione moderna perdendo il contatto con la situazione d'origine. Da questi pochi casi, enunciati qui solo a titolo indicativo, si evince la necessità di approfondire lo studio sulle abitudini scrittorie dei copisti dei manoscritti leopoldini se si vuole arrivare a dipingere anche i dettagli armonici nel quadro stilistico delle opere draghiane.

Ornamentazione del recitativo. Un secondo tema impegnativo è costituito dall'ornamentazione nei recitativi. Si possono applicare al recitativo draghiano (o di altri) di questi anni le stesse appoggiature che si è abituati ad utilizzare nei recitativi settecenteschi oppure è necessario ripensare la questione? Già la terminologia sarebbe da rivedere, dal momento che la parola «appoggiatura» entra

nell'uso alcuni decenni dopo.[70] Più opportuno sarebbe parlare in genere di abbellimenti, o ricorrere al termine «accento»;[71] ad ogni modo, pur ammettendo in base ad una tacita convenzione la liceità di un anacronismo lessicale, la sostanza del problema rimane intatta.

In assenza di indicazioni chiare sul versante teorico,[72] l'unico percorso ragionevole da fare potrebbe essere quello interno alle partiture stesse. La condotta melodica dei recitativi draghiani non lascia troppo spazio a vere e proprie appoggiature 'settecentesche', soprattutto in cadenza, dato il formulario adottato.



27. *La patienza di Socrate*, esempi di formule cadenzali nei recitativi.

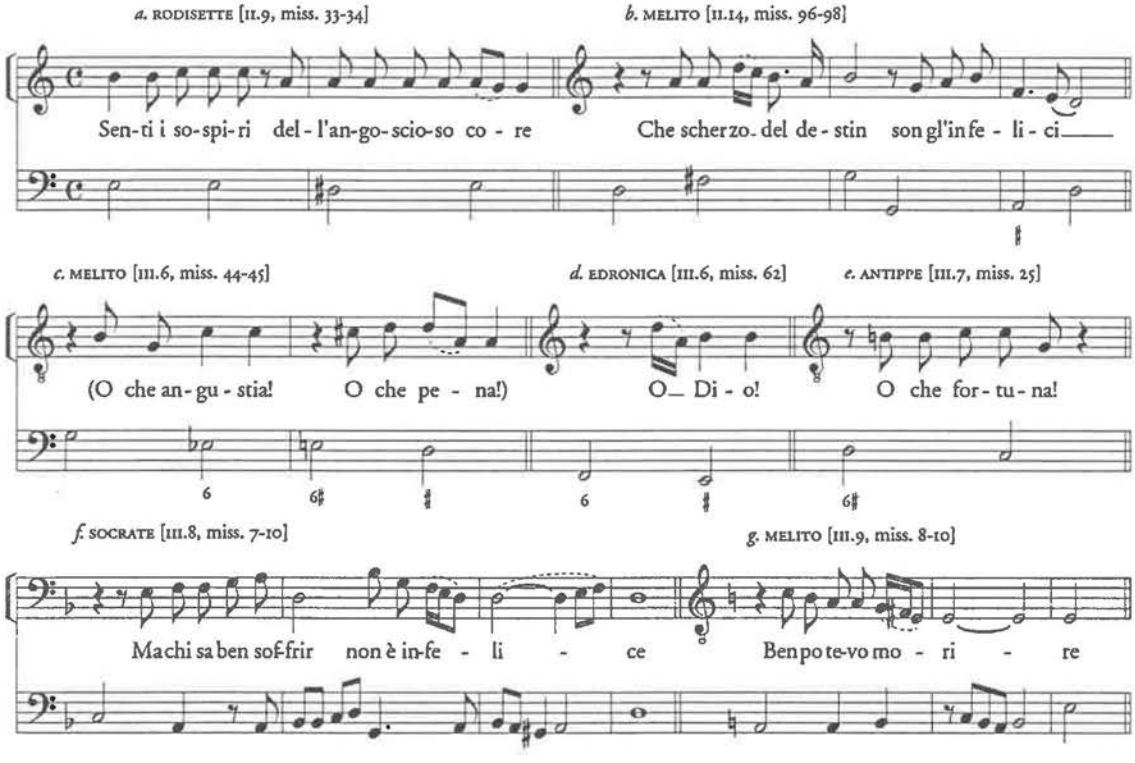
La formula *b* è l'unica che – a prescindere da considerazioni di carattere estetico su un eventuale inopportuno 'ammorbidimento' della parola «uccida» – sopporterebbe la sostituzione della penultima nota con un *mi* a riempire la terza; nell'ultima si potrebbe invece pensare o a un'appoggiatura ascendente oppure ad un salto sul *re* per poi ridiscendere su *do*. In tutti gli altri casi le cadenze scritte sembrano essere definite così come sono, a meno di non inserire abbellimenti di tipo diverso: ad esempio alcuni passaggi dei recitativi sia della *Patienza* sia di *Jephte* autorizzano, sia pure con oculatezza, l'uso del trillo.

[70] Nel 1720, secondo FERNANDO PALAZZI-GIANFRANCO FOLENA, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Loescher, 1992, *ad vocem*.

[71] Con la stessa parola, in latino (*accentus*), in francese (*accent*) o in tedesco (*Akzent*) si indicano nel corso del Seicento o all'inizio del Settecento una serie di piccoli abbellimenti simili a quelli che si trovano scritti nelle partiture draghiane.

[72] Non mi risulta che la trattatistica coeva dia chiarimenti su questo punto, ma non è stato possibile in questa occasione un lavoro realmente sistematico sull'argomento. Anche il già citato NEUMANN, *Ornamentation*, non riesce ad affrontare sistematicamente questo capitolo. Poco opportuno mi pare ad ogni modo il ricorso indiscriminato alla teoria delle appoggiature settecentesche o degli abbellimenti del primo Seicento senza riguardo né per la cronologia né per l'aerea di appartenenza culturale, se non geografica, degli autori dei trattati e delle partiture presi via via in esame, come spesso invece mi sembra si tenda a fare.

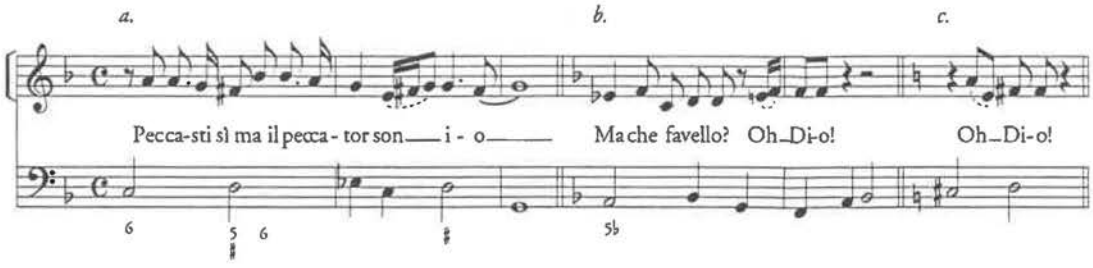
Nel corpo dei dialoghi invece il problema è aperto: le inflessioni melodiche e armoniche sono, come si sa, già molto vicine a quelle del primo Settecento, cosicché non è da escludersi il ricorso a forme di abbellimento della linea melodica analoghe a quelle più tarde, anche se con ogni probabilità ancora sporadicamente; resta però il fatto che non si incontrano casi di scrittura esplicita di appoggiature in senso 'moderno'. In alcuni passaggi incontriamo invece, notati esplicitamente, piccoli abbellimenti che sono a mio parere i modelli a cui attingere per ornamentare ulteriormente i recitativi in questione; inoltre, in linea più generale, è utile rammentare che, soprattutto nelle sezioni serie, i recitativi della *Patienza* sono strutture elastiche in cui la parte vocale non disdegna gli ammiccamenti a movimenti melodici realmente cantabili, con tutte le conseguenze del caso sulla possibilità di inserire 'grazie' di vario genere.



28. *La patienza di Socrate*, esempi di abbellimenti scritti nel recitativo.

La formula *e* – pressoché unica – sembrerebbe avvicinarsi alle appoggiature settecentesche in cadenza con salto; come si vede però la struttura armonica del nostro esempio differisce da quella che normalmente accompagna un simile andamento della linea melodica, che negli anni successivi anticipa in genere la cadenza del basso.

Anche nello *Jephte*, soprattutto nei momenti più drammatici, incontriamo appoggiature scritte:



29. DRAGHI, *Jephte*, parte II, Figlia - Jephte, «Gran genitor, sotto al cui brando invitto».

Da questa casistica di piccoli abbellimenti si può partire per fiorire gli altri passaggi dei recitativi; alle 'grazie' si può eventualmente affiancare qualche formula più ardita, come scalette o trilli, che sono pure attestati e non soltanto nei passi dichiaratamente ariosi.

«Incremento de' Stati è la concordia»: un'interpretazione politica della 'Patienza'?

Nel marzo 1678, concludendo il suo mandato, l'ambasciatore della Serenissima a Vienna Francesco Michiel, a proposito della scarsa capacità di Leopoldo di tenere in pugno la situazione relativamente agli intrighi dei propri cortigiani e ministri, scriveva nella relazione finale citando un episodio specifico:[73]

> Il più che soglia operare sua maestà in tali materie è di dire al accusato le stesse accuse e notificare l'accusatore medesimo, oltre di che egli prattica maniera insolita; e nello riandarsi delle memorie trascorse non si ritrova chi abbia rappresentato li diffetti de' suoi ministri sopra le scene, inputandoli de' più gravi delitti. È curioso il dirsi che non vi sia rappresentatione ch'in vece di dilettare gl'ascoltanti non li punga, né musica che, nella soavità de' passaggi, non sia acremente conspersa di mordaci ritocchi, mentre si detrahe alla fede et alla conscienza de più qualificati. Comparvero fra l'altre sopra la scena in quel famoso Diogene i più cospicoi prencipi d'Europa, le imperatrici, Cesare, i re, li ministri proprii e gl'esteri ancora. Ma perché questa fu rappresentata al tempo dell'eccellentissimo mio predecessore, mi riddurrò solo a dire che nel Carnovale del 1674 si recitò quella che fu intitolata *I pazzi Abderiti*, et ogn'uno di questi esprimeva li diffetti della Conferenza. L'anno seguente fu sul teatro la persona stessa dello Spinola, dimostrando ch'egli con il giuoco cercava singolari profitti e procurava al camerier maggiore il secreto, con il mezo delle carte. Così fu del cancelliere, mentre in una ricreatione di musica fu detto a voce intelligibile il fatto della moglie, quale apriva il gabinetto al giovane francese; e veramente è infesta lei al marito, avendosi egli espresso con suo confidente, che doi maggiori nemici della sua quiete erano il confessore e la moglie.[74]

[73] Il tradimento della moglie del barone Johann Paul Hocher, uno dei membri della Conferenza di Leopoldo, che permise ad un giovane francese di penetrare nel gabinetto del marito ed impossessarsi così di segreti di Stato.

[74] *1678. Relatione dell'eccellentissimo signor Francesco Michael Kr. fu ambasciator alla corte Cesarea*, in [FIEDLER] *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im sieb-*

L'alta densità del contenuto politico e allegorica dell'opera e più in generale dello spettacolo viennese non è una novità;[75] anche l'oratorio, come testimonia l'ipotesi sullo *Jephte* proposta in questo stesso volume da Gloria Staffieri, è suscettibile di interpretazioni più che laiche, accanto a quelle palesi di carattere spirituale.

È perciò d'obbligo chiedersi se e come la *Patienza di Socrate* abbia anch'essa un secondo piano di lettura; il sospetto è forte, ma purtroppo non si sono rintracciate né chiavi vere e proprie né accenni di qualsiasi genere ad una possibile allegoria, in assenza dei quali la ricostruzione del rompicapo, visto anche il gran numero dei personaggi, non è operazione semplice. Qui si traccerà perciò a titolo meramente ipotetico un'interpretazione, nella speranza che ulteriori scavi nel materiale documentario possano prima o poi chiarire anche questo aspetto della *Patienza*; i condizionali che infesteranno le righe che seguono sono un obbligo inevitabile.

L'idea che l'opera possa, su modello della *Lanterna di Diogene* o dei *Pazzi Abderiti* citati da Michiel, descrivere «li diffetti dei ministri» è stata presa in considerazione ma non portata avanti, sia perché risulta in pratica assai arduo metter mano ai rapporti interni al Consiglio di Stato e soprattutto alla Conferenza di Leopoldo in questi anni, sia per motivi interni al testo, che non sembra tanto denunciare difetti personali o svelare episodi specifici, quanto piuttosto auspicare la risoluzione di alcune situazioni in sospeso.[76] I due aspetti che mi sembrano in maggior evidenza e dai quali si possono prendere le mosse per tentare di svelare l'arcano sono da un lato la litigiosità delle mogli di Socrate e dall'altro la grande incertezza di Melito. Santippe, Amitta e Socrate, tra l'altro, pronunciano nel loro unico 'terzetto' – II.1, miss. 16-19, uno dei tanti endecasillabi misurati sparsi per il recitativo – la sola esplicita espressione 'politica' dell'opera, scelta come titolo di questo paragrafo, in rima baciata con la precedente considerazione di Socrate:

zehnten Jahrhundert, a cura di Joseph Fiedler, Wien, aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1867, II: *K. Leopold I.*, pp. 167-208: 183.

[75] Si vedano le sezioni corrispondenti alla *Lanterna di Diogene* e ai *Pazzi Abderiti* in *SeifertO*, nonché gli studi sulle composizioni celebrative di HERBERT SEIFERT, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622-1699*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988 (Dramma per musica, 2).

[76] L'unica traccia in cui mi sono imbattuta riferibile ad un personaggio della corte di Leopoldo piuttosto che genericamente a conflitti e rapporti tra Stati è la descrizione che la già citata *Relatione* di Michiel fa del presidente del consiglio aulico (nel 1678) principe Schwarzenberg, che pur essendo «soggetto di rare qualità, capace [...] d'ogni più riguardevole impiego» e ambizioso, dimostra una gravissima incertezza nella scelta tra posizioni filo-spagnole e filo-francesi. Il risultato è che «Le dubietà combattono il di lui animo [...]. Perciò opera di tal modo che pare costituito tra Scilla e Cariddi, e nella sua presidenza stessa sempre sta timoroso et irresoluto [...]» (p. 186). Una tale caratterizzazione ne farebbe un buon candidato al ruolo di Melito; in questo caso però non mi è riuscito di ricostruire un contorno plausibile alla sua figura.

SOCRATE Sì, care: se volete
ch'io v'ami, state in pace:
ogni più salda base
fa crollar la discordia.
A 3 Incremento de' Stati è la concordia.

Amitta e Santippe potrebbero essere personificazioni di Stati, regioni o regni litigiosi, rivali tra di loro ma anche, soprattutto Santippe, astiosi nei confronti di Socrate, sia pure in misura diversa; il filosofo potrebbe rappresentare Leopoldo stesso, impegnato nel ruolo di mediatore tra le due e desideroso soprattutto di mantenere la pace in casa propria. Difficilmente si può pensare a Stati esterni alla monarchia asburgica: non si giustificherebbero i continui tentativi di riportare la pace di Socrate, e il fatto stesso che si tratti di due mogli lascia supporre un rapporto più intimo tra Socrate-Leopoldo e queste due entità; un'ipotesi a mio parere verosimile è che Santippe e Amitta rappresentino il Regno di Ungheria e il Regno di Boemia, o meglio, la 'natione' ungherese e quella ceca. Tra 1679 e 1680 la situazione nelle due regioni era tutt'altro che tranquilla; l'Ungheria soprattutto versava da tempo in uno stato di grande irrequietezza, lamentando anche la palese disparità di trattamento della propria nobiltà all'interno degli equilibri politici dell'impero rispetto all'aristocrazia ceca, ed il mantenimento della tranquillità in una zona oltretutto strategica perché di confine con il Turco costava a Leopoldo non poco impegno anche finanziario.[77] La Boemia godeva di maggior favore

[77] Nella già citata *Relatione* dell'ambasciatore Michiel (1678) si legge: «Il Regno d'Ungheria fra le ribellioni va fluttuando e ne riesce incerta la tranquillità. Si lagnano gl'ungheri d'essere stati privati delle cariche, de' beni, della libertà e della religione; adimandano perciò all'imperatore per sottomettersi obedienti al di lui commando: d'esser abilitati a gl'impieghi, di poter usar quella religione ch'a loro più piace, la rimessa nel possesso de' loro beni, e che sii data la custodia delle frontiere a loro nationali. [...] Pietra dello scandalo è l'antipatia che è invalsa fra queste doi nationi, et ciò deriva dal non essere gl'ungheri admessi alle cariche, trattati come membro separato dalla corte, di modo che conoscendosi interamente sproveduti di decoro e di gratia, non sanno come appagarsi della sola servitù [...]. Facile sarebbe il calmare le convulsioni di quel posto, considerabile antemurale della Christianità, ogni qual volta si trattasse con gl'ungheri della maniera che si fa riflesso a' boemi; questi godono de gl'impieghi più riguardevoli nel regno, accetti rimangono in corte, del Consiglio di Stato ve ne sono diversi: e de gl'ungheri appena che si nominino pochi cavaglieri della Camera, con grande fatica accolti in un numero così vasto, ove hanno ricevuto più facile accesso tanti esteri [...]. Mantengono [gli ungheresi] le loro ribellioni con pertinacia et ostinatione; danni non inferiscono di momento, se non con le solite scorrerie sono infesti, inoltrandosi spesso nelle provincie vicine della Slesia e Moravia, con terrore dei popoli» (pp. 191-92). Considerazioni molto simili si trovano anche nella relazione dell'ambasciatore in carica all'epoca dell'esecuzione della *Patienza*, Ascanio Giustinian: *cfr. Relation del ... signor Ascanio Giustinian cavaglier ritornato d'ambasciator di Germania*, in FIEDLER, *Relationen*, II: *K. Leopold I.*, pp. 209-238. Lì la ribellione di Tökölyi, di cui accenna Niubó, viene spiegata come frutto delle «cattive dispositioni» dello stesso ma anche degli «avveduti maneggi» del Turco che lo sosteneva (pp. 221-222); la

(per la verità pagato a caro prezzo alcuni decenni prima...), o meglio: la 'classe dirigente' ceca emersa dopo la guerra dei Trent'anni era massicciamente presente nel cuore della monarchia a livello istituzionale; ciò non toglie che anche i boemi dessero qualche pensiero a Leopoldo.[78] Non pare inverosimile, a partire dal quadro appena tratteggiato, l'identificazione allegorica di Santippe, più aggressiva e attaccabrighe nei confronti sia di Socrate sia di Amitta, con l'Ungheria, mentre Amitta potrebbe rappresentare la Boemia, più tranquilla ma ugualmente incline a lasciarsi coinvolgere a tratti nei litigi e nelle aggressioni a Socrate.[79]

La patologica irresolutezza di Melito è, come si diceva, l'elemento-guida per tentare di svelare una possibile allegoria sottesa all'intreccio. Una regione vicina all'impero si distingueva per la costante incertezza delle proprie posizioni in questi anni: la Baviera, che si rifugiava in una sospetta neutralità tra Vienna e Parigi.[80] A

situazione generale viene dipinta in termini poco distanti dalla relazione di Michiel, e di nuovo si sottolinea la differenza tra Ungheria e Boemia: «La Boemia [...] contende con l'Ungaria di fertilità e la supera di fortuna» (p. 222).

[78] Ancora dalla *Relation* di Giustinian: «Godono i nobili di questo regno della buona gratia di Cesare, se pure un giorno non fossero per abusar de favori, mentre cinque sole case, dominando quasi la metà di quel regno, fatte ormai eccedenti allo Stato di private, non siino per tormentar i sudditi et agitare il prencipe ancora» (pp. 222-223). *V.* pure di nuovo gli accenni di Niubó ai rapporti tra congiurati ungheresi e boemi e alla rivolta dei contadini del 1680. La specularità pur nella differenza di rapporto con il potere centrale tra ungheresi e cechi è icasticamente dipinta nella notissima monografia di Evans con i titoli dei capitoli dedicati alle due regioni: parte II, capp. VI «La Boemia, ossia la parziale accettazione dell'ordine asburgico», e VII «L'Ungheria, ossia il parziale rifiuto dell'ordine asburgico» (ROBERT J. W. EVANS, *Felix Austria. L'ascesa della monarchia asburgica 1500/1700*, Bologna, Il Mulino, 1981, rispettivamente pp. 257-304 e 305-355; ed. orig. *The Making of the Habsburg Monarchy. 1550–1700. An Interpretation*, Oxford, Clarendon, 1979).

[79] Questa lettura troverebbe conferma in alcuni particolari del testo: il richiamo citato sopra alla concordia interna è una di quelli. Ci sono altri accenni: le accuse di ingerenza nei propri affari rivolte da Santippe ad Amitta (I.15, forse un richiamo al fatto che la nobiltà boema aveva un certo potere decisionale dato il peso istituzionale dei suoi componenti, investendo anche i rapporti con l'Ungheria?), la provocazione dall'esterno dell'ira di Santippe nella scena del cartello con la scritta «Cucca nera» appostole sulla schiena (III.II, non si sa da chi, ma certo da qualcuno che ha interesse a mantenere alta la tensione; un parallelo con i «maneggi» degli Ottomani?), o gli accenni di Santippe stessa al proprio carattere irascibile ancora in III.II: «[...] Invero, | quando l'ira mi coglie, | son una bestia fiera» (riflesso del luogo comune sull'infiammabilità del popolo ungherese?), fino alla squillante 'fanfara del divorzio' con cui irrompe in scena nell'ultimo recitativo (III.15, miss. 43-44), che ce la mostra ancora non doma, con il richiamo di Socrate a non litigare «di tante genti alla presenza» (cioè di non mostrare debolezze interne di fronte alle altre nazioni?).

[80] Ricorriamo ancora alla *Relatione* di Michiel: «Già mai alcun imperatore ha avuto il concorso più favorevole de' voti de gl'elettori ch'il presente Leopoldo nella guerra corrente. Di sette che sono, quel solo di Baviera se ne sta neutrale [...]. Li mottivi per li quali l'elettor di Baviera si sii sempre trattenuto nella neutralità, sono stati giudicati più tosto prodotti dalla moglie e ministri, avendogli fatto concepir speranze di poter stabilire matrimonio della popria figlia con il Delfino, che per aversione particolare ch'egli avesse contro l'imperatore» (p. 194). E ancora nella *Relation* di

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO BIBLIOTECA DI LETTERE

ciò si aggiunga che poco prima della produzione della *Patienza* il vecchio elettore Ferdinando Maria era morto (nel 1679), ed era salito al potere il figlio Massimiliano II Emanuele, il quale presumibilmente si trovava proprio in quel momento a dover scegliere su quale fronte schierarsi. Il carattere di Melito sembrerebbe pensato più in base alle caratteristiche del padre che a quelle del figlio;[81] tuttavia pensando al personaggio, come nel caso di Santippe e Amitta, quale personificazione dello stato Baviera, e considerando sia la giovane età del nuovo elettore (nato nel 1662), sia le pressioni che con tutta probabilità riceveva perché si orientasse nel panorama delle possibili alleanze, sia infine la più che ovvia necessità di un suo ben ragionato matrimonio, l'identificazione con il nostro principe ateniese non pare improbabile. Se questo presupposto è giusto e se, come riferisce l'ambasciatore veneto Ascanio Giustinian, Leopoldo all'inizio degli anni Ottanta «coltivava» Massimiliano Emanuele,[82] Rodisette potrebbe essere l'Austria, verso cui alla fine Socrate-Leopoldo riesce ad indirizzare Melito-Baviera,[83] ed Edronica la Francia, grande rivale della prima nel contendersi le grazie dei Wittelsbach. Antippo, pure indeciso tra le due anche se più disponibile a qualsivoglia matrimonio, potrebbe essere la Spagna: Carlo II infatti, che sembrava destinato alle nozze con l'arciduchessa Maria Antonia, figlia di Leopoldo, nel 1679 aveva invece sposato la francese Maria Luigia d'Orleans.[84] L'intreccio amoroso delle

Giustiniani: «Baviera con la sua indifferenza non sodisfece in passato la corte, accresciuti i sospetti dalle contributioni [che] si credevano ricevesse dalla Francia e da' maneggi per il maritaggio della sorella con il Delfino; ora, morto il padre, il presente non contento de trattamenti praticati con la medesima, *mutate massime*, si dimostra meglio inclinato agli interessi d'imperio; Cesare lo coltiva [...]. Non saria difficile che con l'arciduchessa Maria Antonia si stabilisse l'accasamento [...]» (p. 227). Ringrazio qui l'amico Stefan Sienell della Commissione storica dell'Accademia Austriaca delle Scienze, che per primo mi ha suggerito la possibilità di identificare Melito con la Baviera.

[81] A proposito di Ferdinando Maria Michiel scrive: «Vien detto che quel prencipe sii d'un naturale melanconinco, d'impressione facile, et che ritiene il concepito per non lasciarsene facilmente disimprimere» (*Relation*, p. 194); di Massimiliano Emanuele invece abbiamo una descrizione di AUGUST BENEDICT MICHAELIS, *Einleitung zu einer volständigen Geschichte der Khur- und Fürstlichen Häuser in Teutschland, Zweiter Teil*, Lemgo, in der Meyerschen Buchhandlung, 1760, p. 256: «Maximilian war ein tapferer, auch in dem grösten Unglük standhafter, leutseliger und freigebiger Fürst. Seine Freigebigkeit ging öfters zu weit, welches man auch von seiner Neigung für das Frauenzimmer und Spiel saget» [Massimiliano era un principe coraggioso, saldo anche nella peggior disgrazia, cordiale e generoso. La sua liberalità oltrepassava spesso i limiti, cosa che si diceva anche della sua inclinazione per le donne e il gioco].

[82] *Cfr.* nota 80.

[83] Se questa interpretazione può avere una validità, acquisterebbe un senso più forte anche la scelta di Leopoldo di musicare di sua mano le rispettive prime arie dei due personaggi nel secondo atto (*v.* sopra).

[84] E Maria Antonia invece diverrà nel 1685 moglie proprio di Massimiliano Emanuele. Su questi celebrati o progettati matrimoni scriveva 1682 Giustinian (*Relation*, p. 211): «Forma figura

due coppie della *Patienza* potrebbe dunque funzionare così: Melito-Baviera è incerto tra Rodisette-Austria e Edronica-Francia; Antippo-Spagna inclina indifferentemente per entrambe. Melito viene pressato dal padre (sul quale non sono in grado di formulare ipotesi) perché decida finalmente da che parte stare; alla fine Socrate-Leopoldo combina l'alleanza con la più sincera e fedele delle due rivali, Rodisette-Austria. Antippo-Spagna e Edronica-Francia si consolano tra loro.[85]

In un simile contesto si potrebbe trovare forse anche una corrispondenza al personaggio di Aristofane, unico nemico personale di Socrate. Se il filosofo corrisponde all'imperatore stesso, Aristofane potrebbe essere il suo rivale *par excellence* di quel momento, il Re Sole. A favore di questa interpretazione è il fatto che, pur uscendo il poeta sconfitto dal confronto con il filosofo, i due si battono con le stesse armi e in qualche modo sullo stesso piano; inoltre la mania di grandezza di Aristofane ben si adatterebbe a quella del più augusto sovrano francese; e ancora le minacce di vendetta trasversale («a satira diffusa | contro di te voglio destar la musa», I.II) e la diffusione dei cartelli diffamatori coinciderebbero con la politica francese di quegli anni, volta ad indebolire le posizioni della casa d'Austria mediante un sistematico lavoro di intrighi e intromissioni più o meno occulte anche negli affari interni della monarchia e del Sacro Romano Impero.

Rimarrebbero da svelare le identità dei discepoli di Socrate e soprattutto di Nicia che, come sopra accennato, non sono riuscita per il momento a collegare specificamente con nulla e nessuno; per mantenersi sulla linea di interpretazione degli altri personaggi bisognerebbe cercare le corrispondenze probabilmente tra gli elettori germanici, che appartengono allo stesso ambiente di Melito (anch'egli discepolo di Socrate) e che negli anni della *Patienza* si trovavano abbastanza stretti intorno a Leopoldo sia contro il Turco sia nel tentativo di porre un freno alle evidenti mire espansionistiche francesi (e non a caso anche i discepoli litigano

l'arciduchina, nominata Maria Antonia [...]; ha tenuto per molto tempo in attentione l'Europa di vederla destinata a stabilire la successione alla Corona cattolica, fu trattata di maestà per il corso di più di quaranta mesi [...]. Disingannata con le risolutioni di veder accasato quel re con la francese; averian desiderato alcuni fusse data a Baviera».

[85] Si potrebbe trattare di una sorta di deliberata distorsione di fatti in parte già accaduti al fine di esercitare un'ulteriore pressione su Massimiliano Emanuele, o di sostenere il partito che vedeva con piacere la prospettiva del matrimonio di Maria Antonia con l'elettore bavarese. Anche l'apparente discrepanza tra il carattere di Melito e quello reale di Massimiliano Emanuele, se non è legata al fatto che si vuole dipingere semplicemente l'incertezza politica dello stato e se il personaggio non è stato esemplato su Ferdinando Maria o su caratteristiche legate alla giovane età anagrafica e politica del nuovo principe, potrebbe essere una sorta di provocazione aperta a Massimiliano, stimolato a decidere per non essere considerato da tutta Europa come il Melito della *Patienza*.

con Aristofane). Resta inteso che l'intera proposta si basa unicamente su congetture piuttosto libere, e come tale intende essere un semplice suggerimento; d'altro canto perfino in presenza di chiavi coeve è difficile di norma ricavare una lettura univoca dell'allegoria.[86]

La patienza residua: altri Socrati e altre mogli

GEDULD. La *Patienza di Socrate con due mogli* di Draghi non sembra aver avuto altra storia che quella praghese del 1680; il testo di Minato invece è capostipite di una piccola tradizione, anche se via via più o meno profondamente rimaneggiata. Qui se ne dà notizia, per dovere di completezza, senza scendere nel dettaglio.

Reinhart Meyer registra una commedia di Christian Flemmer, *Die Geduld des Socratis bey seinen zwey Weibern in einem lustigen Schau-Spiel verfasset und der regierenden Käyserin Majestät auf dero höchsten Nahmens-Tag welcher am 19. november höchsterwünschet einfiel Aus allerunterthänigster Devotion auf den Blanckenburgischen Theatro praesentieret* (Blanckenburg, H. C. Struven).[87] Si dovrebbe trattare di un testo parlato con prologo cantato ed eventuali ulteriori inserti musicali. La parentela stretta con il testo di Minato sembra evidente, ma vengono aggiunti almeno due personaggi: Calissa, la promessa sposa di Melito secondo il desiderio e le promesse di Nicia, nel testo viennese soltanto evocata, e la sua confidente Cleante, sorella di Alcibiade.

La più nota delle rivisitazioni del nostro libretto è senza dubbio *Der geduldige Socrates* di Georg Philipp Telemann (TWV 21/9), andato in scena il 28 gennaio 1721 ad Amburgo (Theater am Gänsemarkt).[88] L'opera ebbe un notevole successo e fu ripresa fino al 1730. La struttura drammatica, così come i personaggi, rimangono quelli del libretto di Minato. Un confronto tra la veste musicale di Telemann e quella di Draghi non avrebbe senso; si può semplicemente ricordare che cambia l'assegnazione di alcuni ruoli vocali. Santippe perde così la forte caratterizzazione che le dava il ruolo tenorile nella *Patienza* draghiana, e diventa sopra-

[86] Vedi il caso della *Lanterna di Diogene*, di cui in *SeifertO* vengono riprodotte diverse chiavi che interpretano molti dei personaggi in modo differente.

[87] REINHART MEYER, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Übersetzungen und Bearbeitungen bis in die Gegenwart*, 2 voll., Tübingen, M. Niemeyer, 1990, II/1: *Einzeltitel*, p. 111. La datazione è incerta; Meyer riporta dubitativamente il 1710, avvertendo che alcuni repertori suggeriscono il 1717; in assenza di ulteriori testimonianze propenderei per quest'ultima, perché l'imperatrice regnante con onomastico il 19 novembre era Elisabetta Cristina, moglie di Carlo VI e imperatrice a partire dal 1711. Non mi è stato possibile consultare nessuno dei tre esemplari del testo segnalati da Meyer; le poche considerazioni che si espongono derivano perciò esclusivamente dalle notizie della *Bibliographia Dramatica*.

[88] Libretto di Johann Ulrich von König.

no; Antippo, contralto, si differenzia maggiormente da Melito; Aristofane è un tenore. Il numero degli insiemi resta molto elevato, come nell'originale viennese.[89]

PAZIENZA. Nel gennaio del 1731 l'opera venne ripresa a Vienna, con musica di Georg Reutter il giovane (primo e secondo atto) e Antonio Caldara (sinfonia e inizio del primo atto, terzo atto); sopravvivono due copie manoscritte della partitura e diversi esemplari del libretto.[90] Le scene questa volta furono di Giuseppe Galli Bibiena, i balli di Simon Pietro Levassori della Motta (primo e terzo) e Alessandro Phillebois (secondo), su musica, questa volta sopravvissuta ed inserita nella partitura, di Nicola Matteis. Le partiture, com'era uso a Vienna in quegli anni (e a differenza dei libretti), riportano l'elenco degli «interlocutori»[91]

Socrate	[Gaetano] Borghi	T	
Santippe	Giovanni[92]	A	
Amitta	[Giovanni] Greco	A	
Melito	[Pietro] Cassati	A	
Nicia	[Christoph] Praun	B	
Rodisette	[Anna Rogenhofer] Schnautz[93]	S	[A-Wgm: Sig.ra Barbara]
Edronica	[Theresia] Holzhauser [Reutter]	S	
Antippo	Domenico [Genovesi]	S	*segue:*

[89] L'opera di Telemann è la più accessibile tra le varie riprese del nostro soggetto; si può consultare facilmente la partitura: GEORG PHILIPP TELEMANN, *Der geduldige Socrates*, a cura di Bernd Baselt, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1967 (Telemann. Musikalische Werke, 20).

[90] A-Wn, *Mus. Hs.* 17144: *La pazienza di Socrate con due mogli. Scherzo drammatico per musica da rappresentarsi nell'imperial corte per comando augustissimo nel Carnevale dell'anno 1731. La musica: il principio dell'atto primo e l'atto terzo di Antonio Caldara, il resto di Giorgio Reutter il giovine*; e A-Wgm, IV.13739 (Q 1864); *La pazienza di Socrate con due mogli, scherzo drammatico per musica da rappresentarsi nell'imperial corte per comando augustissimo nel Carnevale dell'anno 1731. La musica: l'atto primo e secondo del signor Reitter il Giovine, e l'atto terzo è del signor Antonio Caldara.* L'esemplare in A-Wn, *Mus. Hs.* 17144 – che attribuisce a Caldara anche l'inizio del primo atto (e la sinfonia, implicitamente: dato confermato dal libretto) – indica l'inizio del contributo di Reutter con il terzetto conclusivo della scena 5 (fusione tra la 5 e la 6 della *Patienza* di Minato): «Sempre incerto | ognor dubbioso». Per i libretti *cfr. SartoriL*, 18223.

[91] Tra parentesi quadre le integrazioni in base a LUDWIG VON KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869.

[92] Oltre a Giovanni Greco, identificato chiaramente con il cognome per il ruolo di Amitta, non compaiono nelle liste del Köchel altri «Giovanni» tra i contralti. Il ruolo di Santippe potrebbe forse essere stato assegnato a Giovanni Vincenzi, che figura nell'elenco dei soprani ma è l'unico castrato apparentemente presente a corte con questo nome di battesimo.

[93] Qui le due partiture si contraddicono: A-Wn, *Mus. Hs.* 17144 riporta «la Schnautz», mentre in A-Wgm, IV.13739 troviamo «Signora Barbara», che dovrebbe identificarsi con Barbara Pisani, entrata giusto nel 1731 al servizio della corte viennese (*cfr.* KÖCHEL, *Hof-Musikkapelle*, p. 76). Forse c'è stata un'alternanza tra le due cantanti, o forse la parte era stata originariamente pensata per la Schnautz e poi passata all'italiana Pisani al suo arrivo a corte, vista la coincidenza di date: Köchel segna la presa di servizio della Pisani in data 1 gennaio, e l'opera è stata eseguita il 17 gennaio.

Aristofane	[Tommaso] Bigelli	T
Platone	Giuseppe [Monteriso]	S
Alcibiade	Pierillo[94]	S [A-Wgm: Sig.r Pietrillo]
Senofonte	[Ignaz] Finsterbusch	T
Pitho, servo goffo	Pietro Paolo [Pezzoni]	B

Il libretto stesso, nell'«Argomento», dà avviso dell'inevitabile operazione di ammodernamento che si era resa necessaria:

> Avvertasi che il presente dramma comparve sulle scene cesaree fin dall'anno 1680. Da quel tempo, essendo infinitamente cambiata la musica teatrale, è stato necessario o togliere o rinovare o adattare almeno le arie a' numeri ed a' metri ricevuti dall'uso.

La distribuzione delle parti vocali ci dà altre informazioni a proposito dei mutamenti di gusto intercorsi: a parte la rinuncia, anche qui come in Telemann, al ruolo tenorile per Santippe, Melito e Antippo diventano voci acute, contro la più realistica impostazione dell'opera di Minato e Draghi. Senofonte tenore cambia il colore degli insiemi; Pitho, da discepolo che era diventa direttamente «servo goffo» (e basso buffo), definendo così più precisamente il proprio ruolo secondo i canoni settecenteschi. Aristofane è tenore, come in Telemann, e Socrate pure.[95] Il recitativo resta sostanzialmente quello di Minato, salvo i tagli ed alcuni adattamenti, resi necessari anche perché la realizzazione più moderna dei numeri chiusi, tutte robuste arie orchestrate e con da capo, dilata di molto il tempo necessario alla loro esecuzione; le arie sono praticamente tutte mutate, con pochissime eccezioni. In qualche raro caso si mantiene la falsariga del testo delle arie originali, adattando la versificazione e la struttura strofica, come nella prima aria di Edronica:

Edronica, I.7 [1680]	Edronica, I.7 [1731]
Tanti lacci intorno al cor m'annodò l'Arcier bambin, quante son le fila d'or, che Melito ha nel bel crin. Tanti lacci [*da capo*]	Quante son le fila d'oro nel bel crin del mio tesoro tanti lacci ho intorno al cor.
Son gl'influssi del mi'ardor, quante son le stelle in ciel. Che d'ogn'astro il bel fulgor è un'idea del mio crudel. Son gl'influssi [*da capo*]	Quante son le stelle in cielo tante fiamme ho in seno anch'io che un'idea dell'idol mio d'ogni stella è lo splendor.

[94] È un altro cantante non identificabile con sicurezza. In Köchel, *Hof-Musikkapelle*, p. 75, troviamo due soprani di nome «Pietro»: Pietro Rauzzino e Pietro Petazzi, entrambi in servizio nel 1731.

[95] Ma come molti tenori settecenteschi canta in una tessitura molto bassa, perciò non radicalmente diversa da quella del Socrate draghiano.

Altrettanto in generale, le parti buffe hanno maggior risalto musicale, dal momento che vengono loro assegnate vere e proprie arie, che abbiamo visto invece assenti nella versione draghiana;[96] gli interventi dei discepoli sono limitati numericamente ma più strutturati e anch'essi più complessi dal punto di vista musicale, salvo quando intervengono in brevi passaggi omofonici a siglare una particolare porzione di recitativo, analogamente a quanto avviene nella *Patienza* del 1680.

PACIÉNCIA. L'ultima *Patienza di Socrate* di cui si è a conoscenza è una versione portoghese, adattata da Alexander de Gusmão per la musica di Francisco António de Almeida; l'opera fu allestita a palazzo Ribeira a Lisbona nel carnevale 1733, ed è considerata la prima opera italiana eseguita (privatamente) in Portogallo.[97] Il libretto la definisce «dramma comico»: l'intreccio serio sparisce, dei discepoli di Socrate rimane il solo Alcibiade e viene aggiunto il ruolo comico femminile di Ghinuccia.[98] L'«Argomento» – anteposto al testo e modificato rispetto all'originale di Minato – dichiara in conclusione la provenienza dell'opera:

> Avvertisi che questo dramma fu già due volte rappresentato alla corte Cesarea; ma qui si troverà per la maggior parte mutato, essendolo così stato necessario per accomodarsi a diverse circostanze che occorrevano.

L'intervento di Gusmão è piuttosto radicale, come si evince già dalla drastica riduzione degli intrecci e dalla costellazione dei personaggi, che comporta un equilibrio affatto differente anche dei numeri musicali; sono però conservati alcuni dei testi di Vienna 1731.

Conclusioni

La *Patienza di Socrate con due mogli*, nonostante le circostanze un po' anomale in cui ha visto la luce – epidemia di peste a Vienna, trasferta della corte a Praga, allestimento in un luogo non deputato specificamente agli spettacoli teatrali – si presenta come un prodotto medio del sistema spettacolare di corte viennese. Il libretto di Minato segue il filone delle commedie filosofiche a cui appartengono le opere eseguite nelle precedenti stagioni di carnevale. La musica di Draghi serve

[96] Le arie buffe ricalcano i filoni tipici del comico settecentesco: per tutte basti citare l'aria di Pito in II.2: «Se mi costasse un occhio | mi voglio addottorare | e in abito talare | andar per la città. || E allor con faccia seria | mi ascolterà la gente | parlar d'ogni materia | senza saperne niente | ed ogni mio sproposito | oracolo sarà».

[97] *Cfr.* MANUEL CARLOS DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 9, 129; e ID., *Almeida Francisco António de*, in *MGG2, Personteil*, I (1999), coll. 516-517.

[98] Per gli esemplari sopravvissuti del libretto *v. SartoriL*, n. 18221. La copia consultata è in I-Nc, Rari 15.16[II] (ringrazio di cuore Antonio Caroccia per l'aiuto fornitomi). Della partitura sopravvive solo il terzo atto in P-La; *cfr.* BRITO, *Almeida*.

con gusto e misura le esigenze dello spettacolo nel suo insieme, adattandosi al tono medio leggero richiesto dalla situazione; solo le parti realmente serie, quelle di Rodisette ed Edronica, strappano alla penna del compositore una veste musicale che possiamo definire 'alta' dal punto di vista formale e tecnico come da quello espressivo. La varietà di registri linguistici e drammaturgici che risulta nel testo dalla giustapposizione di intrecci e personaggi di carattere diverso si riflette nell'intonazione draghiana; ciò porta a pensare che la valutazione complessiva dell'opera non vada compiuta in base ad un conteggio astratto dei 'pezzi belli' ma, come del resto dovrebbe essere ovvio in una musica pensata per il teatro, in base all'efficacia del rivestimento musicale rispetto alle intenzioni drammaturgiche di librettista e compositore. In questo senso *La patienza di Socrate con due mogli* appare soprattutto musicalmente come un prodotto senz'altro ben riuscito, sebbene non rappresentativo dello stile musicale di Draghi in senso assoluto. Un confronto alla stessa altezza cronologica della *Patienza* con le opere più strettamente serie, con le cantate e serenate e con gli oratori, che hanno una densità musicale molto più elevata, conferma il fatto che il Riminese opera precise scelte di genere nella gestione del proprio talento compositivo.

Il linguaggio musicale di Draghi, almeno negli anni Settanta e Ottanta, emerge da una comparazione con la produzione coeva veneziana e con i primi tentativi operistici di Alessandro Scarlatti su un piano di parità, fatte salve le ovvie diversità legate o al dato generazione o, soprattutto, all'impianto del testo di Minato, molto vincolante, con tutta probabilità, soprattutto per ciò che concerne le scelte formali: le lunghe strofe con o senza *refrain* del librettista, ad esempio, mal si prestavano alla sperimentazione di strutture con *da capo* analoghe a quelle che già compaiono in *Amor non vuole inganni* di Scarlatti, ed il numero complessivo di arie, ariette e ariosi difficilmente avrebbe consentito un ricorso massiccio ad accompagnamenti e introduzioni strumentali. Molto forti sono le analogie con Giovanni Legrenzi, poco più vecchio di Draghi e con un *curriculum* che tocca in più punti quello del Nostro, ma anche con Gian Domenico Freschi oppure Carlo Pallavicino; la vicinanza stilistica a Legrenzi è importante perché questi veniva unanimemente considerato come uno dei maggior compositori del suo tempo, e Draghi sembra potergli stare assolutamente alla pari, se non superarlo a tratti soprattutto per la grande abilità nel disegnare melodie semplici ma dense di *pathos* derivato dal sapiente gioco sulle risorse armoniche anche nella dimensione orizzontale del modo minore.

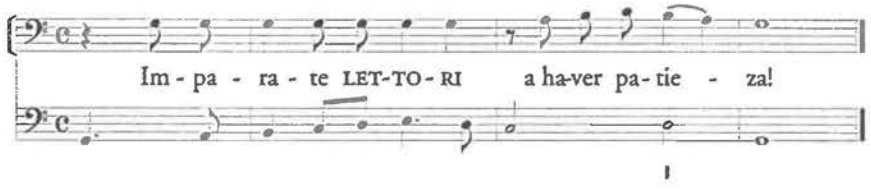
Ciò che fin qui si è scritto è solo un tentativo di razionalizzare alcuni elementi derivati da un approccio pratico alla partitura draghiana; la produzione del compositore riminese cerca ancora una valutazione equilibrata, possibile probabilmente solo dopo che ulteriori seri tentativi di recupero alla pratica dei suoi lavori

avranno dato un contributo anche alla soluzione dei problemi accennati nel paragrafo sulla prassi esecutiva, oltreché allargato la casistica disponibile su cui fondare analisi e giudizi. L'impressione generale, dopo l'esperienza dell'allestimento della *Patienza* ma anche di *Jephte* e a seguito di una certa familiarità con le partiture draghiane intorno ad essi, è che negli anni in questione Draghi fosse pienamente nel solco della modernità, ad onta di alcuni (pre)giudizi, troppo spesso ripetuti senza l'opportuno vaglio critico, che obbligano l'opera di corte viennese a sapere di muffa fin quasi dalla culla; soltanto in seguito (si veda anche il saggio di Herbert Seifert, che ben fa il punto anche sulle difficoltà che dopo l'inizio degli anni Ottanta impedirono sostanzialmente di proseguire la produzione di vere e proprie opere per ripiegare su generi di minore impegno), e probabilmente anche per un naturale e semplice fattore di invecchiamento sia di Draghi, sia del suo librettista, la produzione di Vienna comincia realmente a perdere colpi, fatto che comunque non passa inosservato ai viennesi stessi. Si può ritornare allo stesso Ferdinand Bonaventura Harrach, con il quale si è aperto questo lungo capitolo sulla *Patienza di Socrate*: nell'agosto 1697, in risposta alla figlia Rosa Angela che evidentemente gli parlava (com'era consuetudine tra loro) degli spettacoli che aveva visto a Vienna, il conte scrive da Madrid:

> Die *Comedi*, und die l *balet* müesse‹n› schlecht gewes‹en› sein, wie l es alle beschreübe‹n›, der alte *draghi* undt l d‹er› krümpe Graf halten sich schlecht.[99]
>
> La commedia e il balletto devono essere stati brutti, per come li descrivono tutti; il vecchio Draghi e il curvo conte se la cavano male.

La commedia in questione è probabilmente l'ultima creatura del binomio Draghi – Minato, *La tirannide abbattuta dalla virtù*; e nel 1697 non stupisce certo che la coppia sulla cresta dell'onda da decenni perdesse colpi, e neanche che il pubblico viennese se ne rendesse conto; ma l'inevitabile strascico, quasi d'obbligo *démodé*, della carriera del «vecchio Draghi» non può essere preso a misura, retrospettivamente, dell'intero suo contributo compositivo.

Con ciò si chiude (per il momento) questa lunga riflessione sulla *Patienza di Socrate*: e se dimensioni e natura della stessa hanno messo a dura prova la vostra sopportazione, compatitemi e



[99] A-Wsa, *Archiv der gräflichen Familie Harrach. Korrespondenz*, Karton 750; la lettera non reca data precisa ma da un confronto con il resto della corrispondenza del periodo e i diari di Ferdinand Bonaventura la si può attribuire con una certa sicurezza all'agosto.

Norbert Dubowy

Opere di Draghi in Italia?

Nel periodo barocco la specializzazione di un compositore in un determinato genere o ambito musicale è fenomeno tutt'altro che insolito. L'architettura formale della musica, spesso basata su un sistema semimodulare di tipologie ricorrenti e sezioni intercambiabili, e un tessuto compositivo legato alla pratica del basso continuo – pratica che, almeno a prima vista, sembra poter snellire gran parte dei problemi tecnici – sono prerogative che facilitano la produzione e influiscono sulla rapidità del comporre. Tuttavia anche con queste premesse l'opera di Antonio Draghi nel campo delle forme drammatiche musicali, sebbene accumulata in oltre quarant'anni di servizio alla corte imperiale di Leopoldo, ha dimensioni imponenti e non uguagliate da alcun altro compositore della sua generazione.

Scorrendo l'elenco delle sue composizioni si contano la bellezza di 118 lavori destinati alla scena.[1] Con un *œuvre* di queste dimensioni sarebbe facile immaginare che alla grande produttività compositiva corrisponda un numero altrettanto grande di successive riprese – magari in luoghi diversi da quello della produzione originale, in genere celebrata alla corte imperiale di Vienna e nelle varie località e istituzioni legate ad essa: le città e i teatri posti direttamente nel dominio asburgico. Questa aspettativa però non si verifica affatto, anzi l'esportazione, come si vedrà, si limita a un numero assai esiguo di opere.

Quali siano questi lavori e per quale motivo il loro numero non sia così elevato è la domanda a cui cercherò di rispondere in seguito. Innanzitutto una considerazione legata alle 'peculiarità di genere' di molte delle opere di Draghi: non tutte sono adatte a una ripresa esterna. Dall'elenco si dovranno infatti escludere tutti quei lavori che per struttura e finalità sono poco idonei a essere esportati. Penso in particolare agli spettacoli indicati come «feste» o «trattenimenti musicali». A differenza della *festa teatrale* di stampo più antico che ha addirittura una struttura più ampia del solito dramma per musica in tre atti,[2] le «feste», in gran numero fra le

[1] *Cfr.* Herbert Seifert, *Draghi Antonio*, in *Grove6*, 1, p. 1237-40.

[2] Modello classico nel repertorio viennese è *Il pomo d'oro* di Sbarra e Cesti. Di Draghi si ricordano, in quattro atti, *Le attioni fortunate di Perseo* (1691) e *Le imprese dell'Achille di Roma* (1693).

opere di Draghi, sono in un solo atto e mostrano una certa affinità alla cantata drammatica o alla serenata (una specialità tutta viennese la cui tradizione, instaurata in pieno Seicento, s'estenderà fino ai tempi di Metastasio).

Con l'esclusione di queste feste teatrali e di forme simili quali alcuni «componimenti musicali» e «introduzioni» si arriva al numero, ora sensibilmente ridotto ma ancora elevato, di 55 drammi musicali, tutti candidati, sia per caratteristiche strutturali che per soggetto e trattazione drammatica, a una possibile *mise en scène* nei vari teatri del più grande mercato operistico d'Europa, l'Italia.

Val la pena a questo punto chiarire che cosa s'intenda per «opere di Draghi». In relazione a Draghi, agli allestimenti di sue opere e alle successive riprese bisogna distinguere tra due, o forse tre, diversi casi. Il primo, quello più evidente, è costituito dalla *musica* composta da Draghi per una certa opera, che potrà essere utilizzata in una successiva messinscena. Il secondo è quello di un *libretto* messo in musica da Draghi che, ripreso per una nuova produzione in Italia o altrove, conserva impropriamente una correlazione con Draghi. C'è anche una terza ipotesi che tuttavia qui trascureremo: Draghi fu per qualche tempo librettista, e si potrebbero prendere in considerazione anche le opere composte da altri sui testi suoi. Per la nostra indagine sarà opportuno far chiarezza sui primi due casi perché appartengono a categorie che tendono a confondersi. È proprio qui il problema. Spesso non è possibile dire con esattezza se si utilizzava la composizione originale dell'opera, cioè oltre al testo del dramma anche la musica di Draghi, o se ci si limitava al solo testo (a cui il compositore locale dava una nuova veste musicale). Siccome il nome del compositore di un'opera spesso è taciuto, tra i due casi c'è una ampia zona d'ombra, sulla quale fare luce sarà compito della ricerca musicologica. Là dove testimonianze documentarie dirette e fonti musicali sono scarse è tanto più necessario cercare informazioni tramite l'esplorazione di circostanze e condizioni che hanno eventualmente influenzato la ripresa di un'«opera di Draghi».

Se ci limitiamo alle opere i cui libretti, messi in musica da Draghi, circolarono anche in Italia, si riesce a mettere insieme questo breve elenco:

TITOLO	LIBRETTISTA	PRIMA	RIPRESA IN ITALIA
Leonida in Tegea	Minato	II 1670	Venezia, San Moisè, II 1676
Iphide greca	Minato	VI 1670	Venezia, Saloni, 1671 e.a.
Cidippe	Minato	XI 1671	Venezia, Cannaregio, 1683
La Tessalonica	Minato	XI 1673	Roma, Teatro Colonna, 1683
La lanterna di Diogene	Minato	I 1674	Roma, Teatro Colonna, 1684
Il ratto delle Sabine	Minato	VI 1674	Roma, Tordinona, 1692
Zaleuco	Minato	VI 1675	Napoli, Real Palazzo, 1688
Il silentio d'Harpocrate	Minato	II 1677	Roma, Teatro Colonna, 1686
L'amare per virtù	Cupeda	VI 1697	Venezia, San Salvatore, 1699

Sono pochi titoli, il cui numero potrebbe forse aumentare ancora con un rastrellamento più rigoroso (per il quale, almeno per ora, mancano gli strumenti adatti). L'unico ulteriore titolo che si può segnalare è quella *Leucippe* rappresentata a Senigallia nel 1709 che potrebbe avere qualche rapporto con la *Leucippe phestia* di Minato e Draghi del 1678.[3] Non è casuale che il testo di un'aria della *Leucippe* di Senigallia ("Amor, non m'ingannar, non m'ingannar Amor", Emerio, II.II) è quasi identica a quella del libretto di Draghi nella scena corrispondente ("Non m'ingannar, Amor, Amor non m'ingannar").[4]

Non è da escludere che qualche altra opera abbia lasciato delle tracce in un rifacimento, nascondendosi ora sotto un titolo nuovo.[5] Ma anche con il ritrovamento di qualche altro titolo l'immagine non cambierebbe sostanzialmente; il gruppo rimane esiguo e ancor di più quando si esclude qualche attribuzione falsa o almeno improbabile. Tra queste segnalo la *Prosperità di Elio Seiano* a Milano nel 1699, quasi sicuramente non con la musica di Draghi,[6] e tanto meno con quella di Antonio Sartorio della produzione originale veneziana del 1667, ma composta *ex novo* da Perti, Vanelli e Martinenghi. Un altro caso è la ripresa di *Amare per virtù* a Torino nel 1702, che sembra basarsi piuttosto sulla versione veneziana di «diversi autori», che su quella originale.[7]

Ma ritorniamo alle opere del precedente elenco. Ad eccezione di *Amare per virtù* sono tutte opere composte su libretti di Nicolò Minato negli anni Settanta del Seicento. Non meravigli il dato: la produzione di drammi musicali in tre atti,

[3] La *Leucippe* di Senigallia fu rappresentata nel Palazzo Pubblico con musica di Pietro Porfiri; *cfr.* ALFIO ALBANI - MARINELLA BONVINI MAZZANTI - GABRIELE MORONI, *Il teatro a Senigallia*, Milano, Electa, 1996, p. 125. La *Leucippe phestia* viennese è invece una versione 'travestita' dell'*Iphide greca*; *cfr. SeifertO*, pp. 230-232. È caduta invece l'ipotesi di un legame tra *La moglie ama meglio* di Minato e Draghi (1688) ed il *Leonida in Sparta*, allestito a Torino nel 1689. Ringrazio la prof. Mercedes Viale Ferrero per le informazioni sul libretto torinese.

[4] L'aria di Draghi è segnalata in *SeifertO*, p. 344.

[5] Primo passo metodologico per scoprire l'identità che si cela sotto un titolo diverso è il confronto fra i personaggi. Sarebbe desiderabile che i cataloghi correnti badassero meno alla fedele trascrizione diplomatica dei frontespizi per dare più peso ad aspetti di contenuto quali nomi dei personaggi, mutazioni di scene, presenza di balli e intermedi, *incipit* testuali. Per quanto riguarda Draghi gran parte delle informazioni sui personaggi delle sue opere si trova in *NeuhausD*, pp. 142-73.

[6] *Cfr.* l'antica cronologia di Lodovico Silvestri pubblicata in ROBERTA CARPANI, *La drammaturgia milanese di Lodovico Silvestri alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi: catalogo dei testi stampati fino al 1714*, «Comunicazioni Sociali», XV, 1993, pp. 329-377: 315-6. L'attribuzione è ora ripresa in AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti Musicali Italiane», I, 1996, pp. 41-74: 67.

[7] *Cfr. Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio, 1976-1988, vol. V (*Cronologie*), p. 36; *v.* anche il contributo di Ivaldi in questo volume.

in tutto 28 opere, è al suo massimo in questo decennio. Negli anni Ottanta invece – momento poco adatto a spettacoli sfarzosi con il Turco alle porte di Vienna – Draghi scrive solo otto grandi opere, di cui nessuna sarà ripresa in Italia. Fatto strano se si considera che proprio in questo periodo la sintonia politica tra Vienna a la penisola doveva raggiungere l'apice. Solo verso la fine del secolo riprende l'afflusso di opere viennesi in Italia.

Questo abbozzo del rapporto Draghi-Italia, caratterizzato dalla recezione di opere degli anni Settanta, da un calo nel decennio successivo e da una ripresa dopo la metà degli anni novanta, si può estendere, come si vedrà, alla fortuna dell'opera viennese in generale. Le riprese delle «opere di Draghi» si concentrano in sole tre città: Venezia, Roma e Napoli; tutte le altre rappresentazioni sono da considerarsi derivate da queste prime.

Roma: 'La Tessalonica', 'Alessandro Magno' e 'Il silentio d'Arpocrate'

Tra gli anni 1683 e 1686, nel teatro di Lorenzo Onofrio Colonna, connestabile del Regno di Napoli, si allestiscono a Roma tre opere di provenienza viennese. Si tratta della *Tessalonica* (1683), di *Alessandro Magno* (1684) e del *Silentio d'Arpocrate* (1686). Tutte e tre le opere ebbero la loro prima a Vienna, rispettivamente nel 1673, 1674 e 1677, sebbene con titoli un po' diversi. I libretti sono tutti di Minato, la musica della produzione originale era sempre di Draghi. Per spiegare questa particolare concentrazione di opere viennesi a Roma è stata avanzata l'ipotesi[8] che la scelta di tali drammi fosse conseguenza degl'intensificati rapporti tra il Vaticano e la corte imperiale durante il conflitto fra la Sacra Lega e i turchi. È proprio in questo momento che opere appartenenti al genere eroico e provenienti da Vienna fanno la loro prima apparizione a Roma. L'ipotesi varrebbe in particolare per *Alessandro Magno*, un adattamento della nota opera viennese *La lanterna di Diogene.*

Non vorrei escludere a priori tale interpretazione, ma ci sono elementi atti a generare qualche dubbio; primo fra tutti la presenza di un papa, Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi, 1676-1689), tutt'altro che favorevole agli spettacoli. Se in quegli anni si può osservare a Roma qualcosa vicino a una vita teatrale, ciò si deve alla fantasia e la perseveranza di alcuni committenti che trovarono sempre nuovi modi per evitare i divieti papali o con permessi speciali o con rappresentazioni più o meno private. Interpretando l'opera barocca soprattutto quale funzione della vita pubblica e sociale, è naturale che si prediligano risposte ad ampio respiro; ma nel momento in cui si parla in astratto di un «repertorio operistico roma-

[8] Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296: 271.

no» si dimentica che dietro questo stanno singoli individui, persone con delle esperienze e predilezioni personali come, nello specifico, la figura di Lorenzo Onofrio Colonna, appartenente non solo a una delle famiglie più antiche della capitale ma egli stesso uno dei nobili più influenti di Roma e con ottime frequentazioni a Madrid. Colonna era tutt'altro che privo di ambizioni politiche ed era sicuramente un personaggio attentissimo all'immagine che poteva trasmettere ai contemporanei anche tramite la committenza di opere teatrali.[9] Ora – perdendo di consistenza una politica teatrale legata ai rinnovati rapporti fra Vaticano e Vienna – non è difficile immaginare che fu lo stesso Colonna a cercare un avvicinamento alla corte imperiale asburgica, anche se non c'è testimonianza che il connestabile avesse interessi politici in questa direzione.

Anche se un tale avvicinamento si fosse verificato davvero ciò offrirebbe una spiegazione solo parziale al dominio incontrastato di un unico autore nella produzione del teatro Colonna. Il favore per Minato non può muovere solo dalle predilezioni di Lorenzo Onofrio Colonna. È probabile che parte del pubblico seicentesco fosse realmente in grado di apprezzare la produzione operistica, distinguendo fra il dramma di questo o di quell'altro autore, come non stupirebbe se si ammettesse che la critica fosse sufficientemente agguerrita per esprimere un giudizio più preciso di quel generico «applauso universale» che si trova così spesso negli avvisi contemporanei.

Ma che sia stata l'arte di Minato a sollecitare il gusto del connestabile trova conferma, tra le altre cose, nell'allestimento colonnese di un'opera del poeta cesareo mai vista a Vienna.[10] Si tratta di quel *Pompeo* di Minato, messo in musica da Alessandro Scarlatti, che inaugurò, nel febbraio del 1683, il nuovo ed ampliato teatro Colonna. Con questa produzione Colonna voleva anche riallacciarsi alla breve tradizione del teatro Tordinona (il primo teatro pubblico romano, la cui attività venne interrotta nel 1675). La prima del dramma di Minato risaliva all'allestimento veneziano del 1666, con musica di Francesco Cavalli e dedica alla moglie di Lorenzo Onofrio, Maria Mancini Colonna, che in quei giorni visitava con il marito la città lagunare. Il connestabile non vide nessun dramma di Minato a Vienna, ma oltre al *Pompeo Magno* gli era noto anche lo *Scipione Affricano* che l'autore, come si desume dal libretto, gli dedicò nel 1664 quando, in un precedente viaggio, Colonna si trovava a passare per Venezia.[11] La serie completa delle opere di casa Colonna è la seguente:

[9] Aspetto evidenziato dall'eccellente lavoro di ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni 1997.

[10] *Cfr.* BIANCONI–WALKER, *Production*, p. 271.

[11] Un altro libretto dedicato ai coniugi Colonna è il *Tito* di Nicolò Beregan e di Pietro Antonio Cesti. Colonna, a Milano nel 1665, aveva visto inoltre il *Xerse* di Minato, dedicato alla moglie da

	TITOLO	TESTO	MUSICA	PRECEDENTI
1683	*Pompeo*	Minato	A. Scarlatti	Venezia 1666*
	La Tessalonica	Minato	Pasquini	Vienna 1673
1684	*Alessandro Magno* [*Arianna* ?]	Minato	?	Vienna 1674**
1685	*Arianna*	[Aless. Teodoro Sinibaldi]	Pasquini	—
1686	*Il silentio d'Arpocrate*	Minato	Pasquini	Vienna 1677
	L'antro overo L'inganno amoroso	Francesco Maria Santinelli	Teofilo Orgiano	—

* con musica di Francesco Cavalli
** con il titolo *La lanterna di Diogene*

Oltre alle opere di Minato compare nell'elenco anche l'*Arianna*, data sicuramente nel carnevale 1685, e probabilmente già in quello precedente in sostituzione dell'*Alessandro magno* di cui sopravvivono il libretto manoscritto e alcuni conti.[12] Il testo dell'*Arianna*, apparentemente non riconducible ad alcun modello viennese, fu probabilmente scritto dal poeta romano Alessandro Teodoro Sinibaldi.[13]

Il genere di queste opere potrebbe forse giocare un ruolo non secondario a sostegno dell'ipotetico rapporto tra Roma e Vienna. Nel repertorio operistico romano di quegli anni, caratterizzato da commedie, pastorali e «opera regie», le opere di Minato si distinguono infatti come *eroiche* (ovvero legate a soggetti storici o mitologici) e in questo senso meglio sembrano inserirsi nel clima di rivalsa bellica suggerito dalla Lega.

D'altra parte un'opera quale *Il silentio d'Arpocrate* appare più che altro come un'opera comica;[14] ma libretti come *La lanterna di Diogene* e probabilmente anche *Il silentio d'Arpocrate* sono prima di tutto 'libretti a chiave',[15] ovvero soggetti i cui personaggi – per allusione o allegoria – sono da identificare con i protagonisti dell'attuale vita politica e di corte, e in prima istanza con l'imperatore. Solo un confronto dettagliato tra libretto originale e rifacimento romano può chiarire se

«Li musici» sotto la guida del capocomico e cantante Carlo Righenzi che, per l'occasione, aveva riadattato le parti comiche del testo.

[12] Per *L'Arianna* del 1685 *v.* TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 162-163. Secondo i documenti di spesa di casa Colonna è possibile che *L'Arianna* fosse già stata rappresentata, o almeno fosse in preparazione, fin dal 1684; *cfr.* TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 157-158.

[13] *Cfr.* TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 157 e 193. L'altra ipotesi – una ripresa del libretto di Giuseppe di Palma pubblicato a Napoli nel 1653 – è meno percorribile: i nomi dei personaggi dell'*Arianna* romana non corrispondono con quelli del libretti napoletano.

[14] Così MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in [MURARO] *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 17-30.

[15] *Cfr. SeifertO*, pp. 248-277; sul *Silentio d'Harpocrate* in particolare *v.* le pp. 270-2. Si veda inoltre HAGER, *Funzione*, p. 21.

la particolare chiave di lettura si rivela applicabile anche alle riprese al teatro Colonna. Più d'ogni altra cosa sarebbe importante sapere se a Roma esistevano le condizioni per capire e apprezzare il gioco che stava dietro le trame di quei drammi, per meglio rispondere alla domanda sui rapporti fra Colonna e la corte di Vienna. Certo è che dispacci diplomatici diretti a Venezia e a Firenze mostrano come le chiavi di lettura di quei drammi circolassero anche fuori dalla corte imperiale.[16]

Per quanto riguarda la musica – la questione 'Draghi in Italia' – è da dire che *La Tessalonica* è interamente composta da Bernardo Pasquini, il musicista a cui il connestabile affiderà *L'Arianna* e, con grande probabilità, anche *Il silentio d'Arpocrate* (di questo esistono alcune arie sparse).[17] *Il Pompeo* invece è opera di Alessandro Scarlatti. È significativo che il testo di una delle più famose arie del *Pompeo* scarlattiano, l'aria di Mitridate "Toglietemi la vita ancor",[18] è derivata dal libretto del *Silentio di Harpocrate* di Minato (aria di Argenore, I.II). Quando nel 1686 in casa Colonna si rappresenterà *Il silentio d'Arpocrate*, il testo di quell'aria, già sentito tre anni prima e quindi inutilizzabile perché 'consumato', sarà sostituito con il nuovo "Amor consolami". La prefazione del libretto del *Pompeo* esplicita il trasferimento da un libretto all'altro: «Vedrai quivi incastramenti di arie trasportate da diversi luoghi del medemo autore», ovvero Nicolò Minato – un'altra testimonianza della stima che Minato godeva presso il connestabile Colonna. Se le arie sono «trasportate da diversi luoghi» significa che i libretti di Minato disponibili a Roma dovevano essere più d'uno. Chissà se il connestabile non fruisse di una propria raccolta di testi drammatici, simile, benché con taglio diverso, a quella di Agostino Chigi (1634-1705) tuttora esistente al Palazzo Chigi di Ariccia?[19]

Non c'è fonte musicale, notizia d'archivio o avviso che indichi, per quanto io sappia, il nome del compositore o dei compositori dell'*Alessandro Magno*. Potrebbe la musica essere di Draghi? L'assenza di notizie non serve né a confermare né a smentire quest'ipotesi. Che Colonna abbia scelto Scarlatti e Pasquini per mettere in musica i libretti di Minato potrebbe essere pratica da estendersi anche all'*Alessandro*, ma d'altra parte il silenzio totale che avvolge l'opera e la mancanza di

[16] *SeifertO*, p. 250, e ID., *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in MURARO, *Vienna*, pp. 1-15: 12-3.

[17] Pasquini è segnalato autore in LOWELL LINDGREN, *Pasquini Bernardo*, in *GroveO*, III, pp. 902-903. Alcune arie compaiono tra quelle non identificate nel catalogo di GORDON CRAIN, *The Operas of Bernardo Pasquini*, Ph.D. diss., Yale University, 1965, pp. 275-290. Tra queste ad esempio "Dir potrai alma mia", "Né senza spine la rosa sta", "Non ho pace, non ho bene", "Se vibrasti cieco Amor", "La speranza mi dice ch'io speri" e "Tempo vola".

[18] ALESSANDRO SCARLATTI, *Il Pompeo*, facsimile a cura di John H. Roberts, New York, Garland, 1986, cc. 28*r*-34*v*.

[19] RENATO LEFEVRE, *Il principe Agostino Chigi e la sua «Libraria di campagna» in Ariccia*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 112, 1989, pp. 341-451.

qualsiasi cenno a uno dei tanti valenti compositori romani potrebbe indicare proprio il contrario, cioè che la produzione romana avesse mantenuto la musica di Draghi. Il libretto manoscritto riporta solo il testo della *Lanterna di Diogene* rimaneggiato come *Alessandro Magno*,[20] una copia calligrafata alla quale manca solo la dedica a Lorenza de la Cerda Colonna, moglie di Filippo Colonna, figlio di Lorenzo Onofrio: nulla per sciogliere l'enigma. Ma, dagli elementi che abbiamo, l'ipotesi più probabile è che la rappresentazione non fosse mai avvenuta.[21] La presenza di aggiunte o emendamenti di mano diversa da quella del testo dimostra solo che i preparativi della rappresentazione avevano in atto alcuni cambiamenti.[22]

La seconda comparsa di Minato a Roma

Negli anni novanta del Seicento nel teatro Tordinona nuovamente riaperto compare un'altra serie di drammi per musica di Minato: *Eraclea ovvero Il ratto delle Sabine* (1692), *Xerse* (1694), e *Muzio Scevola* (1695). Anche in questo caso non si può parlare di una consapevole scelta di opere viennesi, perché, come già per il teatro Colonna, si tratta di drammi sia di provenienza viennese che veneziana. Il *Ratto delle Sabine* – da non confondere con l'omonima opera veneziana scritta nel 1680 da Giacomo Francesco Bussani e Pier Simone Agostini – è di origine viennese (1674), mentre le altre due ebbero le prime a Venezia nel 1654 e nel 1665, entrambe con musica di Francesco Cavalli. Anche in questo caso l'attenzione è soprattutto rivolta a Minato.[23] I libretti furono rimaneggiati probabilmente sempre dalla stessa mano, cioè da Silvio Stampiglia. Lo stesso accadde per la musica, attribuibile in gran parte a Giovanni Bononcini. Nulla si sa della possibilità che il pubblico romano abbia potuto ascoltare anche qualche nota di Draghi.

Lo 'Zaleuco' di Napoli

Il repertorio di una teatro o di una istituzione, così come la scelta degli artisti e delle opere da rappresentarsi, può essere condizionato dalla gestione del teatro, dall'impresario, dal protettore o dagli artisti principalmente legati a esso. Il teatro San Bartolomeo di Napoli, o per meglio dire quella strana duplice istituzione – teatro di corte e pubblico insieme – appare vincolato fin dall'inizio dall'influsso della corte vicereale. Questa partecipazione non è sempre presente in uguale ma-

[20] I-Rvat, *Vat. lat.* 10232.

[21] *V. supra*, nota 12.

[22] Le modifiche sono nella seconda scena del primo atto, con la sostituzione dell'aria "Dunque so che nulla so" con "Bella immortalità" (scritta su un foglio di carta staccato contenente anche l'indicazione «Loco da metterci un'aria»), e nella quinta scena, con l'aggiunta dell'aria "Il mondo è de l'inganno".

[23] Il nome di Minato compare anche su un quarto libretto, *Il Mauritio* (Roma, Tordinona, 1692), evidentemente per un errore tipografico; il testo è infatti di Adriano Morselli.

niera su tutto il periodo ma diventa più appariscente durante le sostituzioni del viceré. Spesso all'arrivo di un nuovo viceré si rileva una predilezione filoromana nella scelta di opere, librettisti e compositori: molti viceré venivano infatti da Roma. Così fu nel caso del marchese del Carpio (dal 1683) e del duca di Medinaceli (dal 1696), entrambi già ambasciatori spagnoli presso la Santa Sede e grandi amanti della musica e del teatro. Lo stesso effetto – l'elemento romano in un repertorio altrimenti limitato a poche produzioni locali o riprese di opere veneziane (con o senza nuova musica) – si verifica nel brevissimo periodo che intercorre fra la morte improvvisa del viceré del Carpio (15 novembre 1687) e l'arrivo del successore (fine gennaio 1688), il conte di Santo Stefano, ancora a Palermo quale viceré di Sicilia. Ad assumere il governo *ad interim* è ancora una volta Lorenzo Onofrio Colonna. Significativo l'elenco degli allestimenti di quel periodo.[24]

DATA	TEATRO	TITOLO	TESTO	MUSICA	PRECEDENTI
	viceré: DEL CARPIO				
3.I.1687[a]	Real Palazzo	*Clearco in Negroponte*	Arcoleo	Scarlatti	Venezia 1685
29.I.1687	S. Bartolomeo	*Il Roderico*	Bottalino	Pollarolo	Brescia 1684
	viceré: COLONNA				
22.XII.1687[a]	Real Palazzo	*Dal male il bene*	De Totis	Scarlatti	Roma 1681*
1688	Real Palazzo	*Il Zaleuco*	Minato–Perrucci	Draghi [?]	Vienna 1675
	viceré: SANTO STEFANO				
19.II.1688	Real Palazzo	*La Rosmene*	De Totis	Scarlatti	Roma 1686
17.XI.1688[b]	Real Palazzo	*Il Flavio*	Noris	Scarlatti	Venezia 1683**

a «compleannos» della regina madre
b «compleannos» del re

* con il titolo *Tutto il mal non vien per nuocere*
** con il titolo *Il re infante*

La prima rappresentazione dopo l'arrivo del connestabile è la solita opera per «lo compleannos» della regina madre. Si tratta di una ripresa di un vecchio lavoro romano di Giuseppe Domenico de Totis e Alessandro Scarlatti, quest'ultimo già maestro di cappella del viceré di Napoli. *Tutto il mal non viene per nuocere*, rappresentata nel 1682 al teatro Capranica di Roma, fu di nuovo messa in scena a Napoli con il titolo *Dal male il bene.*

Il secondo titolo napoletano durante il regno di Lorenzo Onofrio Colonna – e l'ultimo di provenienza viennese dopo *L'Elice, Iphide greca* e *Tessalonica* in quegli anni[25] – è lo *Zaleuco* di Minato, rappresentato per la prima volta a Vienna nel

[24] Per una cronologia più completa si rimanda a LORENZO BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti*, atti del convegno (Würzburg 1975) a cura di Wolfgang Osthoff e Jutta Ruile-Dronke, Tutzing, Schneider, 1979, pp. 13-116: 46-111.

[25] La *Tessalonica* del 1684 è una ripresa del rifacimento romano con la musica di Bernardo Pasquini. Gli altri antecedenti viennesi risalgono al 1680: *L'Iphide greca*, che era passata per Venezia

1675 in occasione del compleanno dell'imperatore Leopoldo I, naturalmente con musiche di Draghi. L'opera è riadattata dal poeta ufficiale dei teatri napoletani Andrea Perrucci, autore del famoso trattato sulla commedia contemporanea *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, pubblicato nel 1699.[26]

Non è difficile individuare dietro la scelta dello *Zaleuco* una precisa volontà di Colonna viceré: un altro dramma di Minato da aggiungere a quella serie di drammi iniziata nel suo teatro di Roma. Il soggetto, questa volta veramente eroico, ha per protagonista un monarca noto per il suo profondo senso di giustizia. L'opera s'inserisce benissimo negli schemi propagandistici del regime vicereale spagnolo, e insieme adempie al compito autocelebrativo dell'attuale viceré. Non si può escludere che il dramma fosse scaturito da un gesto di ossequio della gestione teatrale, e in senso più generale dei sudditi; o ancora, un caso potrebbe non escludere l'altro se entrambe le parti si fossero accordate sulla scelta del dramma.

Nei repertori e nella letteratura su Minato si trova talvolta l'informazione che lo *Zaleuco* non è altro che la ripresa del *Seleuco*, un dramma scritto da Minato nel 1666 per il teatro San Salvatore di Venezia. Le due opere hanno in comune solo il conflitto tra padre e figlio, ma per il resto sono diverse. Zaleuco è il re della Locride vissuto nel VI secolo a.C., mentre Seleuco è il fondatore, due secoli dopo, del regno siriano dei Seleucidi. Nello *Zaleuco* il conflitto s'accende perché il figlio Ermegisto non può smettere di amare la principessa Silandra promessa da Zaleuco al suo generale Atide. Il *Seleuco* tratta invece la nota storia di Antioco, figlio di Seleuco che ama Stratonica, moglie di sue padre; soggetto più volte messo in musica nella storia dell'opera.[27]

È stato ipotizzato che lo *Zaleuco* napoletano non fosse mai andato in scena per la partenza improvvisa del connestabile,[28] tuttavia si è conservata parte della musica. Un manoscritto della biblioteca del conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli contiene alcune arie che ritengo debbano appartenere alla versione napoletana dell'opera.[29] Come si vede scorrendo l'indice del manoscritto è possibile

prima di approdare a Napoli, e *L'Elice* di Pietro Andrea Ziani, all'epoca al servizio della cappella vicereale di Napoli. L'*Elice* originale era una introduzione ad un balletto, scritta nel 1666 su testo di Domenico Federici.

[26] Perrucci dichiara di aver scritto tra le altre cose il prologo per lo *Zaleuco*; *cfr.* ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961, p. 35.

[27] I personaggi dello *Zaleuco* sono: Zaleuco re di Locri, Ermegisto, Climene, Silandra, Fidelmo, Atide, Ismerio, Adrasto, Ledia, Batillo; quelli del *Seleuco* veneziano invece: Seleuco re della Siria, Stratonica, Antioco, Lucinda, Arbante, Ersistrato, Eurindo, Rubia, Silo.

[28] *Cfr.* TAMBURINI, *Due teatri*, p. 178, doc. 156.

[29] Per l'indice del ms. *v.* l'appendice a questo articolo. Poiché gran parte del repertorio napoletano è alimentato da opere veneziane, non è possibile stabilire con esattezza se certe arie proven-

riconoscere un'ampia raccolta di musiche di vari generi e di provenienze diverse: arie d'opera veneziane soprattutto della stagione 1688, cantate in gran parte di autori attivi a Ferrara, parecchie arie di Scarlatti. Molte di queste sono di provenienza napoletana, ad esempio le arie dell'*Olimpia vendicata* (Napoli 1686) e del *Clearco in Negroponte* (Napoli 1686-87). Dalle attribuzioni si ricava anche che Scarlatti fornì parte della musica per il *Tullo Ostilio* napoletano (1689).[30] C'è infine anche un gruppetto di arie dello *Zaleuco* proveniente senza dubbio dalla produzione napoletana. I testi di due delle arie si trovano infatti soltanto nel libretto napoletano e non in quello viennese; le rimanenti quattro arie compaiono in entrambi i libretti.

Ora ci troviamo di fronte alla questione se queste arie dello *Zaleuco* siano o meno di Draghi. Anche se fosse musica sua, almeno la prima aria ("È la legge col costume", III.1) avrebbe subìto dei cambiamenti, in quanto l'aria di Zaleuco nel libretto napoletano era a Vienna un'aria «a due». Se si guarda più in generale la musica delle arie in questione, si nota, anche senza un'analisi approfondita, che gli stilemi individuabili non sono quelli preferiti da Draghi. Salta all'occhio in *Es.* 1 particolare il trattamento del basso, per ampiezza e forma estraneo a Draghi: un basso modellato quasi a guisa di voce contrapposta alla linea del canto con cui può entrare in dialogo in qualsiasi momento (es. 1.*a* e 1.*c*). Nel canto invece si nota un'esplorazione attenta al metro proprio della poesia (es. 1.*b*) e la fresca immediatezza e duttilità con la quale segue le singole proposizioni della poesia. Sono caratteristiche queste che fanno pensare ad un compositore come Alessandro Scarlatti o a qualcun'altro della sua cerchia. Le poche arie, tutte adespote, non sono sufficienti ad attribuirgli la composizione dello *Zaleuco*, ma vorrei ricordare che Scarlatti dichiarava di aver scritto più di 120 opere, e ne mancano ancora decine all'appello. Lo *Zaleuco* potrebbe essere un buon candidato.

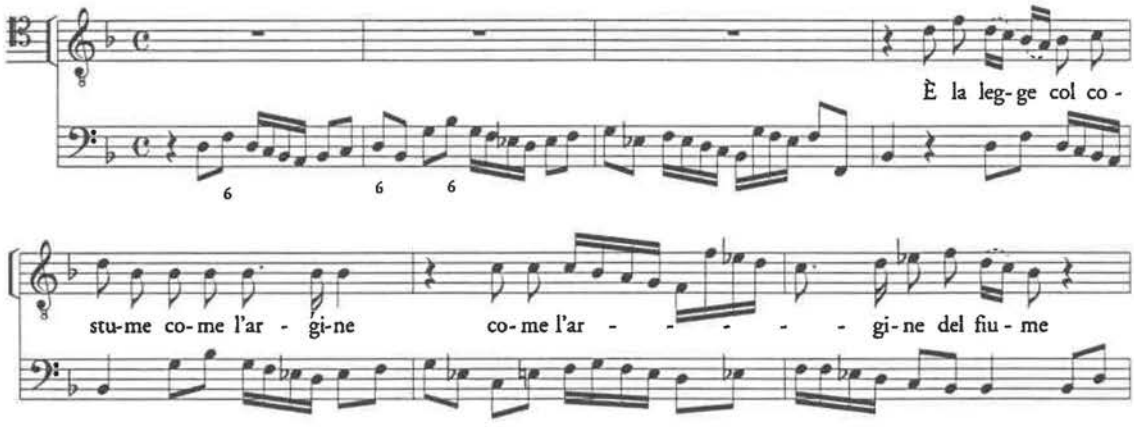
gano da Venezia o da una eventuale ripresa napoletana. La segnalazione di un luogo e una data va intesa solo come proposta di una ipotetica provenienza. Nel caso delle quattro arie dell'*Anacreonte*, ad esempio, tre di esse si trovano nella partitura veneziana di Antonio Sartorio e in fonti derivate (I-Vqs), il testo della quarta aria invece è quello di un'aria sostitutiva nel libretto napoletano; il che fa supporre che tutte le arie furono ricopiate materialmente dalla partitura che servì alla produzione napoletana. Con ciò è possibile dire che a Napoli il libretto non fu composto *ex novo*, ma fu utilizzata la versione veneziana rimaneggiata solo in alcuni punti. Più difficile invece stabilire la data di opere di cui non si conosce la prima produzione (*Rosmene*) o di opere che ebbero la fortuna di una grande quantità di produzioni (*Pompeo*).

[30] Un'altra opera nuova da aggiungere al catalogo delle opere di Scarlatti. Su Scarlatti a Napoli rimando al mio studio *Scarlatti e il dramma per musica*, in preparazione.

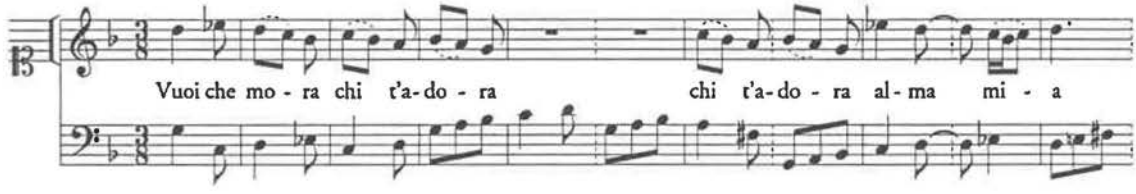
[31] Si veda ad esempio HERBERT SEIFERT, *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in MURARO, *Vienna*, p. 1-15; inoltre GIOVANNI MORELLI, *Un pomo d'oro sull'unverzehrlig Tisch: il lungo momento della connessione musicale di Venezia e Vienna*, in *Venezia-*

ESEMPIO I

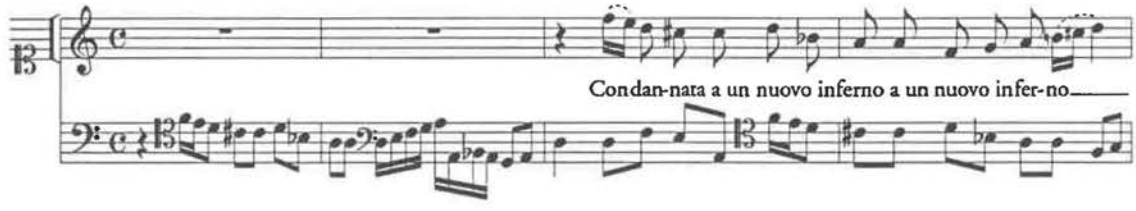
Zaleuco, arie [I-Nc, *Cantate* 47, pp. 103-108]



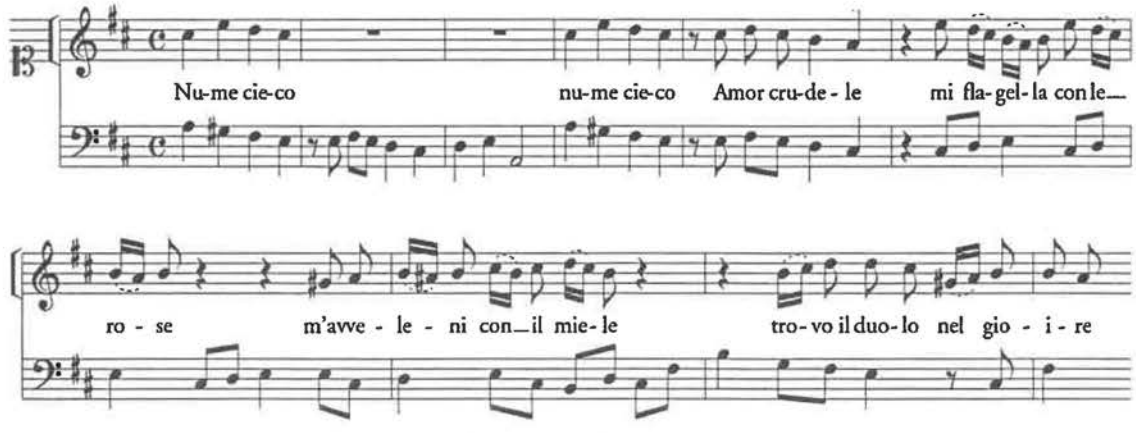
ES. 1.*a* Zaleuco, "È la legge col costume", III.1, miss. 1-7 [p. 103]



ES. 1.*b* Ermegisto, "Vuoi che mora chi t'adora", II.2, miss. 1-11 [p. 105]



ES. 1.*c* Climene, "Condannata a un nuovo inferno", II.7, miss. 1-4 [p. 107]



ES. 1.*d* Ermegisto, "Nume cieco, Amor crudele", I.6, miss. 1-10 [p. 108]

Parentesi

Le indagini fin qui condotte sulle «opere di Draghi» hanno per ora solo verificato la sostanziale assenza del compositore dalla scena italiana. Ma una così scarsa diffusione è da considerarsi un *effetto Draghi*, una prerogativa cioè per qualche motivo limitata e legata alla figura del compositore riminese, oppure si tratta di un fenomeno generale di cui Draghi è soltanto il caso più appariscente?

Tra Vienna e l'Italia c'era un intensissimo scambio commerciale e culturale, e la corte imperiale era una delle mete preferite da musicisti di ogni genere; da parte sua anche Vienna ha sempre guardato con grande attenzione agli sviluppi e alle tendenze musicali in Italia e soprattutto a Venezia.[31] Che ci sia stato uno scambio altrettanto intenso di drammi musicali sembra invece parte di un mito storiografico musicale. In realtà ci sono poche opere viennesi messe in scena nei teatri d'Italia, e le abbiamo in gran parte già nominate; altre potrebbero essere: [32]

a) *La Circe* di Cristoforo Ivanovich e Pietro Andrea Ziani (Vienna 1665), ripresa a Venezia nel 1679 con musica nuova di Domenico Freschi.

b) *La Semirami* di Giovanni Andrea Moniglia e Pietro Antonio Cesti, rappresentata per la prima volta a Vienna il 9 giugno 1667. Opera dalla carriera davvero avventurosa: scritta per le nozze dell'arciduca Sigismondo nel 1665 a Innsbruck, fu sospesa a causa della morte dell'arciduca; in una messinscena progettata a Venezia nel 1666 (teatro San Cassiano) fu sostituita dal *Giasone* di Cavalli. Seguirono tuttavia due rifacimenti: uno di Matteo Noris con la musica di Pietro Andrea Ziani nel 1670 (Venezia, teatro SS. Giovanni e Paolo), e l'altro di Giulio Cesare Corradi con la musica di Cesti e le modifiche di Marc'Antonio Ziani nel 1674 sotto il titolo di *La schiava fortunata* (Venezia, teatro S. Moisè).[33]

c) *L'Adone* veneziano del 1676. Secondo l'autore Giovanni Matteo Giannini scritto per la corte imperiale ma lì probabilmente mai messo in scena; a Venezia fu rappresentato con modifiche di Tebaldo Fattorini e con la musica di Giovanni Legrenzi.

d) *Elmira* di Minato allestita a Padova nel 1699.[34] Si tratta di un rifacimento di *Aristomene Messenio* (Vienna 1670, musica di G. F. Sances). Il libretto avverte il lettore che:

Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica, a cura di Giandomenico Romanelli, Milano, Electa, 1983, pp. 89-104.

[32] *Cfr.* Franco Piperno, *Venezia e Vienna: Produzione e circolazione dello spettacolo operistico*, in Muraro, *Vienna*, p. 118-9. Dubito che il *Creso* di Legrenzi (Venezia 1681) segnalato da Piperno (p. 119) sia quello di Minato.

[33] Per tutte le vicende della *Semirami* e l'analisi dei relativi libretti *cfr.* Piero Gargiulo, *Con «Regole, affetti, pensieri». I libretti di Moniglia per l'opera italiana dell'«Imperial Teatro» (1667-1696)*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, atti del VII convegno internazionale (Loveno di Menaggio, Como, 1997) a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, Amis, 1999, pp. 121-146: 129-140.

[34] Da non confondere con un'altra opera con lo stesso titolo *Elmira*, che è in realtà il diffusissimo *Figlio delle selve* di Carlo Sigismondo Capece.

> [... la] favola, mista di eroico e di pastorale, è parto del conte Niccolò Minato cui troppo han reso celebre i molti suoi drammatici componimenti. Fu rappresentata con altro titolo, con altri nomi ed in parte con altri accidenti in Vienna d'Austria più volte.[35]

e) *Le risa di Democrito*, dramma di Minato, messo in musica nel 1670 da Draghi, ma di nuovo composto da Francesco Antonio Pistocchi durante il suo soggiorno a Vienna nel 1700. Probabilmente venne portato dallo stesso Pistocchi in Italia perché è sua la musica nelle rappresentazioni di Bologna (1708), Forlì (1710) e Ferrara (1712).

Nel numero delle opere allestite in Italia nel corso del '600 quelle che ebbero una prima a Vienna sono quasi trascurabili. All'interno di questo esiguo gruppo il librettista di gran lunga preferito è Minato e i titoli privilegiati sono quelli messi in musica da Draghi. Ciò non stupisca: la produzione viennese degli ultimi decenni del secolo è per la quasi totalità legata ai loro nomi.

A questo punto val la pena chiedersi perché le opere viennesi – e non solo quelle di Draghi – circolano così poco al di qua delle Alpi. Uno dei tanti motivi – a parte le incompatibilità di destinazione di cui si è accennato all'inizio – potrebbe essere di banale natura pratica. Ovvero la difficoltà dell'impresario di un teatro italiano di ottenere una partitura viennese.

Era relativamente facile entrare in possesso di un libretto stampato a Vienna: inteso quale mezzo di propaganda, la sua circolazione era voluta e quasi incentivata. Il testo a quel punto poteva essere riutilizzato in qualsiasi forma.[36] Per la musica invece la situazione era diversa. Una volta allestita l'opera, la partitura finiva nella collezione privata di Leopoldo, la *Schlafkammerbibliothek*, da cui usciva solo per una eventuale rappresentazione successiva.[37] Probabilmente esisteva qualcosa come un 'copyright del committente' che proibiva di mettere in circolazione delle musiche già scritte per una specifica occasione.[38] Un cenno a tale proposito potrebbe essere la dichiarazione del già menzionato Giannini, autore dell'*Adone*,

[35] *Elmira drama pastorale per musica, da rappresentarsi nel Teatro Obizzi in Padova. La primavera dell'anno* M.DC.XCIX, Venezia, Rossetti, p. 3 («Lo stampatore a chi legge»).

[36] Infatti il *Creso* di Minato (*v.* nota 32) fu rimaneggiato da Christian Heinrich Postel e di nuovo messo in musica nel 1711 da Reinhard Keiser per Amburgo (non da Giovanni Legrenzi per Venezia). *Il ratto delle Sabine* entrò, senza musica, nel repertorio di una *troupe* girovaga di commedianti (*cfr.* Bärbel Rudin, *Das fürstlich Eggenbergische Hoftheater in Böhmisch Krumau (1676-1691). Zur ästhtischen Allianz zwischen Wanderbühne und Hofkultur*, «Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur», 25, 1996, pp. 467-488: 487).

[37] Sulla «Bibliotheca cubicularis» *v.* Josef Gmeiner, *Die 'Schlafkammerbibliothek' Kaiser Leopolds I.*, «Biblios: Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift», 43/3-4, 1994, pp. 199-211.

[38] Bisogna distinguere tra i vari generi. Per la musica sacra questo divieto potrebbe essere stato meno vincolante. È pur significativa la scarsa produzione di musica a stampa dei compositori della corte imperiale: evidentemente, una volta raggiunto un posto nella cappella imperiale, non c'era più bisogno di propagandare il proprio talento.

che scrive nel suo libretto «Caesaris sum, noli me tangere», parole scelte con l'intenzione di tenere lontano la mano di un rimaneggiatore poco gradito.[39] Per questo motivo l'esistenza nella collezione del procuratore veneziano Marco Contarini della partitura della *Cloridea* (Vienna 1665) di Pietro Andrea Ziani – anch'essa un'«opera di Draghi» in quanto terzo libretto del compositore[40] – si deve forse più ai rapporti personali del collezionista con Ziani che al contatto diretto con la corte di Vienna; altre sue opere si conservano infatti nella raccolta.[41] Che però non fosse del tutto impossibile entrare in possesso di alcune partiture viennesi lo dimostrano i casi che seguono.

'Leonida' in Venezia

In una lettera all'imperatore scritta il 26 luglio 1670, il segretario cesareo, l'abate Domenico Federici, parla dell'*Iphide greca* di cui ha fatto conoscere a Venezia musica e libretto.[42] Le parole di Federici, benché grondanti di adulazione, suggeriscono come la musica di Draghi fosse conosciuta e apprezzata:

> E in paragone delle cose che ora compongono i vecchi Cavalli, Ziani e Legrenzio, con altra gentaglia musicale che qua cresce come i funghi d'Arcadia, le ariette che tengo del Draghi, fattesi qua cantare, superano d'assai.

Dalla lettera parrebbe che Federici non avesse in mano la partitura, ma solo una scelta di ariette da far sentire agli «intendenti». Ma per farsi un'idea della musica di Draghi a Venezia non era necessario passare attraverso personalità come Federici, che fu per alcuni anni poeta di corte dell'impatore e ora forse fungeva da mediatore con qualche teatro veneziano; più in generale il rapporto privilegiato tra Vienna e Venezia, quest'ultima non solo capitale del teatro musicale ma anche punto di riferimento di numerose attività in campo culturale e politico, rendeva facile e spontaneo lo scambio di notizie.

[39] Nonostante la protesta una versione rimaneggiata del libretto fu messo in musica da Giovanni Legrenzi a Venezia nel 1676; *cfr.* Norbert Dubowy, *«Avezzo a cose studiate e sode». Legrenzi compositore d'opera negli anni settanta*, in *Giovanni Legrenzi e la capella ducale di San Marco*, atti dei convegni internazionali (Venezia e Clusone 1990) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 457-494: nota 1.

[40] *SeifertO*, p. 222.

[41] Ora a I-Vnm, *Cod. It.* IV-403 (=9927). Benché un'opera viennese, la partitura è fisicamente un manoscritto veneziano. Come risulta dall'analisi codicologica fatta da Thomas Walker la partitura è lavoro di uno dei copisti della collezione contariniana, dello stesso copista (B) che ha scritto, tra le altre, le partiture dell'*Orfeo* di Antonio Sartorio e della *Dori* di Pietro Antonio Cesti conservate nella stessa collezione; *cfr.* Thomas Walker, *«Ubi Lucius»: Thoughts on Reading 'Medoro'*, in Aurelio Aureli-Francesco Lucio, *Il Medoro*, partitura dell'opera in facsimile, Milano, Ricordi, 1984 (Drammaturgia musicale veneta, 4), pp. CXXXI-CLX: CXLII e CXLVI.

[42] *SeifertO*, p. 899.

Non sappiamo quanto i veneziani apprezzassero veramente la musica di Draghi. Certo è che nessuna delle «opere di Draghi» fu rappresentata nella sua forma originale. All'*Iphide greca* (Venezia, teatro ai Saloni, 1671 e teatro di Cannaregio, 1682) misero mano ben tre rappresentanti di quella «gentaglia musicale», Giovanni Domenico Partenio, Domenico Freschi e Gasparo Sartorio. Simile sorte ebbero *Cidippe* (teatro di Cannaregio 1683) e *Amar per virtù* (teatro San Salvatore 1699), rappresentate a Venezia con musica «di diversi autori», cioè in forma di pasticcio con o senza contributi di Draghi. Nel caso del *Leonida in Tegea* conosciamo anche il nome di chi attuò le modifiche; fu il giovane e promettente Marc'Antonio Ziani, destinato a diventare, anni dopo, vice maestro di cappella dell'imperatore Leopoldo.

Di queste quattro riprese veneziane, tre sono opere su libretto di Minato e uno di Donato Cupeda (che sostituì Minato nel ruolo di poeta cesareo). Le opere di Draghi ricompaiono quasi sempre in teatri diversi. Solo nel breve periodo d'attività del teatro di Cannaregio si allestiscono due drammi di Minato e Draghi in altrettante stagioni consecutive: l'*Iphide greca*, ora intitolata *Bugia regnante* (1682) – in pratica la ripresa di un'opera già 'veneziana' – e la *Cidippe* (1683).

Nel caso degli allestimenti di Venezia non ci troviamo di fronte ad una serie di drammi messi in scena da un unico committente come a Roma, ma a un fenomeno diverso. Ciò che unisce tutti i casi veneziani è che entrano in gioco solo i teatri minori della città – quei piccoli teatri all'ombra dei grandi Santi Giovanni e Paolo, San Salvatore e più tardi San Giovanni Grisostomo – spesso dall'attività discontinua.[43] Sono proprio loro ad ospitare le opere uscite dalla corte imperiale. Ciò significa che l'origine 'imperiale' non era un argomento valido per i grandi teatri al riutilizzo della musica di Draghi, mentre per i piccoli forse poteva essere un'etichetta con cui farsi un po' di pubblicità: se non era possibile presentare al pubblico un'opera proprio nuova, almeno che si trattasse di un'opera che aveva goduto dell'approvazione imperiale;[44] in più c'era il vantaggio (in realtà il motivo cardine) del risparmio sui costi. Questa politica di abbattimento delle spese legata a opere di consolidato successo (in realtà successo solo teorico)[45] si verifica

[43] Sul teatro San Moisè *v.* Franco Mancini - Maria Teresa Muraro - Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, 5 voll., Venezia, Giunta del Veneto, 1985-1996, I.1: *Teatri effimeri e nobili imprenditori* (1995), pp. 155-208: 159 e 176; su quello di Cannaregio, *ibi*, I.2: *Venezia e il suo territorio: imprese private e teatri sociali* (1996), p. 128-129.

[44] Così è per le prime opere di Draghi a Venezia, *Iphide greca* e *Leonida in Tegea*, dove compare un accenno al «soglio de' Cesari» (*Iphide*) e al «teatro augusto» (*Leonida*) oltreché alla «penna erudita» di Minato. L'effetto pubblicitario è meno palese nelle opere allestite al Cannaregio.

[45] Sull'ambiguità di una tale politica si esprime molto bene Carlo Bonlini proprio in riferimento alla ripresa veneziana della *Circe* viennese di Ivanovich: «Questo drama fu prima rappresen-

con l'allestimento del *Leonida in Tegea* nel teatro di San Moisè, teatro gestito in quegli anni da Francesco Santurini, l'impresario che aprirà poco più tardi, nel 1677, il teatro Sant'Angelo provocando, con la riduzione del prezzo d'ingresso, un profondo cambiamento nell'assetto dei teatri veneziani.

Trascurando l'*Iphide greca* data al teatro ai Saloni, e la *Cidippe* del teatro di Cannaregio, soffermiamoci su *Leonida in Tegea*. Se nel caso delle opere romane non avevamo nessuna fonte musicale e per lo *Zaleuco* di Napoli una manciata d'arie di dubbia paternità, ora ci troviamo nella fortunata circostanza di avere due intere partiture, quella viennese di Draghi (1670) e quella veneziana di Marc'Antonio Ziani (1676), preziosa testimonianza quest'ultima per le aggiunte e i cambiamenti apportati.[46] Va osservato che la partitura di Draghi non corrisponde in tutte le sue parti alla versione del 1670; il terzo atto è infatti quello della rappresentazione successiva fatta a Vienna nel 1694. Tuttavia, in riferimento a quest'ultimo atto, ci sono parecchie somiglianze tra il manoscritto draghiano e quello veneziano, il che dimostra che la musica del 1694 doveva essere *grosso modo* simile a quella del 1670.

Il testo del *Leonida in Tegea* è ampiamente modificato secondo l'uso veneziano; così avverte anche la solita lettera stampata nel libretto:

> Trasportata da teatro augusto alle scene dell'Adria conviene trasformarsi per compiacere al genio di questo serenissimo cielo; la vedrai per‹ci›ò comparire diversa da quello che nacque per necessità dell'uso et per concessione del genitore.

Le modifiche apportate al testo sono, almeno in parte, fedelmente segnalate con le solite virgolette nel libretto stampato. Ciò che naturalmente non può essere individuato nel testo sono i tagli.[47] Considerando tutti cambiamenti e le sop-

tato alla corte Cesarea in Vienna. Spesso sin ora si siamo incontrati, e nel progresso più spesso ancora s'incontraremmo, in drami veduti altrove prima di comparire a far pompa su queste scene. Il che dovrebbe acquistare a' medesimi maggior pregio, sendo che più volentieri la nostra inclinazione concorre là dove altre volte trovò il genio di che appagarsi, ma in materia di faccende teatrali, quando tutto non concorda a rinnovare il passato piacere, può, come sovente è avvenuto, farsi oggetto d'universale disprezzo ciò che fu stimato già degno d'immortal fama»; da [Carlo Bonlini] *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia [1730], rist. anast. Bologna, Forni, 1979, p. 89.

[46] La partitura viennese (A-Wn, *Mus. Hs.* 15599), in tre volumi, è riprodotta in facsimile in Antonio Draghi, *Leonida in Tegea*, a cura di Howard Mayer Brown, New York-London, Garland, 1982 (Italian Opera, 11.64). Quella veneziana si trova in I-Vnm, *Cod. It.* IV-431 (=9955). Le arie staccate – in I-Vqs, *Ms.* 1436 (Cl. VIII Cod. X), come segnala Franco Rossi, *Le opere musicali della Fondazione Querini-Stampalia di Venezia*, Torino, EDT, 1984 (Cataloghi di fondi musicali italiani, 2), p. 51, note 21-24 – appartengono alla versione veneziana dell'opera. S'aggiunga pure l'aria anonima (n. 25 del manoscritto queriniano) "O consolami dolce speranza" che corrisponde all'intonazione di Marc'Antonio Ziani del testo relativo (atto II, scena 10).

[47] Tra tagli e cambiamenti di carattere drammaturgico si segnalano le modifiche in chiusura degli atti che comportano l'eliminazione di cori e scene pastorali.

pressioni, secondo una stima approssimativa forse non è rimasto più di un terzo del testo originale di Minato.

Per capire meglio come Ziani risolva il suo compito di revisore, è necessario sapere, sulla scorta di situazioni analoghe di adattamento,[48] qual è il modo con cui si usava modificare la musica di un'opera. In un normale processo di revisione si possono distinguere tre tipi di operazioni. La prima è l'adeguamento delle parti vocali alle tessiture delle voci disponibili, il che si può praticare in molti casi per sezioni estese con semplici indicazioni di trasporto quali «alla quarta bassa» o «un tuon più alto». Nel *Leonida in Tegea* di Ziani si nota ad esempio il cambio di tessitura di Almira (da soprano a contralto) e di Ceffiso (da tenore a soprano). Indicazioni di trasporto non ve ne sono perché la fonte unica, il manoscritto veneziano, non è una copia di lavoro ma la versione definitiva, e quindi priva di correzioni. La seconda operazione coinvolge soprattutto i pezzi chiusi, e riguarda la sostituzione di arie con brani composti appositamente o ricavati da musica preesistente adattata al nuovo testo. Simile dal punto di vista compositivo ma diversa nella resa drammaturgica è la terza operazione: l'aggiunta di scene e arie. Anche in questo caso le parti inserite sono composte *ex novo* o recuperate da materiale preesistente,[49] ma l'assetto temporale e il ritmo dell'azione viene profondamente alterato.

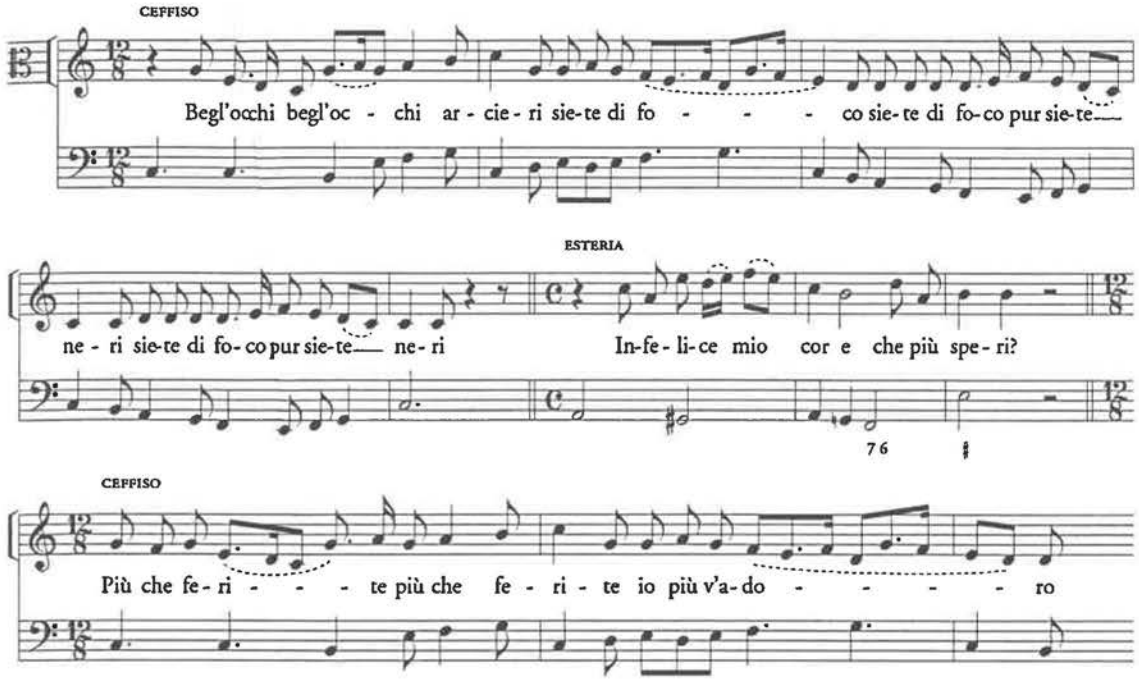
Tutte queste soluzioni sono attuate anche da Ziani: c'è una grande quantità di arie aggiunte e di arie sostituite, e il numero dei pezzi chiusi nei primi due atti sale da 40 a 58. In merito all'opera di sostituzione Ziani in alcuni casi ha elaborato un'intonazione del tutto nuova (ad esempio nel primo atto l'aria di Ceffiso "Felice core che cerci più" e nel secondo le arie di Esteria "O consolami dolce speranza", di Tinacre "Dolce mio bene" e di Leonida "Non ti voglio nel mio core"); in altri casi ha preferito mantenere l'intonazione di Draghi introducendo solo pochi ritocchi (così, nel primo atto, è per le arie di Tinacre "Quand'amor felice arride" e di Cillenia "Hai cent'occhi, o gelosia").

Normalmente il revisore, quando si mette al lavoro, non bada alla sostanza musicale che ha davanti; tutto ciò che non serve viene rigorosamente scartato e rimpiazzato in blocco da pezzi nuovi. L'operazione di Ziani è diversa. Ziani non

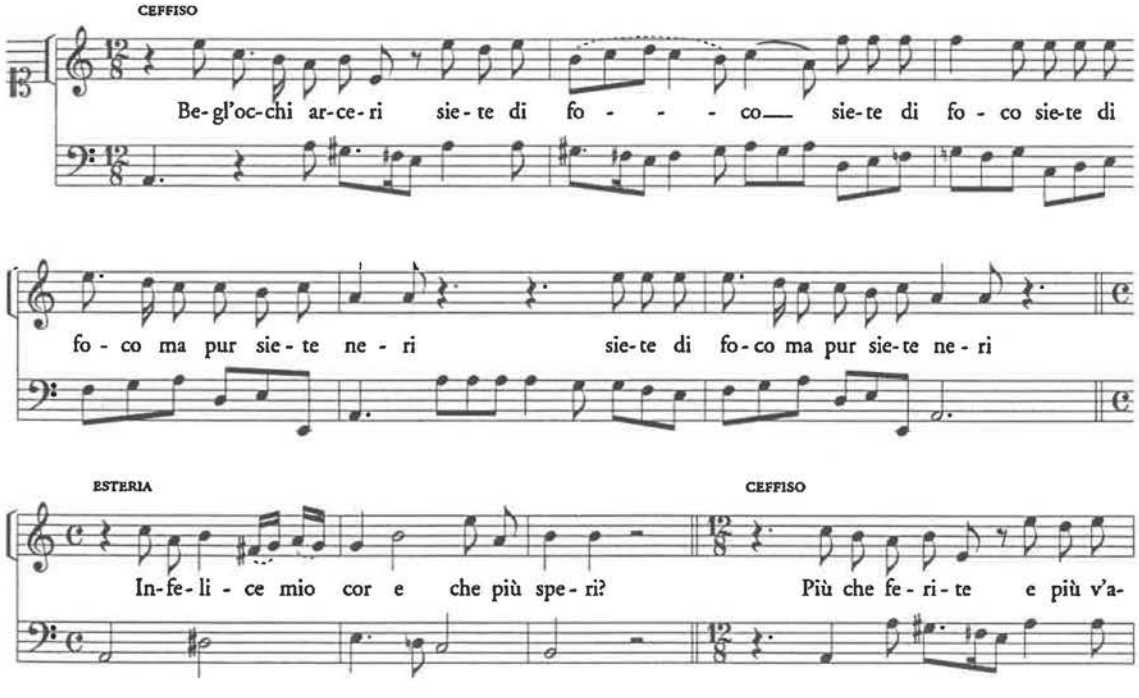
[48] Si vedano ad esempio i casi riportati nel mio *Pollarolo e Ziani a Verona. Annotazioni in margine a tre partiture ritrovate*, in *Seicento inesplorato*, atti del III convegno internazionale (Como-Lenno 1989) a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, pp. 509-535: 525-6.

[49] Il fenomeno dell'aria 'aggiunta' (che in effetti è spesso un'aria 'sostituita') viene discusso in riferimento al repertorio veneziano degli anni Settanta e Ottanta del Seicento in JENNIFER WILLIAMS BROWN, *«Con nuove arie aggiunte»: Aria Borrowing in the Venetian Opera Repertory, 1672-1685*, Ph.D. diss., Cornell University, 1992.

ESEMPIO 2
Leonida in Tegea, Ceffiso, "Begl'occhi arcieri siete"

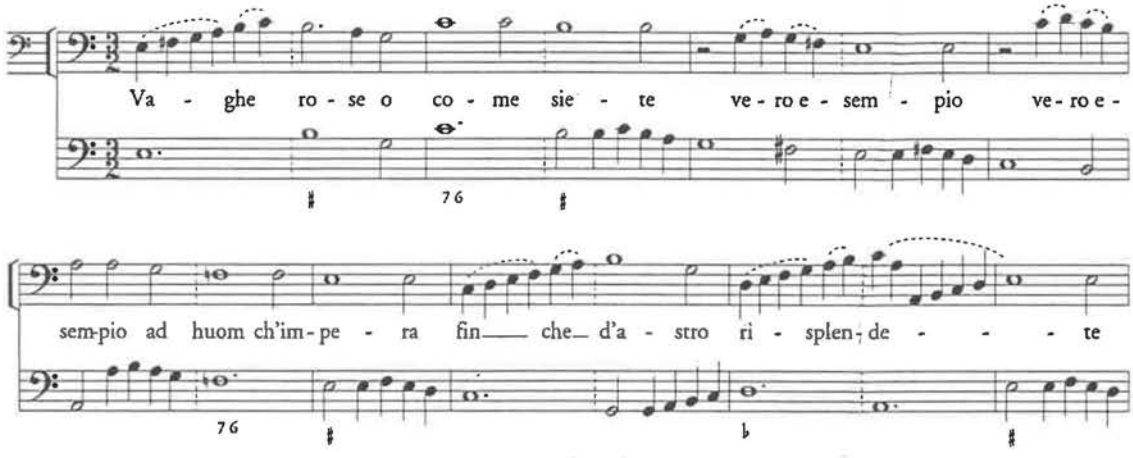


ES. 2.*a* DRAGHI (1670), I.7, miss. I-II [A-Wn, *Mus. Hs.* 15599, vol. I, c. 21*v*]

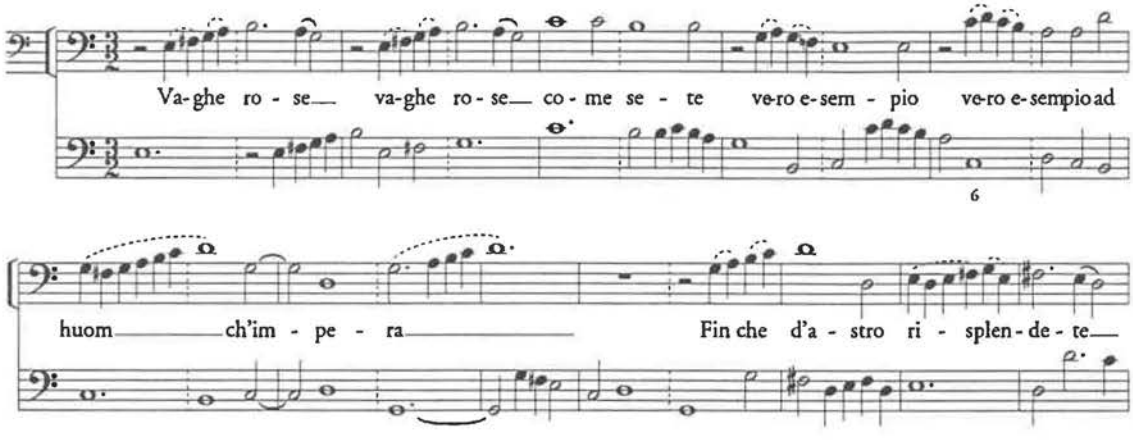


ES. 2.*b* ZIANI (1676), I.6, miss. I-10 [I-Vnm, *Cod. It.* IV-431, c. 13*v*]

ESEMPIO 3
Leonida in Tegea, Leonida, "Vaghe rose o come siete", II.1



ES. 3.*a* DRAGHI (1670), miss. 1-15 [A-Wn, *Mus. Hs.* 15599, vol. 2, c. 3*r*]

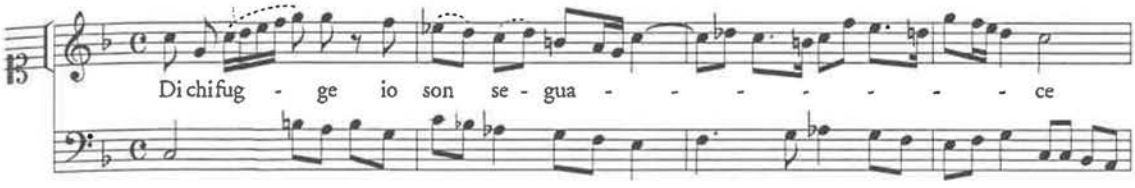


ES. 3.*b* ZIANI (1676), miss. 1-20 [I-Vnm, *Cod. It.* IV-431, c. 33*v*]

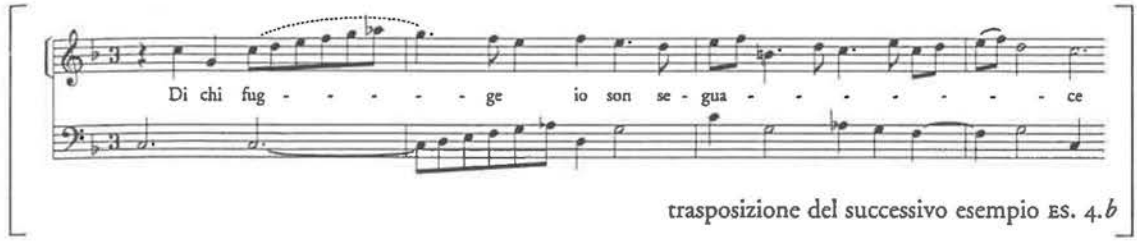
sostituisce integralmente i brani: la composizione di Draghi non è scartata completamente ma sottoposta a un raffinato processo di riscrittura stilistica e strutturale che comprende una vasta gamma di soluzioni. Vediamo alcuni esempi.

Nella settima scena del primo atto (a Venezia è la sesta) si svolge un dialogo tra
Es. 2 Ceffiso ed Esteria che consiste di una breve aria di Ceffiso di due strofe, intercalate da frasette di Esteria. La parte di Ceffiso a Vienna è cantata da un contralto, a Venezia da un soprano. Data la tessitura diversa sarebbe stato naturale che Ziani avesse composto un pezzo nuovo. Invece, pur cambiando la tonalità, ha riutilizzato parte del materiale musicale di Draghi, in particolare il motivo melodico iniziale, e si è lasciato ispirare dal ribattuto in ottavi su «siete di fo(co)» della terza misura. Similmente anche la ripetizione dell'intera frase «siete di foco pur siete nere» è un'idea di Draghi. Per peculiarità melodiche e strutturali si potrebbe rite-

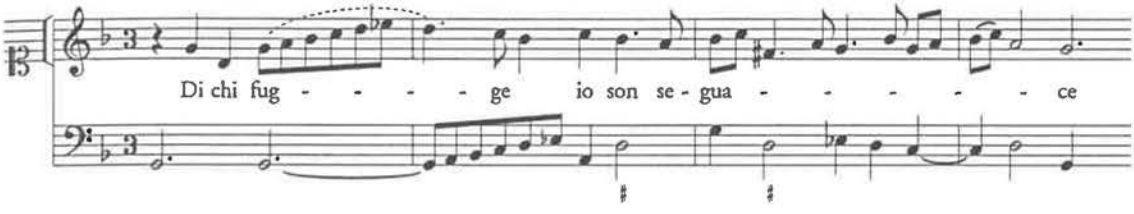
ESEMPIO 4
Leonida in Tegea, Esteria, "Di chi fugge io son seguace"



ES. 4.*a* DRAGHI (1670), II.8, miss. 1-4 [A-Wn, *Mus. Hs.* 15599, vol. 2, c. 16*r*]



trasposizione del successivo esempio ES. 4.*b*



ES. 4.*b* ZIANI (1676), II.7, miss. 1-4 [I-Vnm, *Cod. It.* IV-431, c. 39*v*]

nere la versione di Ziani ancora opera di Draghi. Ciò che Ziani elimina è però quell'elegante arco melodico che si estende dall'inizio al *sol* acuto della seconda misura; qui preferisce separare il primo inciso con una pausa, spezzando in due la frase, per dare spazio all'entrata imitativa del basso.

Un caso analogo è l'aria di Leonida "Vaghe rose" all'inizio del secondo atto. Sembra a prima vista trattarsi dello stesso pezzo ma visto da vicino rivela differenze significative. Mentre nella versione di Draghi voce e basso continuo attaccano insieme, Ziani sposta l'entrata della voce sul secondo tempo. Solo il basso, ovvero l'organico strumentale, iniziando sull'arsi della misura, dà impulso a questo esordio (soluzione potenzialmente percorsa anche nell'esempio precedente, dove Ziani rafforza la presenza del basso con la pausa che precede il salto d'ottava). Anche qui Ziani stacca la prima proposizione ma, con la ripetizione, crea quel tipico doppio inizio che mette in evidenza l'inciso d'esordio (cosiddetta *Devise*). Anche in questo caso il basso entra in gioco per imitazione. *Es.* 3

Se gli esempi osservati mostrano ancora un forte legame con la partitura viennese, ci sono altri casi dove Ziani preferisce una rielaborazione più radicale. L'aria del primo atto cantata da Esteria, "Di chi fugge io son seguace", mostra meno la *Es.* 4

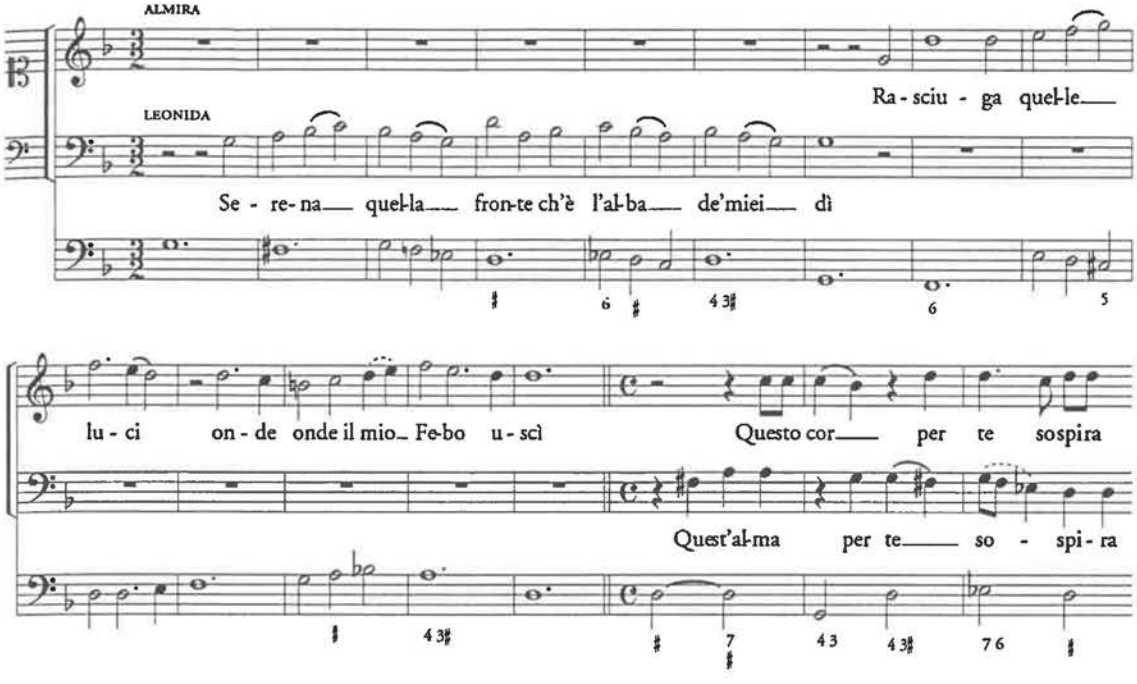
dipendenza dalla versione di Draghi: Ziani cambia il metro (da 4/4 a 3/4) e la parte di Esteria, sempre scritta in chiave di soprano, è decisamente più bassa, l'Esteria veneziana disponendo evidentemente di una tessitura più contraltile. Se si trasporta il pezzo alla tessitura originale si scopre però tutta l'interdipendenza melodica, sia nell'azione melodica discendente «io son se(guace)» che nel tortuoso melisma su «(se)guace»; qui le brevi formule discendenti di Draghi (*re*♭ *do si*♮, *fa mi re*♮, *etc.*) sono sostituite dalle cellule ascendenti di Ziani. Anche in questo caso la soluzione di Draghi sembra più riuscita: quella bella, quasi retorica antitesi che Draghi ha trovato per «Di chi fugge» e «io son seguace» viene buttata via; quel dinamico gesto di apertura di Draghi (dal *do* alla quinta sopra), Ziani lo ripiega melodicamente su se stesso tornando sulla terza del tono di partenza. Prigioniero dei propri schemi Ziani deve allungare la fine del gesto «(se)guace» per lasciare spazio alla solita entrata imitativa del basso (che si giustifica solo per quella specie di post-madrigalismo che offre al basso l'occasione di essere «seguace» appunto della voce).

In alcuni casi l'utilizzo del materiale originale di Draghi si riduce a semplice reminescenza e la sua musica funge da mera fonte d'ispirazione. Così è per esempio per l'inizio dell'opera. Ziani taglia tutto l'esordio della prima scena e attacca subito con il dialogo tra Leonida e Almira "Serena quella fronte" che si trasforma
Es. 5 in un breve duetto. Dopo le prime due misure la somiglianza tra la versione di Draghi e quella di Ziani viene a cadere. Nel duetto "Quest'alma - Questo cor" poco rimane della musica di Draghi: solo l'idea dell'alternanza delle voci e il *Vorhalt*, il ritardo che Draghi fa su «cor» e «per te». È interessante notare che Ziani mantiene la struttura della scena a partire dallo schema metrico (dialogo in 3/2 e duetto in 4/4) ma, non ancora contento del contrasto, preferisce aggiungere al duetto un basso *à la mode* passeggiato in crome.

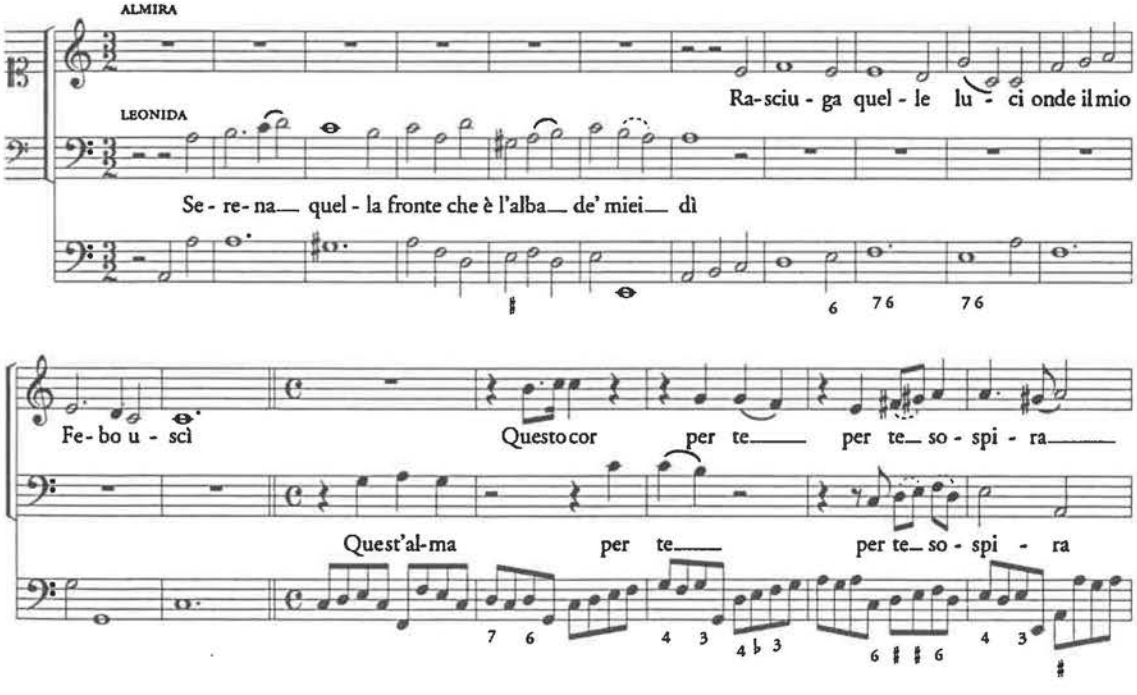
Ultimo esempio è l'aria di Tinacre "Non più fiamma, cieco alato". Qui la
Es. 6 dipendenza fra le partiture si riduce al carattere delle figure ritmiche mentre la sostanza melodica è quasi completamente inventata *ex novo*.

In generale la tendenza che si rileva in tale operazione di riscrittura punta a concedere un peso maggiore al basso che Ziani intende come linea motivico-melodica in un dialogo continuo con il canto, laddove Draghi – che concepisce la sua musica a partire dalla voce – lo usa invece come semplice sostegno armonico. Ziani utilizza inoltre il continuo al servizio di una strutturazione formale più articolata: interventi del basso ben caratterizzati servono a separare frasi melodiche (non solo all'inizio dell'aria), creando formulazioni più varie, più chiare, più articolate. Per Draghi invece l'assenza di 'interferenze' del continuo, e così l'uso di concatenazioni fra aria, arioso e recitativo (soluzione che Draghi sfrutta con ammirevole maestria) offrono l'opportunità di un inesauribile, continuo flusso

ESEMPIO 5
Leonida in Tegea, Leonida - Almira, "Serena quella fronte", I.1

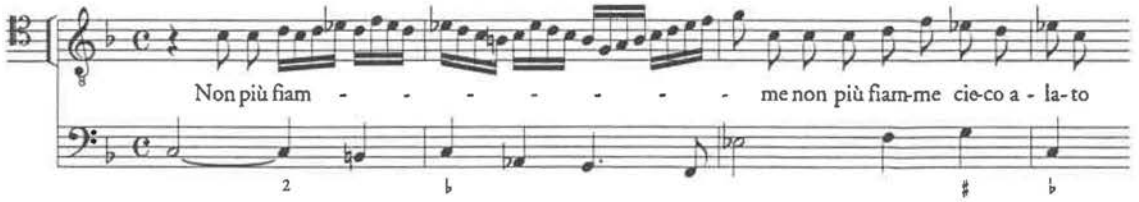


ES. 5.*a* DRAGHI (1670), miss. 1-17 [A-Wn, *Mus. Hs.* 15599, vol. I, c. 9*r-v*]

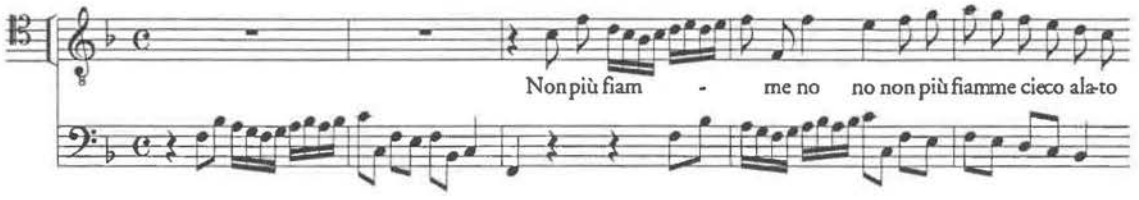


ES. 5.*b* ZIANI (1676), II.7, miss. 1-4 [I-Vnm, *Cod. It.* IV-431, c. 39*v*]

ESEMPIO 6
Leonida in Tegea, Tinacre, "Non più fiamme cieco alato"



ES. 6.*a* DRAGHI (1670), II.5, miss. 1-4 [A-Wn, *Mus. Hs.* 15599, vol. 2, c. 10*v*]



ES. 6.*b* ZIANI (1676), II.6, miss. 1-5 [I-Vnm, *Cod. It.* IV-431, c. 39*r*]

canoro. Ed è proprio qui dove Ziani interviene, con metri più accentuati, spinte dinamiche, forme più articolate e più contrastanti: soluzioni diverse ma sempre destinate a interrompere, nel tracciare un nuovo rilievo architettonico, quella continuità forse troppo elegante che Ziani giudica non adatta ai teatri veneziani.

È impossibile dire come Ziani abbia veramente lavorato nel modificare il testo orginale. Non sappiamo se l'adattamento sia stato subito definitivo o se 'aggiustato' in momenti intermedi della lavorazione. Un dato è certo: Ziani aveva sempre sott'occhio la partitura viennese durante la rielaborazione, la guardava e la ripensava secondo le linee tracciate da Draghi, fossero queste la sostanza melodica, spunti ritmici o schemi formali.

Restano però sul piatto alcune domande. Innanzi tutto: perché tanta fatica? Ziani avrebbe potutto scrivere tutta l'opera *ex novo*; l'impegno non sarebbe stato più oneroso. Per un qualche motivo ci fu la volontà di mantenere almeno in parte la musica originale: forse una volontà esterna (un committente che non voleva una nuova opera ma un adattamento di qualcosa fatto a Vienna?) o interna (il desiderio del giovane Ziani di confrontarsi con un autore di prestigio come il musicista dell'imperatore?): al momento non sembra possibile dare una risposta.

D'altra parte non sappiamo se il lavoro di Ziani fu veramente apprezzato (sia da chi lo commissionò, sia dal pubblico). Ma supponendo che il risultato abbia corrisposto le aspettative, quanto influì sull'opera di Draghi tale aggiornamento? Qualche spunto melodico, qualche battuta qua e là, qualche somiglianza tra la partitura di Draghi e quella di Ziani sembrano davvero poco per poter ancora

parlare di un'opera di Draghi. Ma l'attenzione non va rivolta al grado di autenticità o di originalità che si conserva della musica di Draghi; piuttosto al rapporto – ben noto in altri contesti – tra *inventio* ed *elaboratio*, rapporto che meglio descrive l'interdipendenza delle due partiture: è Draghi che fornisce le idee, il materiale, l'impalcatura, in una parola *l'inventio*. Ma è Ziani che l'adatta, la fa sua, la *elabora*, in uno dei modi possibili (non l'unico), allo scopo di riproporre un'opera per un pubblico che non aveva familiarità col linguaggio musicale originale. Le modifiche vanno quindi intese non tanto come 'modernizzazione' del linguaggio ma piuttosto come 'traduzione' aderente alle esigenze del nuovo pubblico e finalizzata a una maggior comprensibilità – a prescindere dalla bellezza e dalla qualità del risultato musicale (se non a suo discapito).[50]

Difficile decidere se la derivazione dall'originale viennese e le poche coincidenze tra le partiture di Draghi e di Ziani siano state sufficienti per conferire alla partitura veneziana un'impronta draghiana riconoscibile; o se invece il materiale originale non risultasse ormai, anche per l'orecchio esperto, tanto alterato da rendere il *Leonida* un'opera veneziana o addirittura un'opera di Ziani. C'è da temere che il nome di Draghi venne usato alla stregua di etichetta; ma se i veneziani non ebbero modo di sentire molto della sua musica, forse fu sufficiente creder loro d'esser di fronte a un'opera di Draghi.

[50] È ben noto il caso del *Ratto delle Sabine* (Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo, 1680) del compositore romano Pier Simone Agostini. Nonostante l'oggettiva qualità della musica a Venezia non piacque, evidentemente a causa di un linguaggio musicale inconsueto almeno per i gusti del pubblico veneziano; *cfr.* BIANCONI–WALKER, *Production*, pp. 247-246

APPENDICE

Indice, identificazioni e attribuzioni preliminari del volume *Cantate* 47, «Lib. secondo» [I-Nc, ms. 33.4.10]. Il NOME riferisce l'attribuzione indicata nel manoscritto; la numerazione della pagina (P.) è originale. In evidenza le sei arie dello *Zaleuco* di cui s'è trattato.

INCIPIT	P.	NOME	IDENTIFICAZIONE
Sì, sì ch'io mi dolgo	1	Flagella	
No, no non si speri	4		
Stelle rigide ch'in ciel	6		
Luci nere havete vinto	7		[M. A. Ziani] *Atanagilda*, Venezia 1688
Vedrò se da quel volto	9		[P. Biego] *Fortuna tra le disgrazie*, Ven. 1688
Dolce bella, cara speranza	11		*id.*
Del mio nume tra le piume	12		*id.*
Corre, vola	13		*Atanagilda*
Sul cinabro di quel labro	15		[D. Gabrielli] *Gordiano*, Venezia 1688
Crudi labri	16		[F. Rossi] *La Corilda*, Venezia 1688
Voi siete contenti	17		*Fortuna tra le disgrazie*
Fortunato vado a morire	18		[G.F. Tosi] *Orazio*, Venezia 1688
Su quel crin d'elettro biondo	20		*Gordiano*
Amor t'intendo, tu mi vuoi morta	21		*Orazio*
Languisco e moro, ma	22		*Corilda*, *v.* p. 90
Arma il sen d'una costanza	23		*Atanagilda*
Caro autor de miei tormenti	25		*Orazio*
Torno a morir	25		[*Atanagilda*]
Dura pur poco	26		*Gordiano*
Non importa occhi adorati	26		*Gordiano*, *v.* p. 84
No no pensieri	28		
Pur ch'in vita mi serbate	29		*Orazio*
Cari, cari voi sarete	30		*Orazio*
Chi non sa fingere, non ha la	32		[Pollarolo] *Rodrigo* [Napoli 1687?]
Sei bella e vezzosa, ma troppo	33		*Giulio Cesare* (?)
Lasciami sola piangere	34A		Scarlatti, *Gli equivoci nel sembiante*
A dio bella, a dio cara libertà	35A		– cantata
Lontananza è un gran martire	42		– cantata
Condotto dalla sorte	49	Flagella	– cantata[a]
Crudi numi, ingiusti fati	62		*Rodrigo*
Adesso più che mai	63B		Pallavicino, *Nerone*, Venezia 1679
Aure voi che spirate	64	Stradella	– cantata
Crudo brando, empia ferita	78		*Rodrigo*
Due luci che son nere	78		*Rodrigo*
Mi flagella	80		*Rodrigo*
M'incomincia a ridere	81		Scarlatti, *Clearco in Negroponte*, Nap. 1689
V'è chi per te sospira	83		Scarlatti, *Rosmene*, Napoli 1688
Non importa occhi adorati	84		*Gordiano*, *v.* p. 26
Si si fortuna cieca	85		*Gordiano*

Se stringo questa	87		*Fortuna*
Svegli all'armi	89		*Corilda*
Languisco e moro	90		*Corilda*
O vaghi ruscelli	91		
Chi mi svela	94		
Bella consolami tu	95		
Un regnante mi può costringere	96		*Corilda*
Perché in vita mi serbate	98		*Orazio*, *v.* p. 29
Non si giunge mai nel porto	99		
Spuntò dal mar il dì	101		*Gordiano*
Campioni che fate	102		*Corilda*
E la legge	103		*Zaleuco*, III.1 (aria di Zaleuco), Nap. 1688
Vuoi che mora	105		*Zaleuco*, II.2 (aria di Ermegisto)
Che pensi fare o core	105		*Zaleuco*, III.7 (aria di Fidelmo)
Condannata a un nuovo inferno	107		*Zaleuco*, II.5 (aria di Climene)
Nume cieco, amor crudele	108		*Zaleuco*, I.6 (aria di Ermegisto)
Che guerra crudele	110		*Zaleuco*, II.3 (aria di Atide)
Trombetta con Pastorale	112	Gio. Sacchi	– brano strumentale
Ruscelletto almen tu puoi	118	Sacco 1690	Scarlatti, *Il Pompeo*
No no luci belle	119		
Si mio caro	121		
Dove fuggi dolce cor mio	122		
Occhi belli ma tiranni	124		
Dimmi amore tanto ardore	125		
Sta lieto mio core	126		[Viviani] *Astiage* (?)
Vittoria mio core	127		
Non so amar chi non mi piace	129		*Flavio*, Napoli 1688 (?)
S'io vi miro e non avvampo	130		[Scarlatti] *Anacreonte*, Napoli 1689
Chi trovasse il mio tesoro	131		
Quel Cupido che il cor	133		*Anacreonte*
Son amante senza speranza	134		*Anacreonte*
S'amando spero	136		*Anacreonte*
Non dite più così	138		*Anacreonte*
Se t'amai ninfa crudel	139		(3 strofe)
Pargoletto e vago Amore	142		(4 strofe)
Senza raggi il sol	147		
Nel soffiar di atroci venti	149		
Io lo so che delirate	150		
È conforto di chi spera	152		
Quest'alma adolorata	154		
Godete o pensieri	155		
Voglio amare a tuo dispetto	157		
Crude stelle iniqua sorte	158		

[mancano pp. 160-169]

Son ferito e tu sei quel arciero	170	Scarlatti	*Rosmene*
Per meglio stringere	171		*Rosmene*

Dell'ardor che chiudo	172		Scarlatti, *Olimpia*, Napoli 1686
Io spero di goder	174		*Olimpia*
Deh volate hore volate	176	Scarlatti	*Olimpia*
Che pena è la mia	177		
Reggie paludi	179		– cantata
La de sassi latini	186		– cantata
Chi sa che la fortuna	193	Scarlatti	*Tullo Ostilio*, Napoli 1689
Ardea di due begl'occhi	195	Bassani	– cantata[b]
Che mi giova dir che v'adoro	200		– Aria sopra la Ciacona[b]
Siete care ed aspre siete	206	Scarlatti	*Tullo Ostilio*
Riedimi in braccio	207	Scarlatti	*Tullo Ostilio*
Che impertinente usanza	208	Mazzaferrata	– cantata I (a due)[c]
Tormenti che volete	214		– cantata II (a due)[c]
Sia maledetto Amor	220		– cantata III (a due)[c]
Amor vorrebbe [Rifiuto d'Amor]	229		– cantata IV (a due)[c]
Dormite o mie pupille	241		– serenata (a due)[c]
Allegrezza [Libertà in amor]	254		– cantata (a due)[c]
Angosciosi deliri	264		– duetto[c]
Speranza non è per me	276	Scarlatti	*Tullo Ostilio*
Placati bella, non ti sdegnar	277	Dell'istesso	*Tullo Ostilio*
Alma vorresti ancor amar	278		*Tullo Ostilio*
Lascia tu d'esser si bella	279	Eiusd. Auct.	*Tullo Ostilio*
Son serene quelle tue stelle	280	Eiusd. Auct.	*Tullo Ositlio*
Quel tuo labbro	282		*Tullo Ostilio*
Sperar deggio	283		G. A. Perti, *Rosaura*, Venezia 1689 (framm.)

a probabilmente da Tosi, *Il primo libro delle cantate da camera*, Bologna 1688.
b probabilmente da Bassani, *Affetti canori. Cantate e ariette*, Bologna 1684.
c probabilmente da Mazzaferrata, *Canzonette e cantate a due voci*, Bologna 1668.

Beatrice Barazzoni

Le cantate da camera di Antonio Draghi

La copiosa vena creativa di Antonio Draghi investe anche quelle forme vocali brevi che si rivolgono ad un pubblico più selezionato di quello dell'opera: ci si riferisce qui, in special modo, alla cantata da camera, genere per elezione raffinato e destinato all'esecuzione in piccoli ambienti, lontano dai clamori delle scene. Se l'impegno dedicato al teatro ha consentito a Draghi di frequentare solo saltuariamente altri generi musicali, non stupisce che il primo compositore della corte asburgica si sia, in qualche occasione, dedicato a una forma così squisitamente aristocratica.

Le musiche delle cantate qui esaminate, pur adespote, devono necessariamente ritenersi di Draghi perché composte per la corte privata dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga (terza moglie di Ferdinando III), di cui Draghi fu maestro di cappella fin dal 1669; la cantata *Lo specchio*, di cui si dirà, fu scritta proprio per celebrare il compleanno dell'imperatrice del 1676 – era del resto consuetudine a Vienna che i genetliaci di Eleonora e dell'imperatore Leopoldo fossero degnamente celebrati con opere musicali appositamente composte.

Questa produzione cantatistica, seppur contenuta, rappresenta tuttavia un punto d'osservazione privilegiato per l'analisi estetica, che può individuare più facilmente i delicati effetti pittorici e miniaturistici di una musica chiamata ad un più intimo contatto con la parola: libera dai legami con l'intreccio dell'azione e con gli effetti scenici, la musica può indulgere a raffinate «pitture d'affetti» che inevitabilmente andrebbero perse nei grandi spazi del teatro.

Le cantate draghiane sono solo tre,[1] ampie però nelle dimensioni, nell'organico e nell'articolazione formale. Per la cantata *Lo specchio* si è visto impiegare il

[1] In Lawrence Bennett, *The Italian Cantata in Vienna (ca. 1700-1711)*, Ph.D. diss., Ann Arbor, New York University, 1980, p. 31, si afferma che Draghi avrebbe scritto 10 cantate, comprendendo però sotto tale denominazione anche le serenate, brani di più ampia concezione drammatica e generalmente sostenuti da un più ricco organico strumentale; per i caratteri che permettono di distinguere la serenata dalla cantata si veda il recente contributo di Norbert Dubowy, *Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/86): § 5. Zur Definition der Serenata*, «Analecta Musicologica», XXX/1, 1998, pp. 167-235: 190-194.

termine «grand cantata»,[2] «ensemble cantata»[3] e «kleine dramatische Kantate»,[4] ma queste definizioni si possono ben estendere a tutt'e tre i brani che, per le loro comuni dimensioni e la comune matrice drammatico-dialogica, possono quasi costituire un *corpus* unitario.

L'adozione d'un ampio organico (da 3 a 5 voci) non si riscontra nelle poche cantate (una cinquantina circa) dei compositori viennesi contemporanei a Draghi (per esempio in Capellini, Pederzuoli, Vismarri, anch'essi al servizio della corte asburgica), mentre diverrà una pratica molto frequente dal 1700 in poi.

Le fonti. Le partiture delle tre cantate draghiane sono conservate in due manoscritti allocati presso la Nationalbibliothek di Vienna. Essi appartengono alla collezione «Leopoldina», cioè all'insieme di codici copiati espressamente per l'imperatore; si tratta dei mss. 16299 e 16315, contenenti le cantate:

1. *Lo specchio, cantata a 5 voci*[5]
   per 5 soprani e Bc., A-Wn, ms. 16299
2. *Forza d'un bel volto, diaologo a 5 voci*
   per 2 soprani, alto, tenore, basso e Bc., A-Wn, ms. 16315, cc.n.n. 3*r*-23*r*
3. *Di tre amanti, cantata per camera*
   per soprano, alto, tenore, 2 vl. e Bc., A-Wn, ms. 16315, cc.n.n. 27*r*-37*v*

I due manoscritti, rilegati nella pergamena tipica di tutti i volumi della biblioteca di Leopoldo I, hanno il frontespizio ornato di sigilli dorati, che riproducono le sembianze dell'imperatore; sul retro sono riportati i simboli del Sacro Romano Impero, due braccia che reggono spada e scettro, poste sopra un globo coronato.

La cronologia. L'unica cantata che riporta una data è quella intitolata *Lo specchio*: da mano diversa è annotato sul frontespizio «1676 | 22 novembre». Il brano fu infatti composto per il settantottesimo compleanno dell'imperatrice Eleonora ed eseguito nelle sue stanze private (nell'Hofburg di Vienna, e precisamente nel tratto oggi denominato Amalienburg)[6] da sua figlia Maria Anna e quattro dame

[2] Termine introdotto da Efrin e Caroline Fruchtman in *Instrumental Scoring in the Chamber Cantatas of F. Conti*, in *Studies in Musicology: Essays in the History, Style and Bibliography of Music in Memory of G. Haydon*, a cura di J.W. Pruett, Chapel Hill, University of North Carolina, 1969.

[3] Così le definisce Lawrence Bennett nel testo introduttivo a *Cantatas by Carlo Capellini, Giovanni Battista Pederzuoli, Antonio Draghi, Filippo Vismarri, Carlo Agostino Badia*, a cura di Lawrence Bennett, New York - London, Garland, 1985 (The Italian Cantata in the Seventeenth Century, 16): secondo l'autore questi lavori erano eseguiti dai membri della famiglia imperiale e della nobiltà viennese; l'ampiezza dell'organico vocale era perciò legata al numero degli aristocratici disponibili all'omaggio musicale.

[4] *SeifertO*, p. 81.

[5] Di questa esiste anche il facsimile in Bennett, *Cantatas*, pp. 121-158 e 333-334.

[6] *SeifertO*, p. 81.

di corte: le contesse Prainerin, Rapach, Lamboin, Sera. Queste notizie si evincono dalle didascalie poste in partitura e dal testo poetico, che fa riferimento alla precisa occasione compositiva:

> Ma forse non è caso
> che nel natal di Leonora Augusta
> dello specchio si canti [vv. 110-112].

L'esecuzione di pezzi da camera da parte di cantanti non professionisti, esponenti dell'aristocrazia di corte, era d'altronde pratica assai comune all'epoca, come anche la citazione dei loro nomi in partitura: nel caso in esame, le parti dei cinque personaggi sono scritte, tutte, per voce femminile di soprano.

L'anno della cantata *Lo specchio,* il 1676, vede, fra la produzione draghiana, un'opera (*Scegliere non potendo adoprare*) e tre componimenti da camera (*L'ore postmeridiane di Parnasso, L'oracolo d'Amore, Gli dei concorrenti*); l'opera *Scegliere non potendo adoprare* fu anch'essa rappresentata nel mese di novembre, dunque, in concomitanza con la cantata, come omaggio all'imperatrice per il suo compleanno.

Delle altre due cantate non si conosce né la data di composizione né la circostanza esecutiva, mancano poi nel testo eventuali riferimenti che permettano di instaurare una precisa correlazione tra il soggetto poetico e l'occasione che lo ha generato. Tutt'e tre i brani mostrano tuttavia una certa omogeneità stilistico-formale: oltre all'ampio organico vocale, hanno quasi lo stesso numero di arie, concludono sempre con un insieme, fanno in genere anticipare le arie dalla trasformazione del recitativo in arioso: per queste ed altre ragioni di cui si dirà, si può supporre che le cantate *Forza d'un bel volto* e *Di tre amanti* abbiano visto la luce negli stessi anni de *Lo specchio*, ossia negli anni Settanta del '600.

I TESTI. I testi sono anonimi, sebbene la cantata allegorica *Lo specchio* sia attribuita al poeta cesareo Niccolò Minato,[7] che tanta parte rivestì come estensore dei libretti d'opera di Draghi: vi si esaltano le virtù dello specchio, che «non finge e non mente», simbolo di giustizia, prudenza e costanza: virtù che tutte si ritrovano in sua maestà Eleonora!

Dal punto di vista semantico, *Lo specchio* si può ricondurre al filone allegorico-encomiastico della cantata «poetica» secentesca,[8] del resto perfettamente in sintonia con l'aura di 'moralità' che circondava la corte leopoldina; diverso inve-

[7] La notizia è riportata in *EitnerQ*, III, p. 242, e ripresa poi da ALFRED OREL (*Draghi*, in *MGG*, III, p. 737), tuttavia RUDOLF SCHNITZLER e HERBERT SEIFERT (*Draghi*, in *Grove6*, V, pp. 602-606: 605) catalogano il testo della cantata come anonimo.

[8] La cantata è definita genere «poetico-musicale» da CAROLYN GIANTURCO, *The Italian Seventeenth-Century Cantata: a Textual Approach*, in *The Well-Enchanting Skill: Music, Poetry and Drama in the Culture of Renaissance. Essays in Honour of F.W. Sternfeld*, a cura di John Caldwell, Edward Olleson e Susan Wollenberg, Oxford, Clarendon, 1990, pp. 41-51.

ce l'argomento delle altre due poesie, di carattere lirico-amoroso, com'è tipico della cantata. Nonostante la diversità del soggetto trattato, il mondo poetico delle tre liriche appare stilisticamente unitario (e tale da potersi quasi ascrivere allo stesso Minato): è un universo fantastico popolato di figure mitologiche, di scene d'ambientazione esotica, di immagini colorate e «stravaganti» che s'affastellano nel breve spazio di pochi versi e tutte convergono verso una sentenza moraleggiante finale (per esempio quella della cantata *Forza d'un bel volto*):

> Quindi ogni core impari
> che se beltà vezzosa astringe e sforza,
> meglio è amar per amor che amar per forza! [vv. 115-117]

Vi compaiono le figure di Berenice, Diana-Cinzia, Fetonte, Idra dalle fattezze mostruose; ma anche scene attinte dalla guerra di Troia[9] e da quella fra Roma e Siracusa (con la trovata geniale dello specchio di Archimede),[10] oppure immagini più generiche come quella del «cacciator d'Eufrate» che sfugge alle tigri, accecandole.

Tali scene si succedono in modo rapido e continuo e sono tratteggiate dal poeta con ricercatezza dell'eloquio: ne emerge un mondo poeticamente affine a quello della lirica marinista del Seicento, nel cui alveo stilistico sambrano potersi inserire questi versi. Espressioni ricercate come «capelli inanellando» (2: 86),[11] «degli ostri del mio labbro | già sei reso trofeo» (2: 101-102), «lattea strada ove si preggia | d'esser candido il fulgor» (3: 36-37), sono tipiche di questo filone poetico, che si compiace d'impressionare il lettore e di suggestionarne la fantasia.

Anche la particolarità delle scelte lessicali e retoriche concorrono a confermare questa tesi: la presenza di numerosi vezzeggiativi nell'aggettivazione («candidetta», «languidetto», «lascivetto»), così come la frequenza di figure retoriche di stampo ossimorico (es.: «il riso è pianto et il sereno orrore», 2: 26), rivelano la comune matrice tassesca e mariniana di queste liriche. Numerosi procedimenti onomatopeici sono inoltre introdotti e applicati a monosillabi, come «sì» (1: 5, 14) e «no» (3: 77), sottoposti a ripetizione: i mezzi tecnici del poeta sono messi appositamente al servizio della resa musicale.

[9] Questo soggetto compare anche nella cantata *Il capriccio*, compresa nella raccolta *Poesie diverse* (Milano, 1692) di Francesco De Lemene, «poeta che per primo dà nome e dignità d'arte alla forma letteraria della cantata» (GIANFRANCO FOLENA, *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 131-166: 136).

[10] Il soggetto storico è più raro nella cantata poetica rispetto a quello mitologico; quest'ultimo è estensivamente presente nelle cantate della seconda generazione viennese, per esempio nella cantata *Il ratto di Proserpina* di Attilio Ariosti.

[11] L'espressione fra parentesi significa: seconda cantata (*Forza d'un bel volto*), verso 86. I testi completi delle cantate, cui si fa riferimento, sono riportati in appendice.

Il poeta fornisce al compositore un testo dotato di varietà metrica e prosodica, tale da potersi tradurre in varietà musicale, metrica e ritmica. Ogni aria ha generalmente un metro musicale differente da quello dell'aria che precede.

Il verso più diffuso è l'ottonario, anche nella combinazione, tipica della canzonetta melica, con il quadrisillabo (1: 48 e sgg.); pure compaiono il settenario, il decasillabo (vivamente consigliato da Quadrio «se il sentimento è festevole, spiritoso, allegro», per il suo ritmo anapestico costante), il senario col suo ritmo dattilico uniforme e cantabile, il quinario dal ritmo dattilico marcato (solo in 2: 31 e sgg.), all'insegna della più ampia varietà.

Particolare attenzione riserva il poeta alla sonorità del verso e ai richiami fonici all'interno della strofa: frequentissime le rime tronche (preferite da Quadrio per le ariette)[12] all'interno o in fine di strofa, e specialmente prima del verso che funge da ritornello (come in 3: 64 e sgg.).[13] Il passaggio dal recitativo all'aria è sempre evidenziato da una rima baciata e parallelamente, sul versante musicale, da una scrittura che si muta in arioso.

L'approccio del compositore ai testi sin qui descritti vede un'estrema adesione alle immagini e ai concetti contenuti nei versi, ciò che porta spesso il musicista a smembrare o accorpare le strutture poetiche: ne risultano sezioni musicali assai varie per estensione e morfologia, a seconda del loro peso semantico e «affettivo». Si osservino, a questo proposito, due modi assai liberi di intonazione di strutture strofiche in sè unitarie:

1. *quartina a rima incrociata → coro (insieme) tripartito*

TESTO	Agli incendi, ai legami, alle ferite!	A	MUSICA
	Per batter un core	B	
	nemico d'amore		
	corrano pur le nostre forze unite!		
	[*Agli incendi, ai legami, alle ferite!*]	A [D.C.]	

In questi versi (che aprono la seconda cantata) Draghi spezza la simmetria della strofa, impiegando il primo endecasillabo come ritornello, trattato liberamente con iterazioni plurime di parole, e intonando i due senari più l'endecasillabo finale in stile tendenzialmente omofonico e sillabico, da cui la classica forma ABA. Le indicazioni del testo (in questo caso, la sua struttura strofica) sono dunque

[12] «L'ariette ricevono più volentieri le rime tronche che le piane, ogni volta che sieno usate con giudizio...» (FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 tomi, Bologna, Pisarri, 1739-52, II, p. 337).

[13] Ritornelli di un unico verso si ritrovano già nelle «poesie musicali» di Brigida Bianchi, pubblicate nel 1659 (*v. Occhi, parlate meno*): *cfr.* COLIN TIMMS, *Brigida Bianchi's «Poesie musicali» and their setting*, «Quaderni della Civica Scuola di Musica», IX/19-20, 1990 (*La cantata da camera nel Barocco italiano*, atti del convegno di Asolo, 21-22.V.1988, a cura di Luca Zoppelli), pp. 19-39.

sovvertite dalle strutture della musica, ove il ritornello musicale assume funzione riassuntiva del messaggio centrale della quartina.

II. *3 terzine a rima incrociata → 3 ariette tripartite*

TESTO	*I amante*	Così Amor mi saettò:	A		MUSICA
		quando l'alba candidetta	B		
		sferzò l'ombre e le scacciò.			
		[*Così Amor mi saettò*]	A [D.C.]		
TESTO	*II amante*	Così Amore m'infiammò:	C		MUSICA
		quando il sol più veemente	D		
		rai di foco fulminò.			
		[*quando il sol più veemente*	E		
		rai di foco fulminò]			
TESTO	*III amante*	Così Amor m'incatenò:	F		MUSICA
		quando il sol dal carro aurato	G		
		i corsieri dislegò.			
		[*Così Amor m'incatenò*]	F [D.C.]		

Anzichè intonare i nove versi in un brano unitario, come suggerirebbe la loro compatta struttura metrico-prosodica, la necessità drammatica di caratterizzare in modi diversi i tre personaggi (che cantano il loro primo pezzo chiuso, 3: 13 e sgg.) spinge Draghi non solo a rompere l'omogeneità della struttura poetica, ma anche a creare, nello spazio di poche battute, tre ariette autonome di spirito assai diverso. È quindi per dare maggior realismo psicologico alle tre eterogenee situazioni testuali (l'evocazione delle differenti ore della giornata in cui i tre personaggi furono colti da Amore), che il compositore le isola e le tratteggia con forme e stilemi musicali differenti: così il Primo Amante canta in 4/4 e stile fiorito un'arietta ABA_1, il Secondo Amante in 6/8 e stile prevalentemente sillabico una forma ABC, il Terzo Amante un'arietta lenta e meditativa in 3/2, di nuovo in forma ABA_1.

La musica. Il linguaggio musicale delle cantate di Draghi rivela da un lato profondi legami con la tradizione vocale veneziana (di Cavalli e di Cesti) e nel contempo sembra creare le basi per il nuovo stile di Badia, Marc'Antonio Ziani e gli altri compositori della generazione successiva al nostro, operanti in area viennese.

La varietà formale delle arie di Cavalli, in particolare, è assunta da Draghi come ideale cornice strutturale entro cui muoversi con assoluta libertà stilistica, assecondando di volta in volta il testo poetico con invenzioni melodiche, una ritmica lieve e danzante, chiare strutture armonico-tonali e procedimenti imitativo-contrappuntistici che avranno eco immediata a Vienna nelle cantate e arie di Badia e Ziani, sin poi a Fux e Caldara. Draghi in questo senso offre il suo non marginale contributo.

Speciale attenzione è dedicata dal compositore alla «pittura degli affetti», in una musica che risponde assai prontamente, con modi suoi propri e peculiari, alle sollecitazioni plastiche e figurative del testo. Ma se da un lato egli sembra indulgere a una mera pittura «madrigalistica» di singole parole affettive del testo, dall'altro ama soprattutto scolpire ed enfatizzare l'affetto principale, ossia il nucleo drammatico della strofa, attingendo ai mezzi della sua variegata tavolozza musicale. In questo senso Draghi si rivela compositore particolarmente affine alla *Stimmung* tardo-barocca e legato agli esiti espressivi più maturi di questo stile.

La dimensione delle cantate, come accennato, supera per ampiezza quella consueta dei contemporanei. A farne lievitare le misure, concorrono sia il numero di recitativi, arie ed ariosi, sia gli organici insolitamente ampi degli «insiemi» di 3, 4, 5 voci. Questi ultimi sono inseriti per lo più nel finale, ma anche all'inizio o nel corso della cantata e rappresentano quasi il corrispettivo dei concertati d'opera. Siffatti brani d'insieme, spesso introdotti da un recitativo e retoricamente legati alla «morale» conclusiva del testo, espressa collettivamente da tutti i protagonisti, costituiscono un momento formale innovativo e peculiare rispetto al contesto della cantata tradizionale. Il contributo del librettista Minato nel creare le situazioni testuali idonee a questi brani, si rivela qui in modo particolarmente evidente.

Le voci sono sostenute dal basso continuo, che è l'unico accompagnamento strumentale previsto, se si eccettua l'intervento di due violini nella cantata *Di tre amanti*. Al continuo il compositore dispensa le risorse del suo ingegno con copiosa ricchezza e fantasia, in una scrittura segnatamente permeata di procedimenti che rivelano un solido mestiere contrappuntistico. Anche Max Neuhaus – sul versante strumentale delle sinfonie d'opera – nota il ruolo preponderante rivestito dal contrappunto nelle opere di Draghi, sottolineando il favore tributato dal pubblico di corte a quel tipo di scrittura:

> Il pubblico che assisteva alle opere rappresentate presso la corte viennese, di raffinata formazione musicale, si dilettava assai all'ascolto di tali modi contrappuntistici [...] pertanto Cesti e, dopo di lui, Draghi trovarono un terreno propizio ad accogliere tale pratica innovativa.[14]

Il basso assume l'aspetto d'uno spigliato ordito motivico fluidamente scorrevole: lontano dal costituire un semplice sostegno armonico, esso privilegia il moto congiunto e la consonanza con il canto; sovente assume movenze ritmiche danzanti, ora instaurando garbati giochi imitativi con la voce, ora completandone il motivo, ora raddoppiandola con funzione di basso seguente.

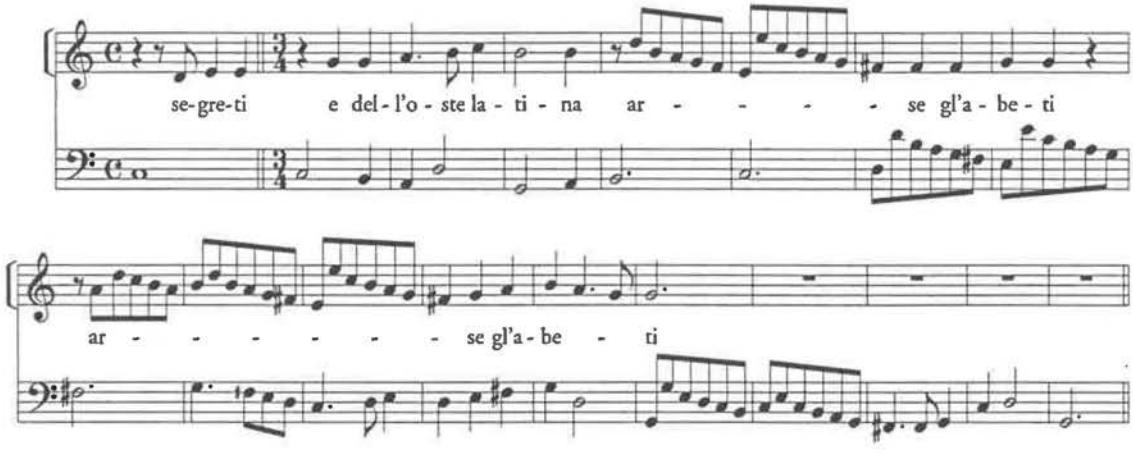
La ricchezza di procedimenti contrappuntistici e l'introduzione di agili ritmi di danza nel continuo, saranno anche le note peculiari delle cantate degli espo-

[14] *NeuhausD*, p. 122.

nenti veneziani della generazione successiva a Draghi: di ricchi procedimenti a canone sono infatti permeate le cantate di Badia (nella raccolta *Tributi armonici*, 1699), mentre è nota la levità danzante delle arie di Pietro Andrea e poi di Marc'Antonio Ziani, che prediligono, come Draghi, i ritmi di siciliana.

I recitativi, di contenuta plasticità e vigore drammatico, svolgono soprattutto la funzione di far procedere il dialogo, con moduli di uso comune, caratteristiche che si ritrovano nei recitativi di Cesti.

Particolare impegno è invece riservato all'intonazione di brani ariosi, introdotti sia come pezzi autonomi che, soprattutto, al termine dei recitativi (i cosiddetti «ariosi epigrammatici»).[15] Questi ultimi sono una delle sedi «affettive» privilegiate dai compositori barocchi, ma assumono in Draghi speciale e particolarissimo spessore drammatico. Si osservi ad esempio l'arioso costruito sul verso «e dell'oste latina arse gli abeti»:



Es. 1. *Lo specchio*, v. 32 [A-Wn, ms. 16299, c.n.n.]

La «sublimità» e la «bellezza» degli ariosi posti alla fine dei recitativi è celebrata anche dal Neuhaus, che li accosta addirittura a quelli di Händel, ma ne lamenta la rara e occasionale ricorrenza nei lavori drammatici.

> Nello sforzo verso la conquista d'una potenza espressiva Draghi raggiunge, nelle chiuse dei suoi recitativi, una sublimità e una bellezza che potrebbero essere considerate rappresentative dell'epoca successiva: preludono già a Händel.[16]

Nelle cantate la loro presenza è invece significativamente estensiva: li troviamo infatti a conclusione di quasi tutti i recitativi.

Sono però soprattutto le forme chiuse a rivelare le doti migliori del compositore: arie e insiemi mostrano una spiccata duttilità formale ed espressiva, e una

[15] Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California, 1991, p. 289.

[16] *NeuhausD*, p. 125.

forza d'invenzione melodica che riesce a compiersi anche nello spazio di una breve estensione.

La tipologia d'aria più diffusa è quella tripartita con *da capo* breve (ovvero con la ripetizione del solo motto d'esordio), tripartizione applicata alla singola strofa che si ripete identica con la successiva (procedimento che Ellen Rosand denomina «strophic refrain form»).[17] Non mancano tuttavia esempi di ripresa della prima parte della musica nella sua intera estensione (secondo il solito schema ABA), pur sempre associata alla forma strofica.[18]

Altrettanto ricorrente è l'aria bipartita (AB e A A_1B), che insiste su una o, più spesso, due strofe del testo (in quest'ultimo caso un breve ritornello strumentale è solito separare l'intonazione della prima strofa da quella della seconda).[19]

Osservando la produzione coeva, si può rilevare come queste due strutture (bipartita e tripartita con *da capo* breve) siano già in parte obsolete per le arie dei tardi anni Settanta del '600;[20] Draghi rimane quindi fedele a un modello improntato ad una *varietas* di stampo segnatamente barocco ed è meno interessato, almeno nelle cantate, ad approntare nuovi schemi formali. In quest'ambito la naturale vena melodica del compositore può esplicitarsi scioltamente con freschezza festosa e corrispondere pienamente alle occasioni ludiche della corte.

Le melodie posseggono linee aggraziate e flessuose, profili morbidi e levigati: una politezza che si rintraccia a stento nelle cantate dei compositori contemporanei operanti a Vienna (i già citati Capellini, Pederzuoli, Vismarri), i cui fraseggi sono prevalentemente aspri e declamatori. Linee melodiche morbide ed ampie caratterizzano invece le opere più tarde di Agostino Badia, che si pone così, sotto questo profilo, come ideale prosecutore di Draghi.

È spesso il medesimo motivo ad attraversare, come una *Fortspinnung* continua e pervasiva, tutto l'arco della breve aria, interrotto soltanto da spigolose colorature: il motivo è prima esposto, poi ribadito, eventualmente trasportato e inserito in progressioni, infine sfigurato da molte e impercettibili variazioni, che però non impediscono di riconoscerlo come sempre sotterraneamente presente. Draghi rimane estraneo allo sviluppo tematico e alla distinzione netta fra primo e

[17] *Cfr.* ROSAND, *Opera*, p. 284; il *refrain* intona per lo più un'esclamazione o sentenza moraleggiante del testo.

[18] La struttura tripartita si trovò comunemente associata a quella strofica sino agli anni Ottanta del '600 (*cfr.* ROSAND, *Opera*, p. 284).

[19] Fra i primi esempi di «da capo refrain arias», con ritornello strumentale che separa la prima dalla seconda strofa, si può annoverare l'aria di Mercurio «Donne, s'amar volete» da *La virtù de' strali d'Amore*, 1642 (III, 9). Siffatta tipologia d'aria ha fortuna nell'opera anche dopo il 1650, soprattutto in situazioni serie (*cfr.* ROSAND, *Opera*, p. 299).

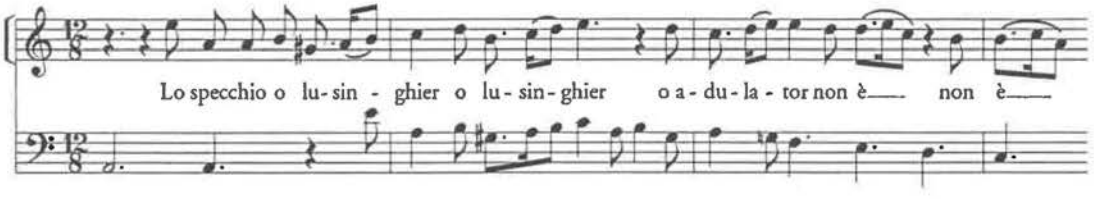
[20] *Cfr.* ROSAND, *Opera*, p. 320.

secondo tema tipica delle composizioni pre-classiche, ma ne presagisce la levigatezza melodica.

Fra i momenti costruttivi tematici impiegati, compare il «motto» (in 1: 96; 3: 13, 45, 63 e sgg.), stilema tipico e assai frequentato nelle opere vocali barocche. Esso è considerato da Schmitz come uno degli elementi linguistici più progrediti ed avanzati nella cantata degli anni Sessanta-Settanta del '600.[21] Draghi introduce poi degli efficacissimi effetti d'eco nella voce, che contribuiscono ad accrescere il fascino delle sue melodie; sono ottenuti replicando, forse con una dinamica più lieve, la coda d'un tema appena udito.

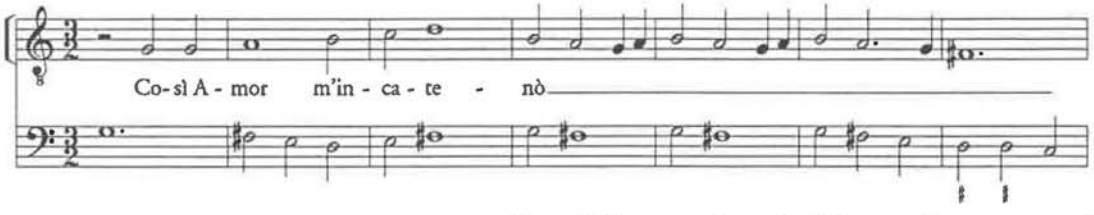
Questa prevalente fluidità è interrotta da poche asprezze e tortuosità, legate ad alcuni intervalli «affettivi»: fra i più ricorrenti, il tritono e la terza diminuita (che dipinge per esempio l'immagine del cocente ardore dei raggi del sole a mezzogiorno, in 3: 17).

Per ciò che concerne l'aspetto ritmico della melodia, spiccano le figurazioni anacrusiche danzanti, inserite in tempi mossi ternari, semplici o composti (6/8, 12/8). Ecco un tipico andamento di siciliana in *la* minore dalla forte scansione, particolarmente frequente anche nelle opere del contemporaneo Pietro Andrea Ziani, e ripreso più tardi dal nipote Marc'Antonio in area viennese:



Es. 2. *Lo specchio*, vv. 70-71 [A-Wn, ms. 16299, c.n.n.]

Si osservi ancora l'impiego, affatto isolato, del basso (semi-ostinato) di passacaglia in un movimento lento in 3/2: quasi un'eco dell'antico lamento veneziano su basso ostinato, che Draghi fa rivivere nel tardo Seicento in area viennese:

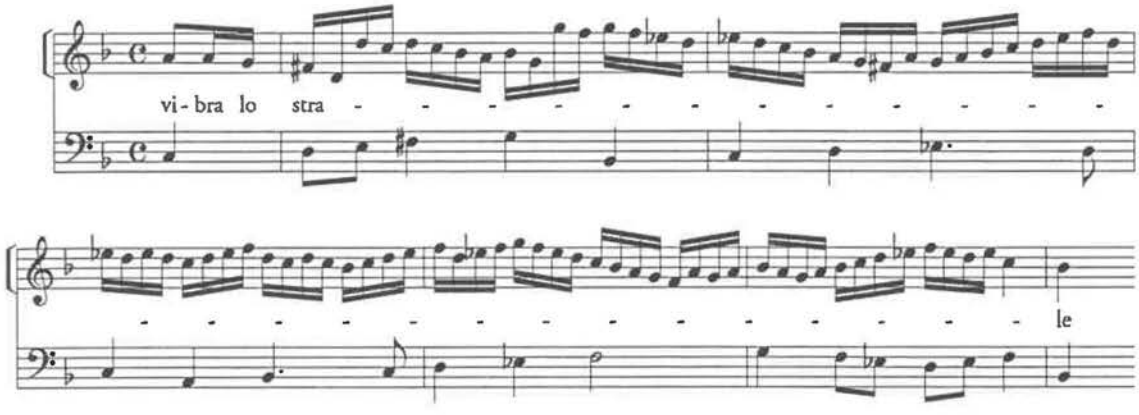


Es. 3. *Di tre amanti*, v. 17 [A-Wn, ms. 16315, c.n.n. 29*v*]

[21] Egli sottolinea l'uso intensivo del motto («Devise») nelle cantate a voce sola di Pallavicino e P. A. Ziani (pressochè contemporanee a quelle di Draghi), considerandolo per l'epoca un «fortschrittliches Element», un elemento avanzato (*cfr.* EUGEN SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate: cap. III. Das Blütezeitalter der italienischen Solokantate*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, pp. 66-121: 101).

Questi ed altri metri di danza sono conservati per tutta la durata delle rispettive arie; Draghi, assai modernamente, limita al minimo i cambi di tempo interni, prediletti dai suoi contemporanei viennesi, conferendo ad ogni aria una caratterizzazione netta e precisa.

Anche sul piano della vocalità Draghi arreca un suo specifico contributo, inserendo nelle arie ampi passi virtuosistici che pur, legandosi come di consueto a parole o significati propri del testo, assumono già i profili geometrici che saranno tipici dei napoletani. È una chiara operazione di emancipazione del vocalismo dall'«affetto». Si osservi per esempio l'agilissima figurazione ritmica su «lampo» (1: 50), quella sincopata su «rintrecciando» e «inanellando» (2: 84, 86), quella sincopata su «misera scena» (2: 100), o ancora la fioritura sulla parola «strale», affidata alla voce di soprano che volteggia su e giù nel registro:



Es. 4. *Forza d'un bel volto*, v. 57 [A-Wn, ms. 16315, c.n.n. 10*r-v*]

Tutti gli stilemi musicali sin qui evidenziati sono assunti consapevolmente dal compositore, come si sottolineava all'inizio, per rappresentare l'affetto «principale» della strofa testuale: volendo ora esemplificare questa osservazione alla luce degli elementi riscontrati, si può facilmente rilevare la pertinenza del motivo cromatico e ribattuto, nel tratteggiare la scena della cattura di un amante recalcitrante per opera di Amore (aria «Sei avinto, sei legato», 2: 107 e sgg.), oppure la levità aerea delle colorature impiegate per dipingere le immagini riflesse da uno specchio (aria «Della tigre cessa l'ira», 1: 48 e sgg.), oppure ancora le melodie spezzate che ritraggono le frecce scagliate da Amore (es. musicale precedente). Tutte queste figurazioni ritmico-melodiche, lungi dal costituire momenti «madrigalisticamente» isolati, improntano ognuna del proprio carattere peculiare l'intera intonazione ariosa, conferendole un'impronta musicale assai unitaria.

Per quanto riguarda i procedimenti «armonici» impiegati nelle cantate, Draghi preferisce evitare ricercatezze o procedimenti arditi, se eccettuiamo l'uso moderato dell'accordo di «sesta napoletana» per tratteggiare gli affetti dolorosi («tra

le gioie l'affliggerò», 2: 38; «mi rende | soave l'affanno», 3: 68-69) e i frequenti pedali armonici. È poi limitato l'uso degli accordi dissonanti e degli scontri fra basso e voce; i ritardi tenuti prevalgono sulle appoggiature in tempo forte; la dissonanza è solitamente introdotta come nota di passaggio. Nell'es. musicale n. 2 si può osservare un uso frequente della settima: «preparata» e usata in progressione (su «adulator non è»). Anche le concatenazioni accordali sono piane e le «risoluzioni eccezionali» rompono raramente il fluido decorso armonico (per esempio sulla parola «Leonora», 1: III).

Questa attenzione alla semplicità e alla chiarezza nel trattamento armonico e tonale, accosta ancora una volta lo stile di Draghi a quello di Badia e Ziani, anticipando le moderne tendenze delle cantate del primo Settecento; il nostro compositore si situa perciò al di fuori della via intrapresa, in quella stessa generazione viennese, da Attilio Ariosti, le cui cantate sono intensamente pervase di preziosità armoniche.

Appare chiaro ora come l'accostamento stilistico delle forme vocali di Draghi a quelle di Antonio Cesti, più volte formulato nella letteratura, prima da Neuhaus,[22] poi da Orel,[23] Testi,[24] Seifert[25] e Pestelli,[26] non sembri completamente adattarsi alle cantate, che si contraddistinguono per alcuni tratti loro peculiari.

Mentre è da un lato indubbia l'assonanza con Cesti per la fluida cantabilità e la politezza delle linee melodiche, sembra tuttavia che le cantate di Draghi si collochino su un piano stilistico più avanzato e moderno a cominciare dall'alta definizione formale delle arie e dei recitativi (che in Cesti è molto più sfumata): con Draghi divengono brani staccati ed autonomi, ciascuno con le proprie indicazioni metriche chiare e costanti (in Cesti sono viceversa molto frequenti i cambi di metro all'interno d'una stessa aria). Ma è soprattutto prerogativa di Draghi la notevole capacità di schizzare in poche battute il dramma, ora con spigliatezza di ritmo, ora con fluidezza o segmentazione di linee, ora con varietà di schemi formali (quando nelle cantate di Cesti abbondano le ampie arcate melodiche dal sapore patetico sostenute dal lento flusso del continuo): un'espressività festosa – anche influenzata dagli stilemi del teatro musicale – ma non futile o superficiale, atta a scolpire con raffinata inventiva e concisione il senso del testo poetico.

[22] *NeuhausD*, p. 122.

[23] OREL, *Draghi*, p. 738.

[24] FLAVIO TESTI, *La Musica italiana del Seicento*, 2 voll., Milano, Bramante, 1970, II: *Il melodramma*, p. 464.

[25] SEIFERT, *Draghi*, p. 604.

[26] Giorgio PESTELLI, *Il melodramma italiano all'estero fino alla metà del Settecento: § 6. Uno «splendido triumvirato» e l'opera di Antonio Draghi*, in *Musica e Scena*, 6 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1995-97, II, pp. 22-27: 26.

Gli esempi qui indagati costituiscono un caso palmare della difficoltà a inquadrare lo stile draghiano in senso evolutivo: bisognerà ammettere che se per un verso questa musica sembra guardarsi nostalgicamente alle spalle (vedi la tendenza al monotematismo e l'uso della forma strofica) d'altro canto proprio nel perseguire tale disposizione apparentemente nostalgica, Draghi non esita ad adottare soluzioni compositive che saranno comuni solo al secolo successivo (vedi la politezza pre-classica, l'emancipazione del vocalizzo, l'«affetto» trasformato in elemento tematico). Come al solito, l'opera di una personalità di spicco mal s'inserisce nel disegno storico-musicale che si vorrebbe riconoscere alla musica occidentale (e in cui troppi compositori a forza sono diventati tasselli): forse tal disegno può essere rivisto, o forse ancora si può cominciare a metterlo del tutto da parte, e imparare ad apprezzare i contributi di ciascuno per quanto di affascinante conservano ancor oggi.

APPENDICE

I TESTI DELLE CANTATE

1. *Lo specchio* [22.XI.1676]

SUA ALTEZZA, CONTESSE LAMBOIN, RAPACH, PRAINERIN e SERA

SUA ALTEZZA

Cantiam, cantiamo un poco
e in armonie canore
passiam gioconde l'ore
di questo lieto dì!

SUA ALTEZZA, CONTESSA LAMBOIN

Cantiam, cantiam, sì, sì!

CONTESSA RAPACH

Io pronta m'apparecchio,
ma il soggetto qual fia?

SUA ALTEZZA

Sarà lo specchio.

CONTESSA PRAINERIN

Gentil materia, invero!

CONTESSA LAMBOIN

È consigliero
sincero, verace,
che mai non mentì.

Tutti

Cantiam dello specchio,
cantiamo, sì, sì!

Aria

SUA ALTEZZA

O dell'arte industriosa
beneficio all'uom concesso,
ché da un'ombra ufficiosa
ei conoscer può se stesso!

Disegnollo la natura
da principio in gemme et acque;
all'uom, frale in sua figura,
farsel poi di vetro piacque.

CONTESSA RAPACH

Un ne fu d'alta torre
su l'elevata cima,
ove di quanti pini
gettaro adunco ferro entro quel porto,
numero e qualità, tutto fu scorto.

CONTESSA LAMBOIN

Uno da Siracusa
vibrò lontani incendi
da concavi rifflessi
in sin allor segreti
e dell'oste latina arse gli abeti.

SUA ALTEZZA

Con uno specchio, a forza di riflessi,
caratteri distinti
fe' comparir un saggio a Cintia in fronte.
Ad amici lontani
così i suoi sensi ei disse:
«Cintia fu il foglio et uno specchio scrisse».

Aria

CONTESSA SERA

Vi sono pochi affè
che siano, com'egl'è, giusti e felici;
dice i diffetti e non si fa nemici.
Una tal qualità
ch'al mondo alcun non ha, Giove l'ha dato;
corregge tutti et è da tutti amato.

CONTESSA PRAINERIN

D'apparenza mendace
il ver ei non ingombra:
chiaro favella, eppur favella in ombra.

Aria

CONTESSA RAPACH

Della tigre cessa l'ira
se rimira
dentro il lampo
d'uno specchio il suo furor;
così ha scampo
dalle tigri più adirate
dell'Eufrate,
dell'Eufrate il cacciator.

È del sole specchio il mare,
dove appare

che un riflesso
l'ombra sia del suo fulgor;
tal se stesso
nello specchio l'uom s'adombra,
mira l'ombra
e la crede suo splendor.

SUA ALTEZZA

Perciò di sua virtute
da ch'ebbe conoscenza,
egli fu posto in man della prudenza.

CONTESSA LAMBOIN

Ch'ei non finge e non mente,
ben ciascun s'assicura:
ei della veritate è la figura.

Aria

Lo specchio o lusinghier
o adulator non è.
È idea di fido core,
non falso o mentitore,
che sempre mostra il ver
di quanto chiude in sè.
Lo specchio o lusinghier
o adulator non è.

Semplice o veritier
a tutti si rendè.
È consiglier verace
ch'esser non può mendace,
non simula i pensier,
non sa mancar di fè.
Semplice o veritier
a tutti si rendè.

[*aria*]

CONTESSA PRAINERIN

Anche di purità
esempio sempre fu:
nella schiettezza sta la sua virtù.
Anche di purità
esempio sempre fu.

Un alito legger
soffrir nemmen ei può:
se poca polve egl'ha non splende più.
Un alito legger
soffrir nemmen ei può.

Aria

CONTESSA LAMBOIN

Ha d'Astrea le qualità.
Con riflesso pari a ognuno
rend'al sole il suo sereno,
rende all'angue il suo veleno:
ciò che devesi a ciascuno,
così render egli sa.
Ha d'Astrea le qualità.

La costanza è sua virtù.
Ne' perigli vil non riesce;
par ch'in Idra egli si cange
s'un'immagin se le frange,
egli tosto in molto cresce
nel suo mal costante più.
La costanza è sua virtù.

CONTESSA RAPACH

Ma forse non è caso
che nel natal di Leonora Augusta
dello specchio si canti,
poichè se di giustizia,
di purità e prudenza,
di verità e costanza egli è figura,
nella gran Leonora,
specchio d'eroiche e preziose tempre,
queste virtù si ritrovaron sempre.

CONTESSA SERA

Dunque s'applauda a dì così felice,
in cui benigno fato
specchio sì luminoso al mondo ha dato!

Aria

SUA ALTEZZA

Dì felice, dì giocondo.
Il più bel non vide il mondo,
mai di te il più lucido non splendè:
nel più bel si vide il mondo.
dì felice, dì giocondo.

[*concertato*]

SUA ALTEZZA, CONTESSA SERA,
CONTESSA RAPACH, CONTESSA LAMBOIN

Dì felice, dì giocondo.
Il più bel non vide il mondo,
mai di te il più lucido non splendè:
nel più bel si vide il mondo.
dì felice, dì giocondo.

2. *Forza d'un bel volto*

OCCHIO I e II, VOLTO, BOCCA, CRINE

a 5
A gl'incendi, ai legami, alle ferite!
Per batter un core
nemico d'amore
corrano pur le nostre forze unite!
[A gl'incendi, ai legami, alle ferite!]

VOLTO
Ascolta, o d'alma cruda
più fiero core, ascolta!
Io di donna amorosa
sono il freggio più vago,
ove ogni preggio suo siede raccolto;
son la base d'Amore: io son il volto.
Tu che altiero finor mi disprezzasti,
ne pagherai le pene
tra le faci, gli strali e le catene.

Aria
Con innesto di gigli e rose
vago aprile le guancie m'infiora.
Stille candide e rugiadose
su la fronte mi sparge l'aurora;
ma si fanno, per vincere i cori,
lacrime le ruggiade e spine i fiori.

Con le stelle del firmamento
il sereno mi piove sul viso.
Pien di giubilo e di contento
vezzeggiando sul labro va il riso;
ma per vincere indomito core,
il riso è pianto et il sereno orrore.

BOCCA
Il facondo ornamento,
vaga ancella del volto: io son la bocca;
ministra ora di gioia or di dolore,
saprò allettar e tormentar il core.

Aria
Sul mio labro
tutto cinabro
adunerò
e di perle e di coralli
mi adornerò;
allettato
l'ostinato
tra le gioie l'affliggerò.
I miei fiati
tutti melati
io spirerò
ed accenti artificiosi
pronuncierò;
quindi amante,
l'arrogante
con un fiato l'accenderò.

OCCHIO I
Al batter delle ciglia,
OCCHIO II
delle palpebre al moto,
OCCHIO I
al volger delle luci,
OCCHIO II
delle pupille al giro

a 2
ben conoscer ci puoi, cor pertinace!
OCCHIO I
Siam del Nume bambin vive facelle,
OCCHIO II
siam del cielo d'Amor fulgide stelle,
OCCHIO I
a' danni tuoi rivolti, uniti andiamo,
OCCHIO II
a trionfar del tuo rigor veniamo.

a 2
Su le ciglia l'arco è teso,
onde Amor vibra lo strale
e dei lumi il foco acceso
di Cupido ardon fatale.
Sta nascosto il dio bendato
sotto il vel d'un occhio nero
e d'un core ei gira il fato,
di due globi al moto altero.

Aria
OCCHIO I
D'uno sguardo languidetto
per ferirti io m'armerò,

con un raggio lascivetto
la tua pira accenderò.

OCCHIO II

Se mi chiudo le pupille,
più cocenti io aprirò;
dalle ciglia le faville,
se le batto, io scaglierò.

OCCHIO I

Dal fulgore abbagliato,

OCCHIO II

da lo splendore ascoso,

a 2

vedrai fatto sua preda audace core
a trionfar sotto i nostr'archi amore.

CRINE

Amici, io già m'avveggio
che alle vostre minacce
questo indomito cor teme e paventa,
onde la fugga ei tenta.
Io che di Berenice
son l'aurato rampollo,
il biondo crine legar lo voglio
e rintruzzare il suo malnato orgoglio.

Aria

Le chiome rintrecciando,
la rete tesserò;
capelli inanellando,
catene formerò;
nello sciolto tesor di crin dorato
sarà povero il core impriggionato.

VOLTO

Fuggi, perfido core,
da la possanza mia, fuggi se puoi!
Del mio valor vassallo
renditi pur, ch'estinto è già l'orgoglio
e sei domato e vinto!

a 3

OCCHIO I e II, VOLTO

Acceso, ferito,
sei schiavo d'amor;
del bello invaghito,
or prova l'ardor!
Sei con gran pena
delle tragedie tue misera scena.

BOCCA

Degli ostri del mio labro
già sei reso trofeo. Impara, o stolto,
a disprezzare un amoroso volto!

CRINE

Dalle mie bionde chiome
ormai sei fatto schiavo, o core altiero,
e d'un cieco bambin sei priggioniero.

a 2

BOCCA, CRINE

Sei avinto, sei legato,
or per forza devi amar!
Vaga bocca, crine aurato
t'han costretto ad inciampar.

VOLTO

Poiché tu disprezzasti i miei contenti,
di martìri e tormenti
fatto scherno infelice,
né meno speme avrai d'esser felice.

a 5

Quindi ogni core impari
che, se beltà vezzosa astringe e sforza,

choro

meglio è amar per amor ch'amar per forza!

3. *Di tre amanti*

PRIMO, SECONDO e TERZO AMANTE

PRIMO AMANTE

Era l'aurora, e le fugaci stelle
ai mattutini albori
cedeano il campo omai,
quando m'innamorai.

SECONDO AMANTE

Era il meriggio, e il luminoso nume
tendea arco di raggi
e saettava ardore,
quando mi colse amore.

TERZO AMANTE

Era la sera, e già l'auriga biondo
d'èspero con la scorta
scendea nel mar d'Atlante,
quando divenni amante.

[*aria*]

PRIMO AMANTE

Così Amor mi saettò:
quando l'alba candidetta
sferzò l'ombre e le scacciò.
Così Amor mi saettò.

SECONDO AMANTE

Così Amore m'infiammò:
quando il sol più veemente
rai di foco fulminò.

TERZO AMANTE

Così Amor m'incatenò:
quando il sol dal carro aurato
i corsieri dislegò.
Così Amor m'incatenò.

PRIMO AMANTE

Io su l'alba piagato,
così al vivo m'impressi
il primo istante delle mie ferite,
che stupor non è poi
se mi par che colei che m'innamora
su la candida fronte abbia l'aurora.

Aria

Vaga fronte ove passeggia
trionfante il dio d'Amor,
non mi par ch'egual si veggia
dell'aurora il bel candor!
Vaga fronte, sei la reggia,
sei lo asilo del mio cor,
lattea strada ove si preggia
d'esser candido il fulgor.

SECONDO AMANTE

Io sul meriggio acceso,
sempre del biondo dio, ch'è allor più ardente,
ho l'idea nella mente,
onde poi non è strano
se mi rassembra che colei ch'adoro
sotto forma di luce il cor m'invole,
e se mi par ch'abbia negl'occhi il sole.

Aria

La mia bella in quegl'occhi sì neri
tutto porta di Febo il fulgor;
quei bei globi, di fiamme forrieri,
ombre sembrano e sono splendor;
la mia bella in quegl'occhi sì neri
tutto porta di Febo il fulgor.

Quelle luci che m'hanno abbagliato
son più vaghe del sole e del ciel;
io da queste rimango piagato,
ma ferito non resto da quel;
quelle luci che m'hanno abbagliato
son più vaghe del sole e del ciel.

TERZO AMANTE

Et io ferito sul cader del sole,
ogn'ora mi rammento
delle cadute mie il primier momento;
onde sempre l'istesso
alle mie luci accade:
parmi il mio sol più bel quando il sol cade.

Aria

S'io m'inganno – mio danno!
Bellezza non v'è
di quella più vaga,
che piaga
nel core mi fe'!
M'accende – e mi rende
soave l'affanno.

S'io vaneggio – nol veggio!
Non trovo beltà
più vaga di quella
che ancella
quest'alma si fa!
Mi fére – e piacere
le piaghe mi danno.

PRIMO AMANTE

No, no, mai non mi scordo:
quando vidi il mio sole era su l'alba!
Era del dì bambino
in fasce lo splendore
e quando nacque il dì nacque il mi' amore.

SECONDO AMANTE

Quando Fetonte audace
volle del german biondo
regger il carro d'or, giunto al meriggio
precipitò. Se dunque d'esser vinto
d'amor sul mezzogiorno
(misero!) m'è avvenuto,
quando cadde Fetonte io son caduto.

TERZO AMANTE

Me ne rammento ogn'or: fu su l'occaso
del mio amor l'oriente,
quando debili son del sole i rai;
allora m'infiammai,
sì che forse in un core,
quando il sol non ha forza, ha forza amore.

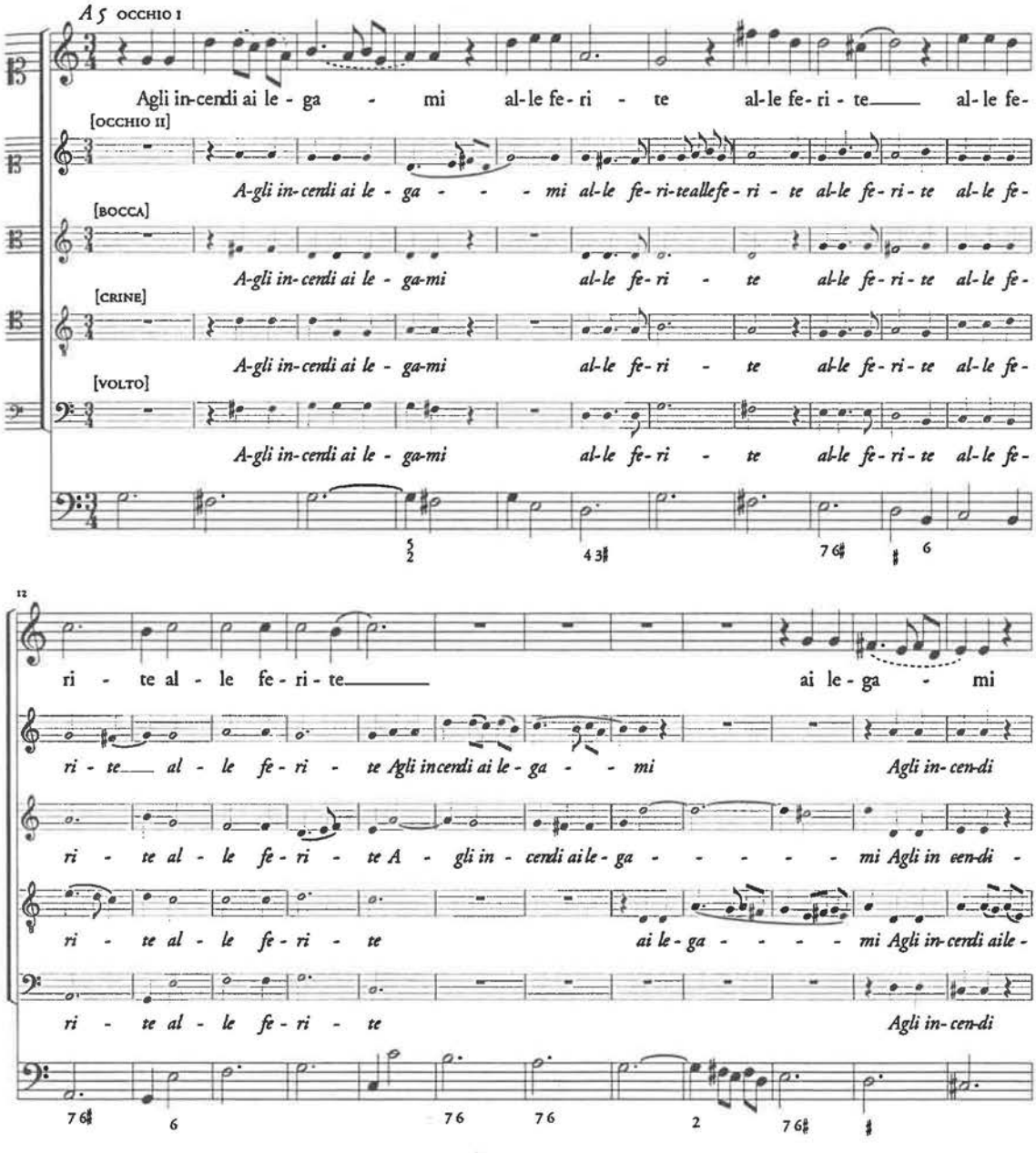
Tutti

Sì, sì, ch'esser sicuro
dall'insidie d'amor invan si spera,
sul mattin, sul meriggio e su la sera!

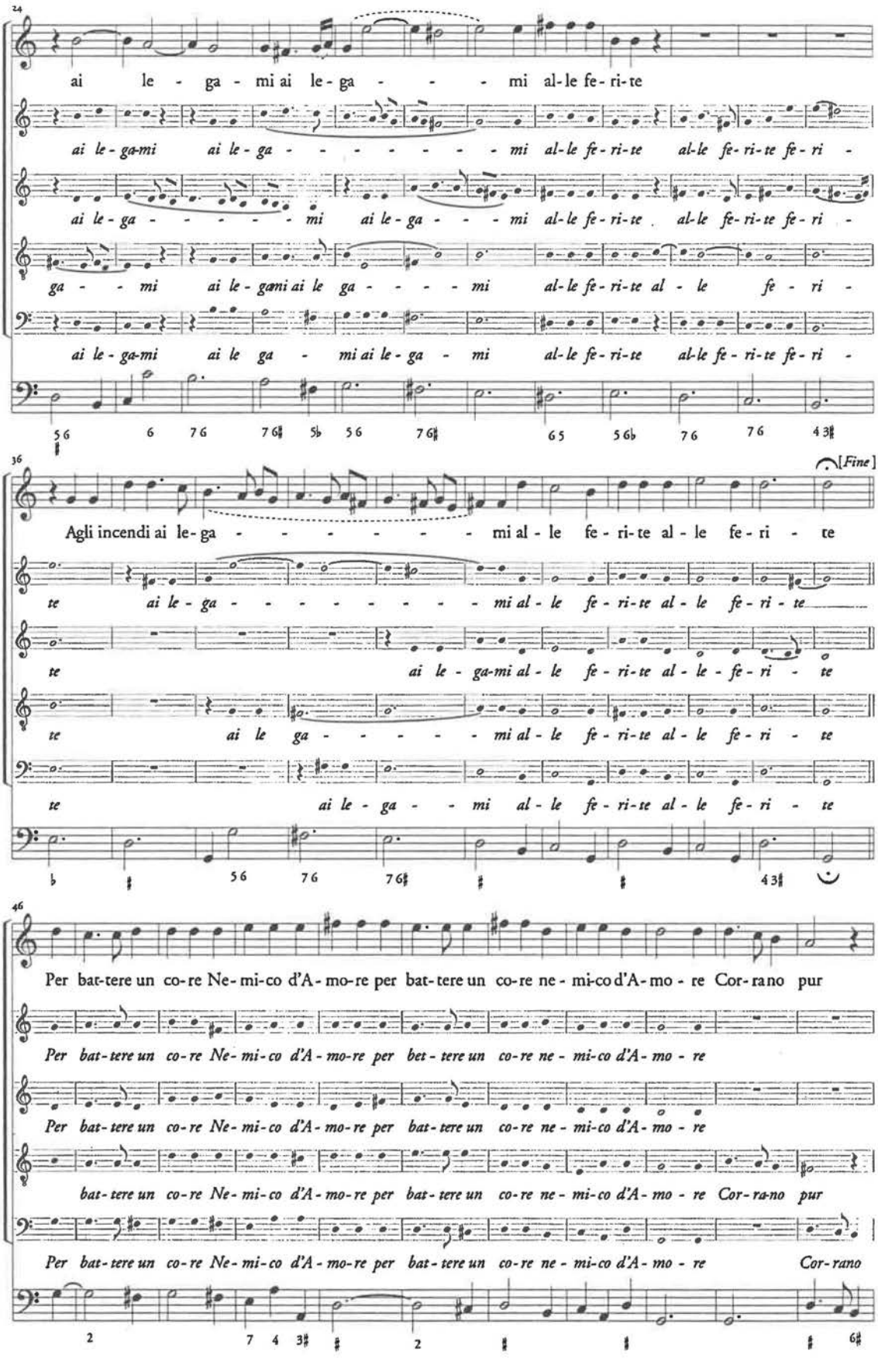
Antonio Draghi

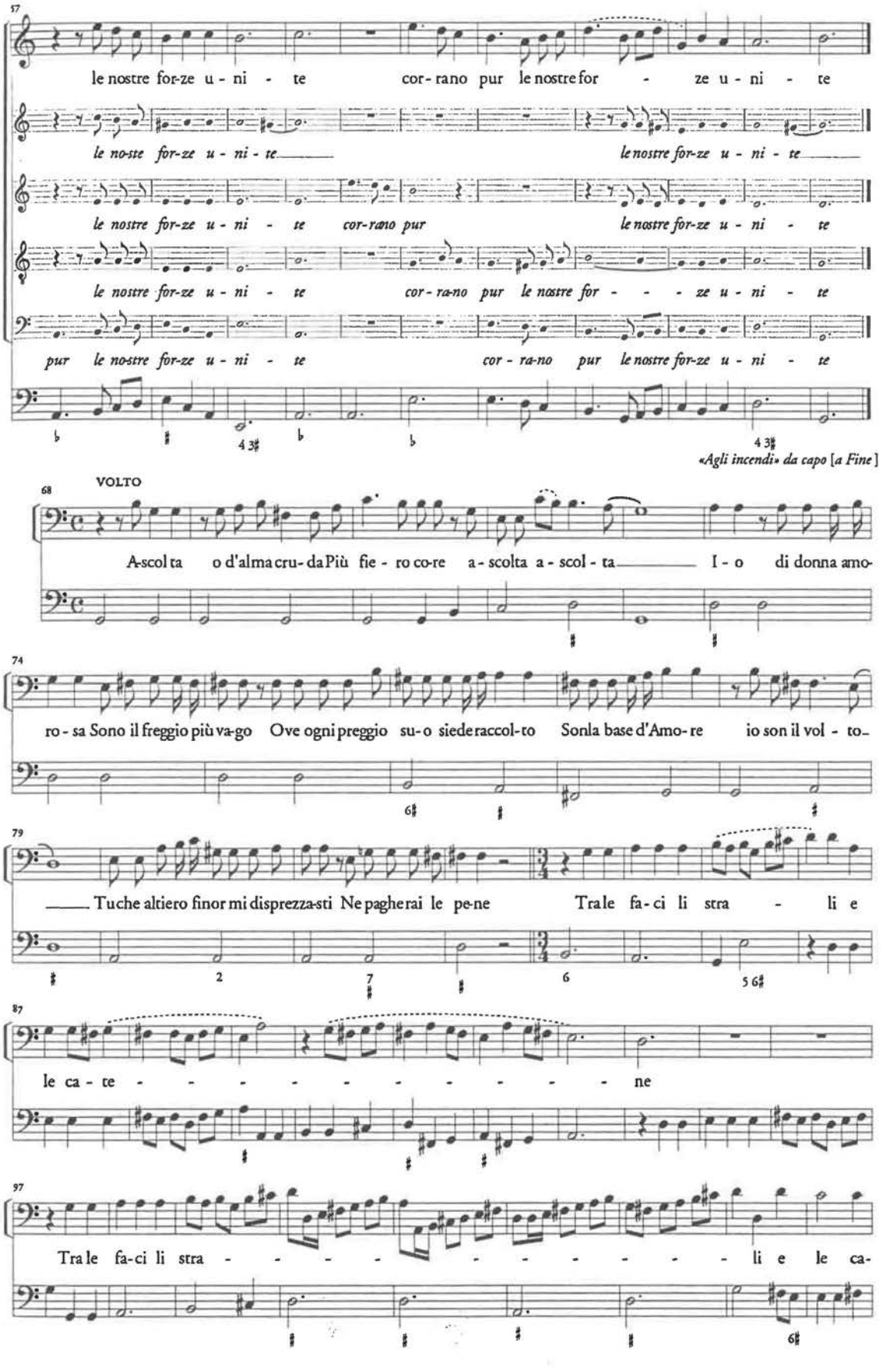
Forza d'un bel volto

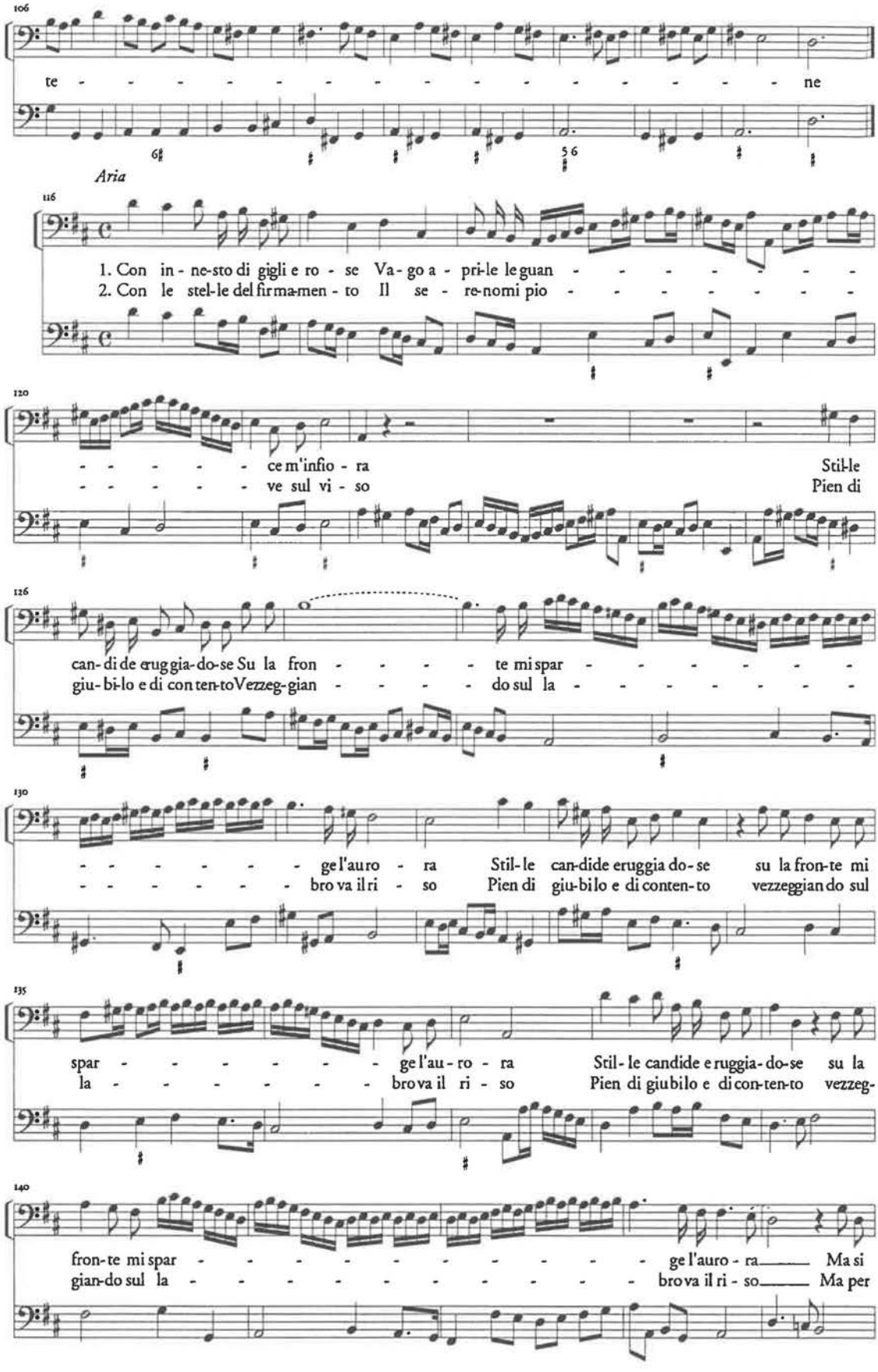
Dialogo a 5 voci*

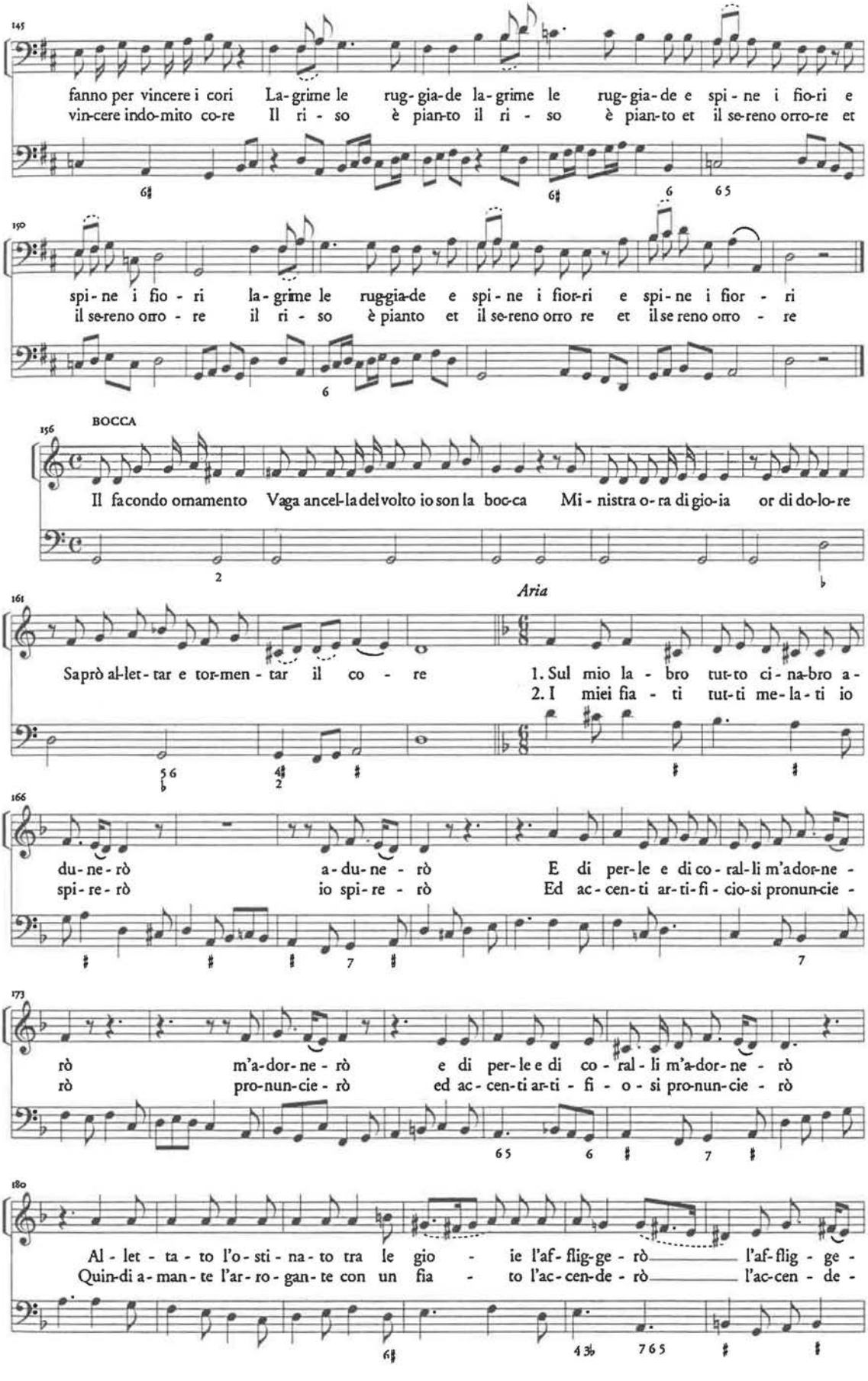


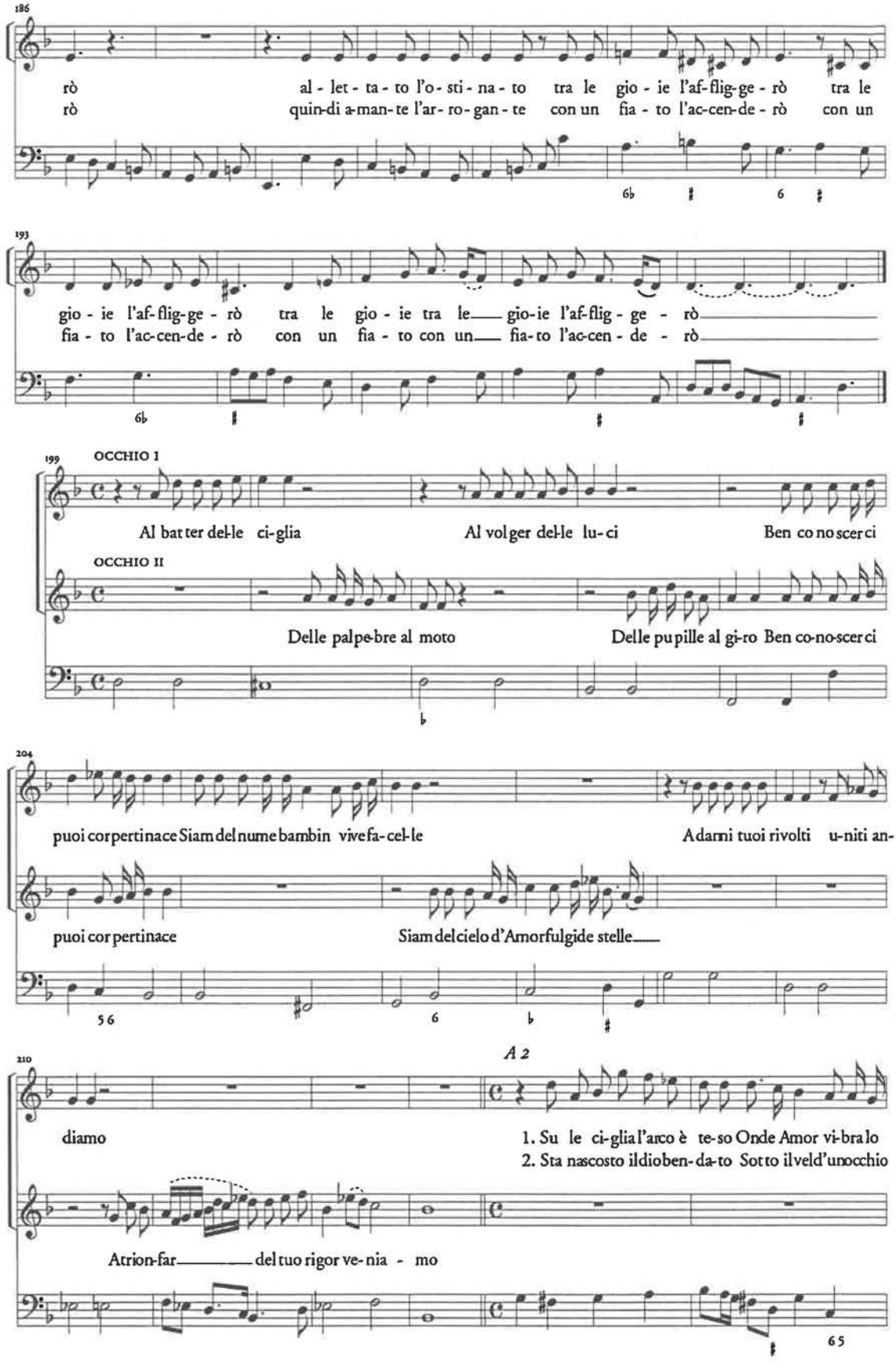
* Edizione a cura di Davide Daolmi. Osservazioni e note in fine partitura.

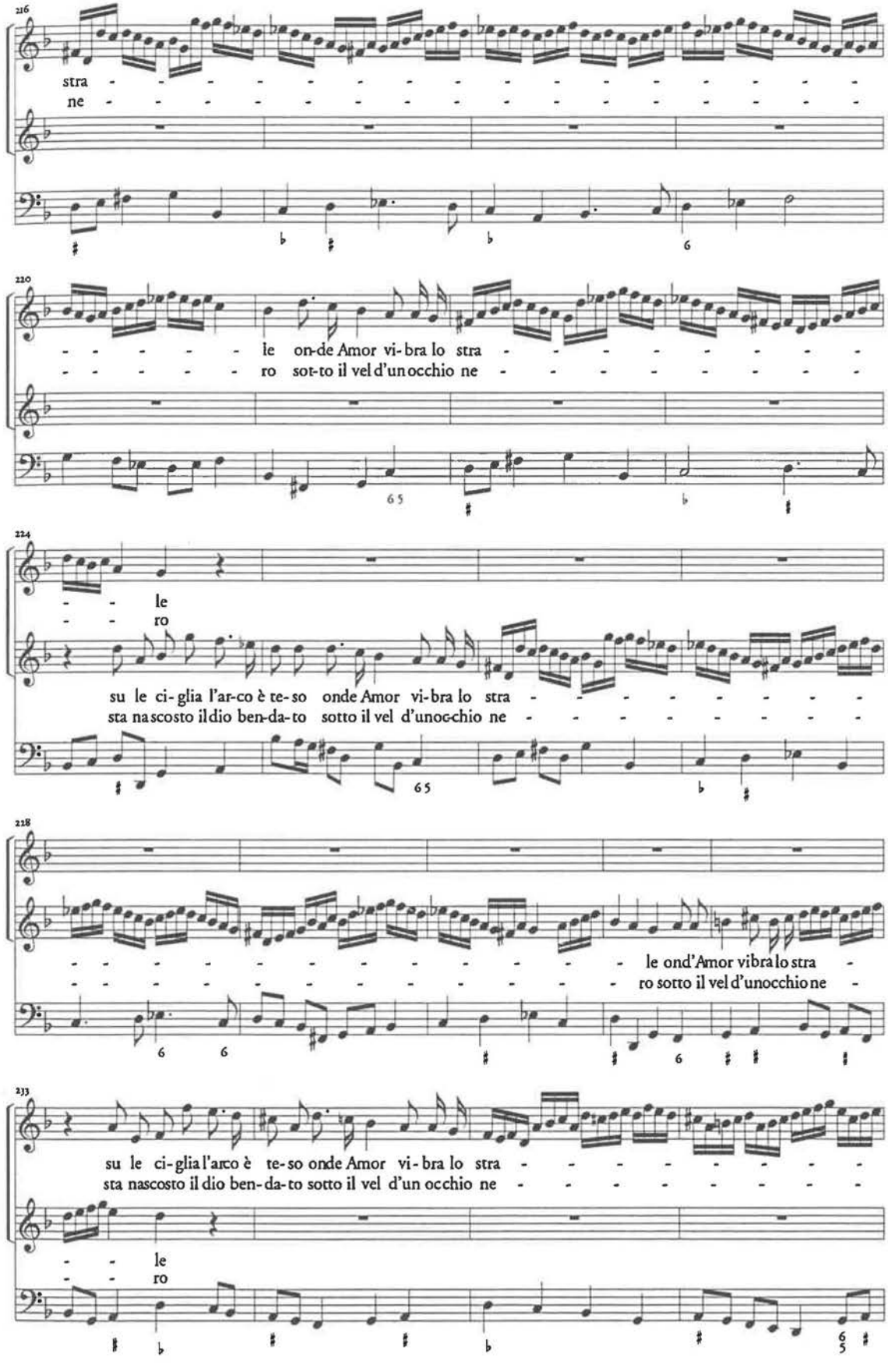

24
ai le - ga - mi ai le - ga - - - mi al-le fe-ri-te
ai le-ga-mi ai le-ga - - - - - - - mi al-le fe-ri-te al-le fe-ri-te fe-ri -
ai le-ga - - - - - mi ai le-ga - - - mi al-le fe-ri-te al-le fe-ri-te fe-ri -
ga - - mi ai le-gami ai le ga - - - - mi al-le fe-ri-te al - le fe - ri -
ai le-ga-mi ai le ga - mi ai le-ga - mi al-le fe-ri-te al-le fe-ri-te fe-ri -
56 6 76 76♯ 5♭ 56 76♯ 65 56♭ 76 76 43♯
36
[Fine]
Agli incendi ai le-ga - - - - - - - mi al - le fe-ri-te al - le fe-ri - te
te ai le-ga - - - - - - - - - mi al - le fe-ri-te al - le fe-ri - te
te ai le - ga-mi al - le fe-ri-te al - le - fe-ri - te
te ai le ga - - - - - mi al - le fe-ri-te al - le fe-ri - te
te ai le - ga - - mi al - le fe-ri-te al - le fe-ri - te
♭ ♯ 56 76 76♯ ♯ ♯ 43♯
46
Per bat-tere un co-re Ne-mi-co d'A-mo-re per bat-tere un co-re ne - mi-co d'A-mo - re Cor-rano pur
Per bat-tere un co-re Ne-mi-co d'A-mo-re per bet - tere un co-re ne - mi-co d'A-mo - re
Per bat-tere un co-re Ne-mi-co d'A-mo-re per bat-tere un co-re ne - mi-co d'A-mo - re
bat-tere un co-re Ne-mi-co d'A-mo-re per bat-tere un co-re ne - mi-co d'A-mo - re Cor-ra-no pur
Per bat-tere un co-re Ne-mi-co d'A-mo-re per bat-tere un co-re ne - mi-co d'A-mo - re Cor-rano
2 7 4 3♯ ♯ 2 ♯ ♯ ♯ 6♯

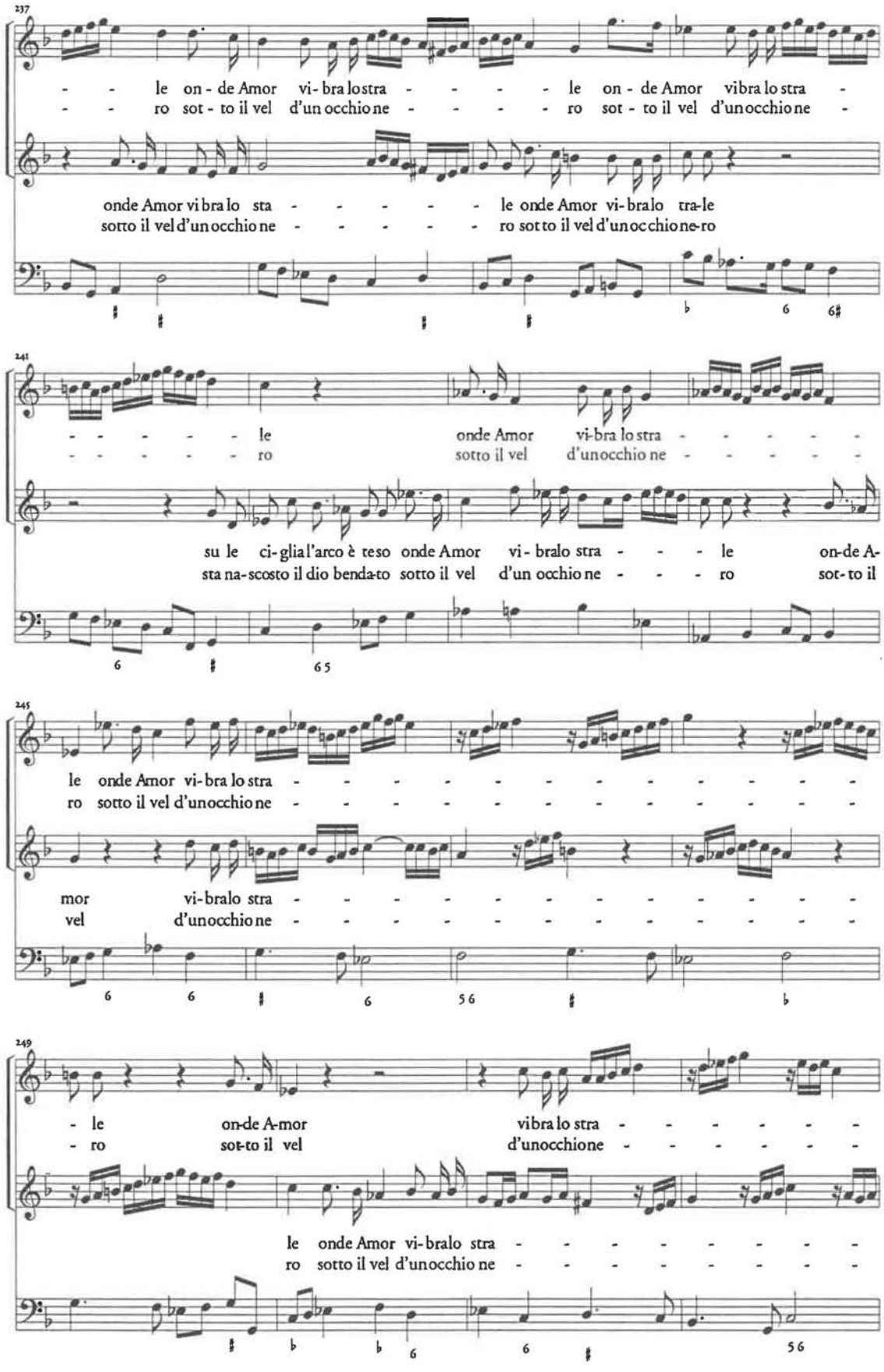

57
le nostre for-ze u - ni - te cor - rano pur le nostre for - ze u - ni - te
le no-ste for-ze u - ni - te le nostre for-ze u - ni - te
le nostre for-ze u - ni - te cor-rano pur le nostre for-ze u - ni - te
le nostre for-ze u - ni - te cor - ra-no pur le nostre for - - - ze u - ni - te
pur le nostre for-ze u - ni - te cor - ra-no pur le nostre for-ze u - ni - te
«Agli incendi» da capo [a Fine]
68
VOLTO
A-scol ta o d'alma cru-da Più fie - ro co-re a - scolta a - scol - ta I - o di donna amo-
74
ro - sa Sono il freggio più va-go Ove ogni preggio su-o siede raccol-to Sonla base d'Amo-re io son il vol - to-
79
Tu che altiero finor mi disprezza-sti Ne paghe rai le pe-ne Tra le fa - ci li stra - li e
87
le ca - te - - - - - - - - - - - ne
97
Tra le fa-ci li stra - - - - - - - - - - - li e le ca-

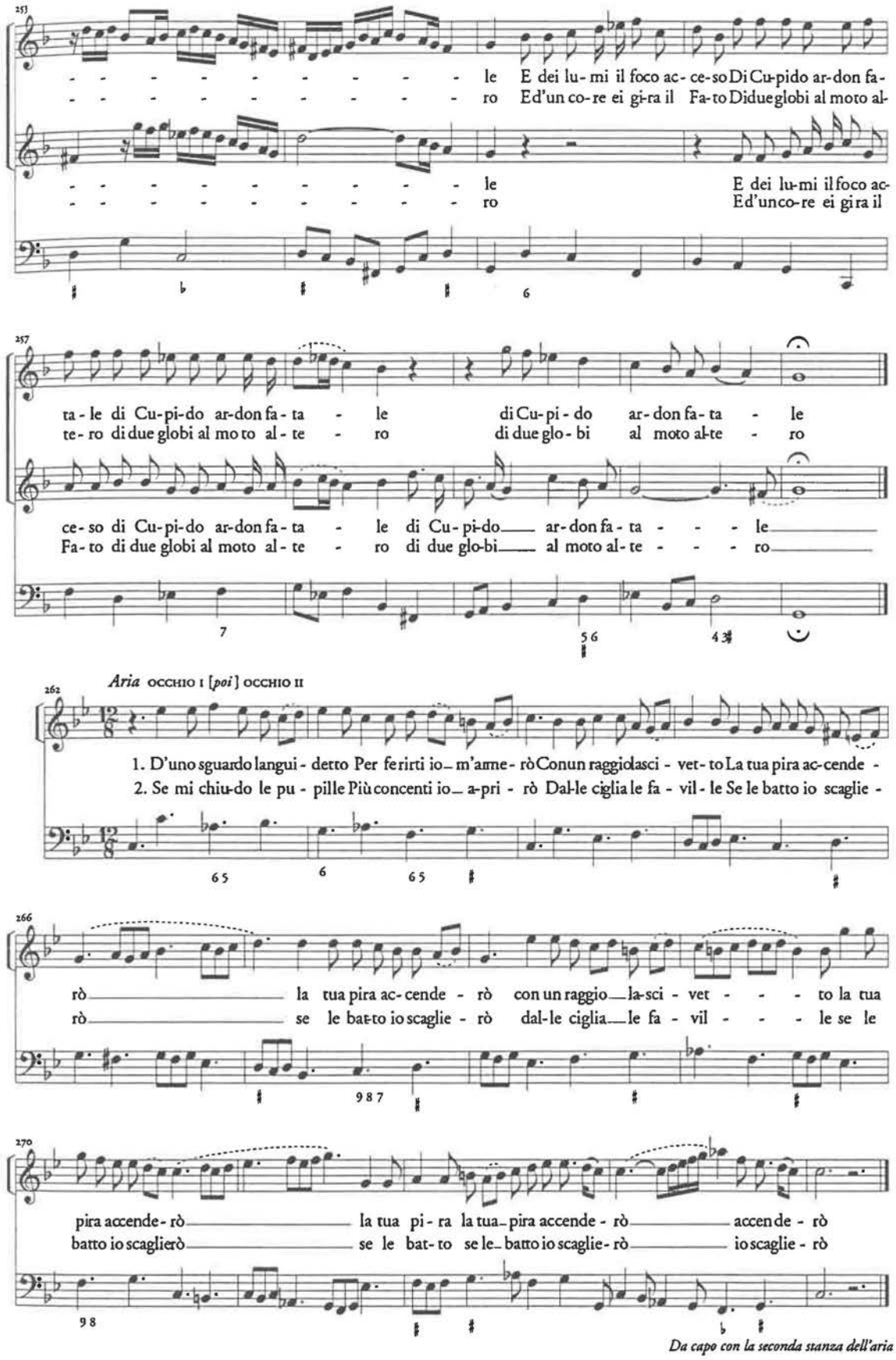

106
te - - - - - - - - - - - - - - - - ne
6♯ 5 6
Aria
116
1. Con in - ne-sto di gigli e ro - se Va - go a - pri-le le guan - - - - - - - -
2. Con le stel-le del firma-men - to Il se - re-nomi pio - - - - - - - -
120
- - - - - - ce m'infio - ra Stil-le
- - - - - - ve sul vi - so Pien di
126
can-di de ruggia-do-se Su la fron - - - - - te mi spar - - - - - - - -
giu-bi-lo e di con ten-toVezzeg-gian - - - - - do sul la - - - - - - - -
130
- - - - - - - ge l'auro - ra Stil-le can-dide eruggia do-se su la fron-te mi
- - - - - - - bro va il ri - so Pien di giu-bilo e di conten-to vezzeggian do sul
135
spar - - - - - - - - ge l'au - ro - ra Stil - le candide e ruggia - do-se su la
la - - - - - - - - brova il ri - so Pien di giubilo e di con-ten-to vezzeg-
140
fron-te mi spar - - - - - - - - - - - - ge l'auro - ra Ma si
gian-do sul la - - - - - - - - - - - - brova il ri - so Ma per


145
fanno per vincere i cori La-grime le rug-gia-de la-grime le rug-gia-de e spi-ne i fio-ri e
vin-cere indo-mito co-re Il ri-so è pian-to il ri-so è pian-to et il se-reno orro-re et
150
spi-ne i fio-ri la-grime le rug-gia-de e spi-ne i fior-ri e spi-ne i fior-ri
il se-reno orro-re il ri-so è pianto et il se-reno orro re et il se reno orro-re
156
BOCCA
Il fa condo ornamento Vaga ancel-la del volto io son la boc-ca Mi-nistra o-ra di gio-ia or di do-lo-re
Aria
161
Saprò al-let-tar e tor-men-tar il co-re 1. Sul mio la-bro tut-to ci-na-bro a-
2. I miei fia-ti tut-ti me-la-ti io
166
du-ne-rò a-du-ne-rò E di per-le e di co-ral-li m'a dor-ne-
spi-re-rò io spi-re-rò Ed ac-cen-ti ar-ti-fi-cio-si pronun-cie-
173
rò m'a-dor-ne-rò e di per-le e di co-ral-li m'a-dor-ne-rò
rò pro-nun-cie-rò ed ac-cen-ti ar-ti-fi-o-si pro-nun-cie-rò
180
Al-let-ta-to l'o-sti-na-to tra le gio-ie l'af-flig-ge-rò l'af-flig-ge-
Quin-di a-man-te l'ar-ro-gan-te con un fia-to l'ac-cen-de-rò l'ac-cen-de-

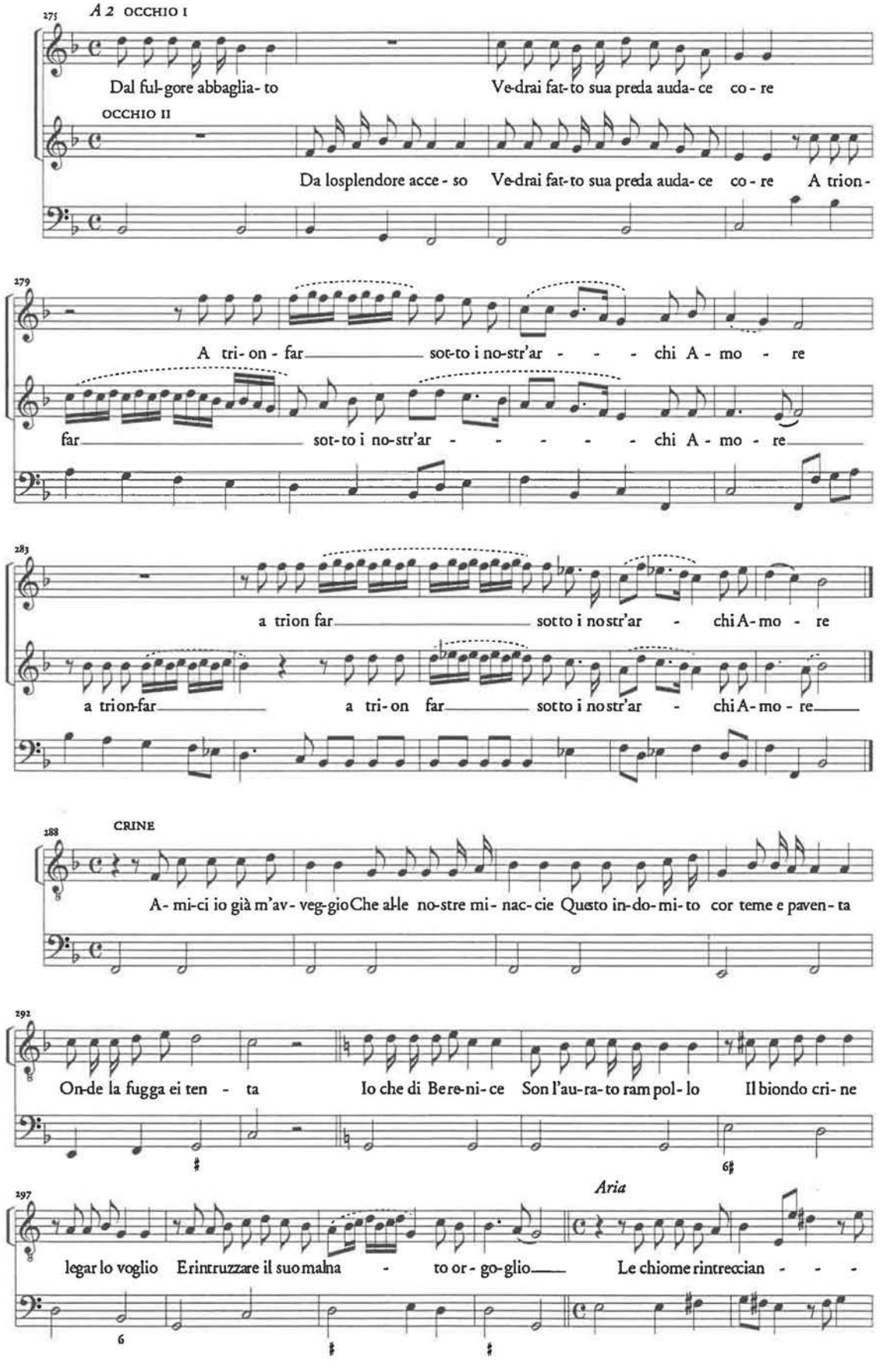

186
rò al - let - ta - to l'o - sti - na - to tra le gio - ie l'af-flig-ge - rò tra le
rò quin-di a-man-te l'ar - ro-gan - te con un fia - to l'ac-cen-de - rò con un
193
gio - ie l'af-flig-ge - rò tra le gio - ie tra le gio-ie l'af-flig - ge - rò
fia - to l'ac-cen-de - rò con un fia - to con un fia-to l'ac-cen - de - rò
199
OCCHIO I
Al bat ter del-le ci-glia Al vol ger del-le lu-ci Ben co no scer ci
OCCHIO II
Delle palpe-bre al moto Delle pu pille al gi-ro Ben co-no-scer ci
204
puoi cor pertinace Siam del nume bambin vive fa-cel-le A dami tuoi rivolti u-niti an-
puoi cor pertinace Siam del cielo d'Amor fulgide stelle
210
A 2
diamo
1. Su le ci-glia l'arco è te-so Onde Amor vi-bra lo
2. Sta nascosto il dio ben-da-to Sotto il veld'un occhio
Atrion-far del tuo rigor ve-nia - mo

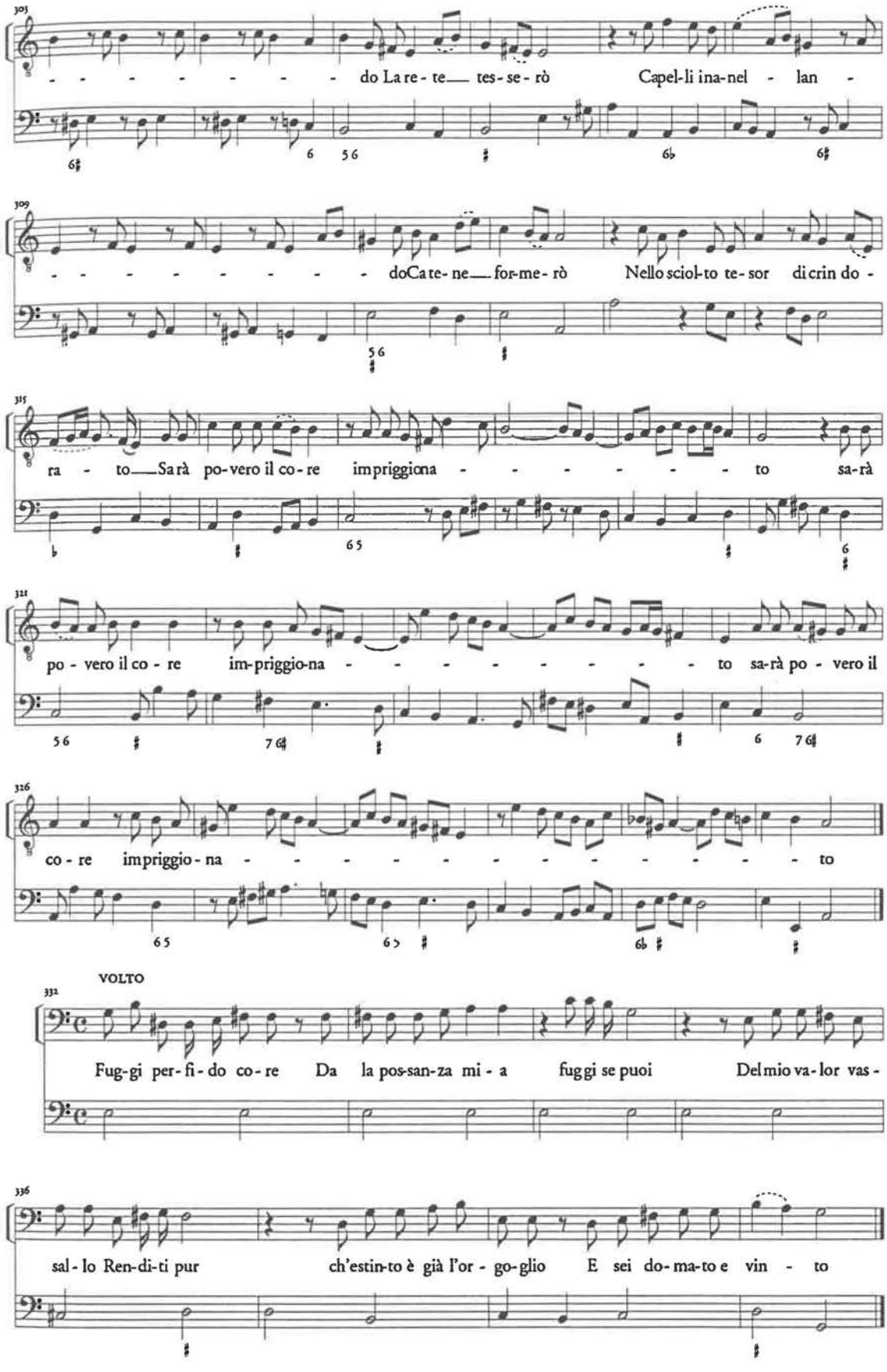

216
stra - - - - - - - - - - - - - - - - -
ne - - - - - - - - - - - - - - - - -
220
- - - - - - le on-de Amor vi-bra lo stra - - - - - - - - -
- - - - - - ro sot-to il vel d'un occhio ne - - - - - - - - -
224
- - le
- - ro
su le ci-glia l'ar-co è te-so onde Amor vi-bra lo stra - - - - - - - - -
sta na scosto il dio ben-da-to sotto il vel d'un occhio ne - - - - - - - - -
228
- - - - - - - - - - - - - - - - le ond'Amor vibra lo stra -
- - - - - - - - - - - - - - - - ro sotto il vel d'un occhio ne -
233
su le ci-glia l'arco è te-so onde Amor vi-bra lo stra - - - - - - - -
sta nascosto il dio ben-da-to sotto il vel d'un occhio ne - - - - - - - -
- - le
- - ro

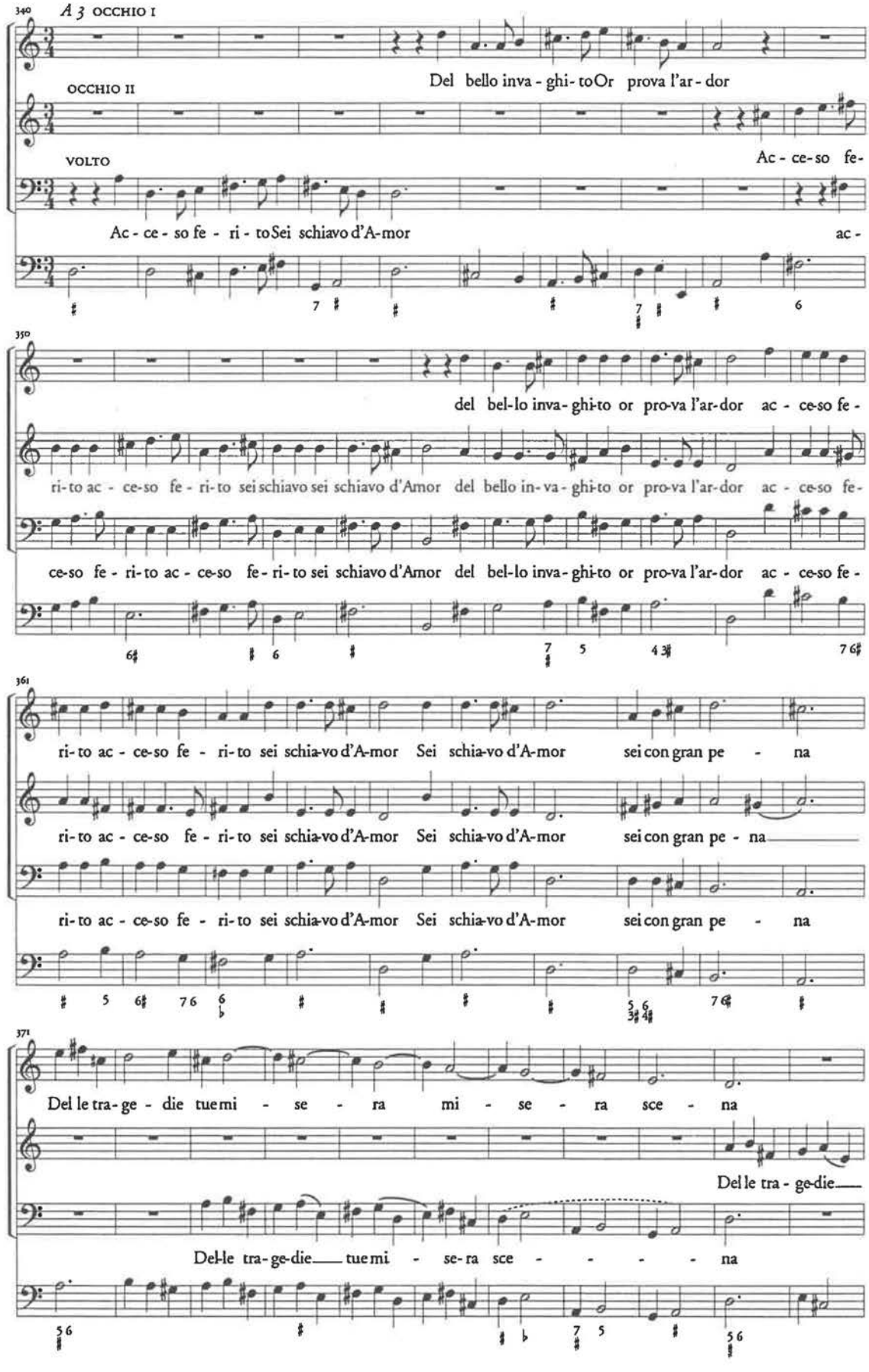

237
- - le on - de Amor vi - bra lo stra - - - - le on - de Amor vibra lo stra -
- - ro sot - to il vel d'un occhio ne - - - - ro sot - to il vel d'un occhio ne -
onde Amor vi bra lo sta - - - - - le onde Amor vi - bra lo tra-le
sotto il vel d'un occhio ne - - - - - ro sotto il vel d'un occhio ne-ro
241
- - - - - - le onde Amor vi-bra lo stra - - - - - -
- - - - - - ro sotto il vel d'un occhio ne - - - - - -
su le ci-glia l'arco è teso onde Amor vi - bra lo stra - - - le on-de A-
sta na-scosto il dio benda-to sotto il vel d'un occhio ne - - - ro sot-to il
245
le onde Amor vi-bra lo stra - - - - - - - - - - - - -
ro sotto il vel d'un occhio ne - - - - - - - - - - - - -
mor vi-bra lo stra - - - - - - - - - - - - -
vel d'un occhio ne - - - - - - - - - - - - -
249
- le on-de A-mor vibra lo stra - - - - - - -
- ro sot-to il vel d'un occhio ne - - - - - - -
le onde Amor vi-bra lo stra - - - - - - - -
ro sotto il vel d'un occhio ne - - - - - - - -

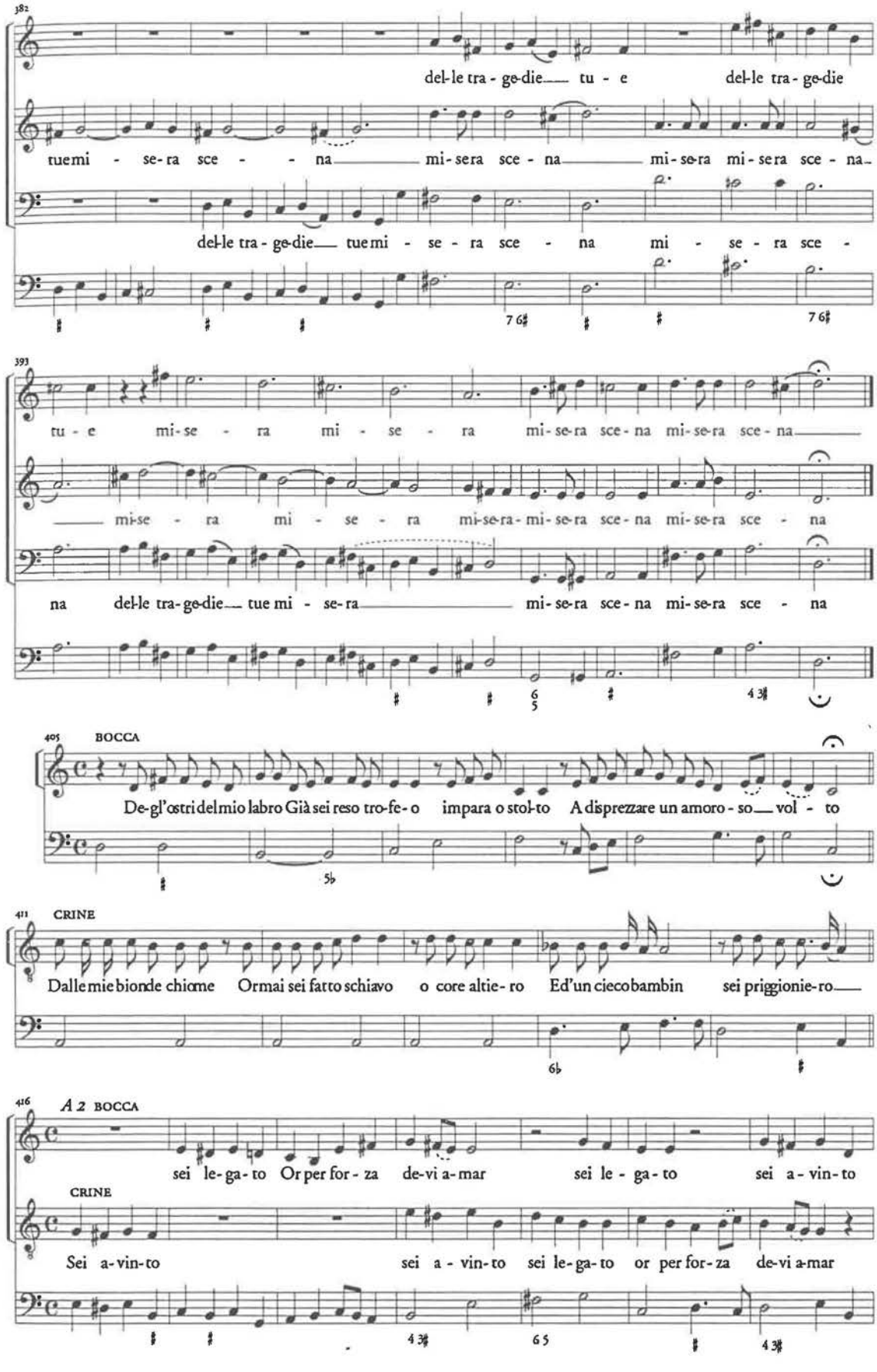


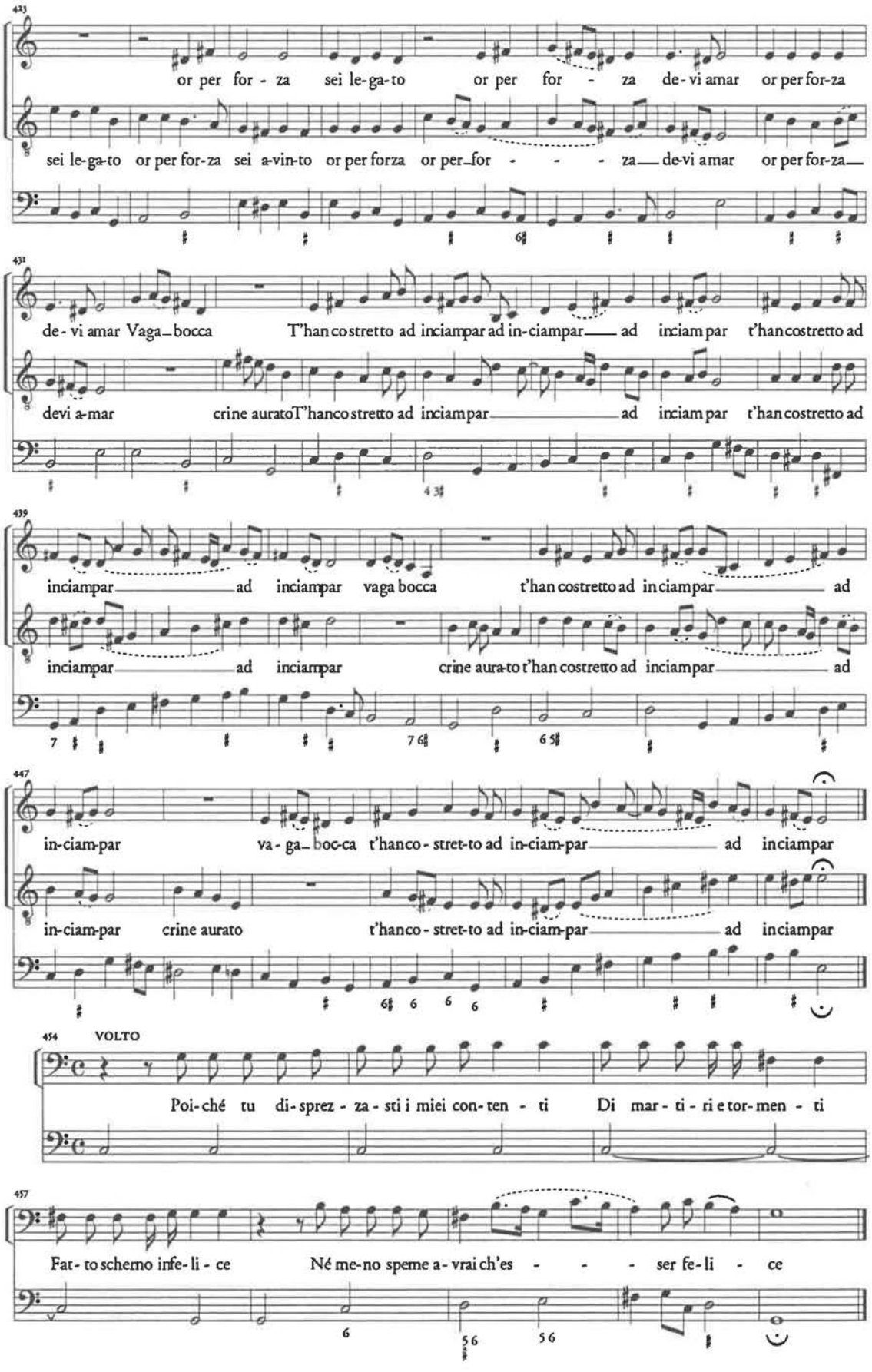
Da capo con la seconda stanza dell'aria

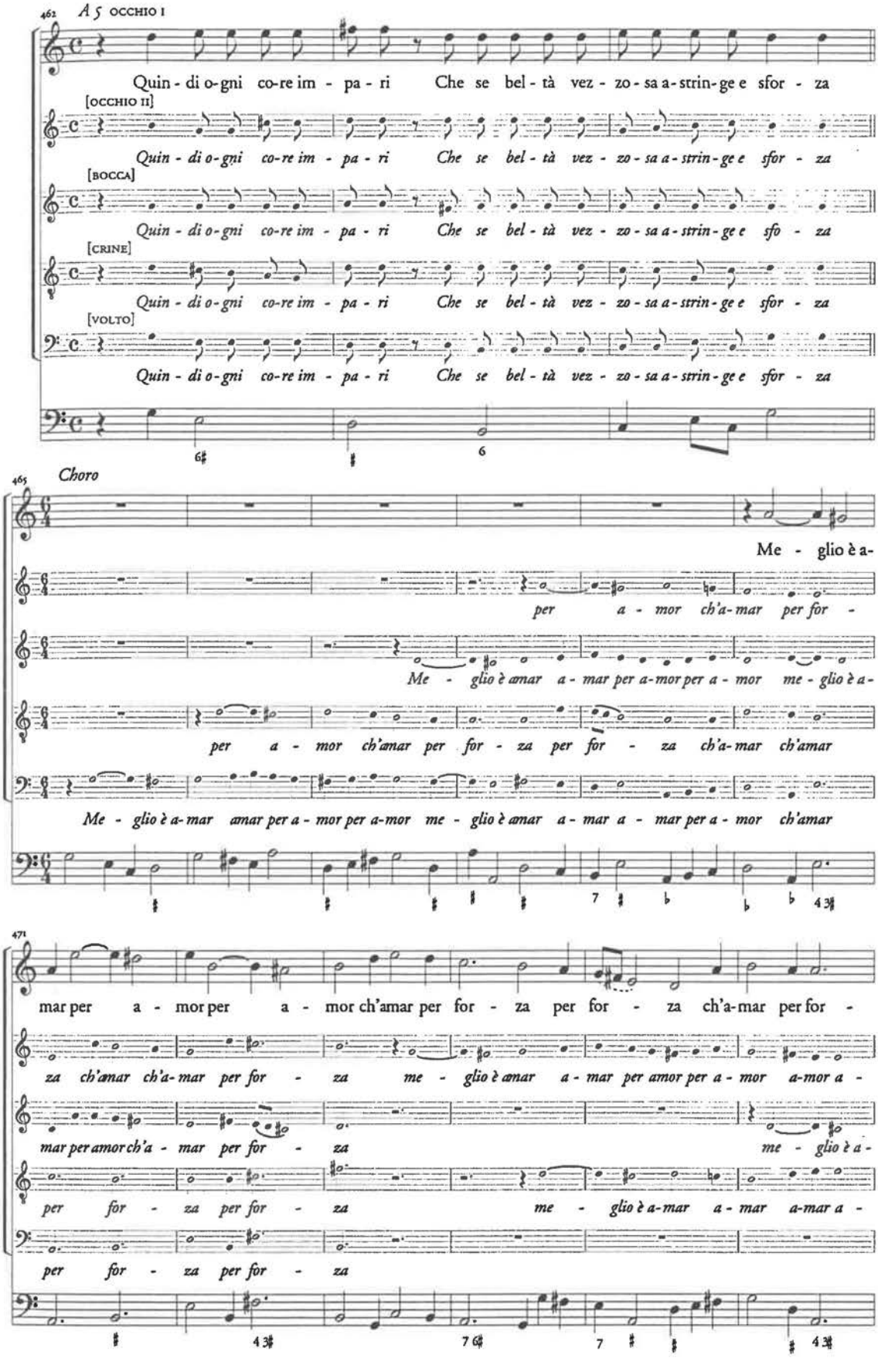

275
A 2 OCCHIO I
Dal ful-gore abbaglia- to
Ve-drai fat-to sua preda auda- ce co - re
OCCHIO II
Da losplendore acce - so
Ve-drai fat-to sua preda auda- ce co - re A trion -
279
A tri- on - far sot-to i no-str'ar - - - chi A - mo - re
far sot-to i no-str'ar - - - - - chi A - mo - re
283
a trion far sotto i nostr'ar - chi A-mo - re
a trion-far a tri- on far sotto i nostr'ar - chi A-mo - re
288
CRINE
A- mi-ci io già m'av- veg-gio Che alle no-stre mi- nac-cie Questo in-do- mi-to cor teme e paven- ta
292
On-de la fugga ei ten - ta
Io che di Be re-ni- ce Son l'au-ra- to ram pol- lo
Il biondo cri- ne
297
Aria
legar lo voglio
Erintruzzare il suo malna - to or - go-glio
Le chiome rintreccian - - -

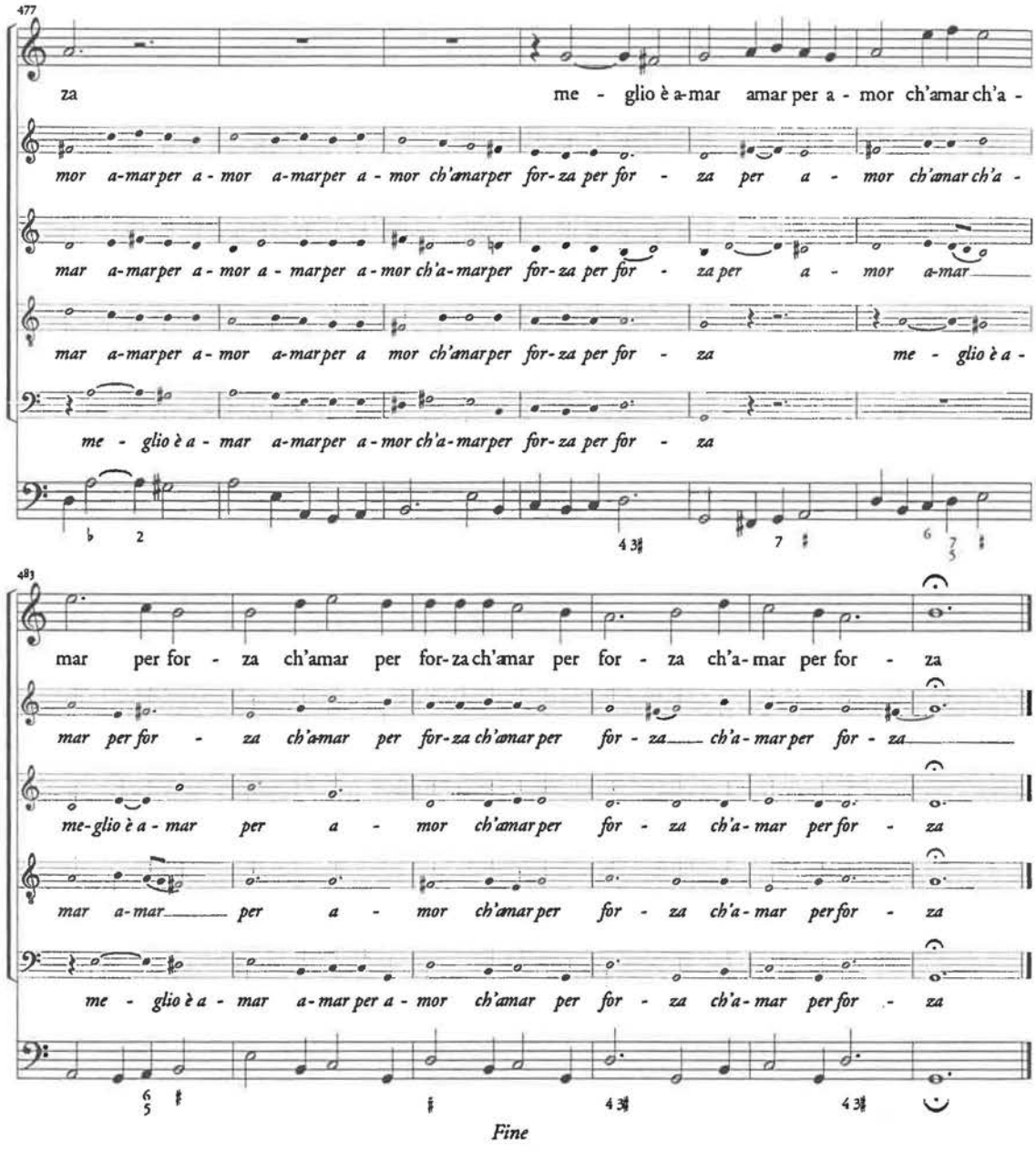

303
do La re - te tes - se - rò Capel-li ina-nel - lan -
309
doCa te- ne for-me- rò Nello sciol-to te-sor di crin do -
315
ra - to Sarà po-vero il co-re impriggiona - - - - - - - to sa-rà
321
po - vero il co - re im-priggio-na - - - - - - - - - to sa-rà po - vero il
326
co - re impriggio - na - - - - - - - - - - - - - - - to
VOLTO
332
Fug-gi per-fi-do co-re Da la pos-san-za mi - a fuggi se puoi Del mio va-lor vas -
336
sal - lo Ren-di-ti pur ch'estin-to è già l'or - go-glio E sei do-ma-to e vin - to


340
A 3 OCCHIO I
Del bello inva - ghi - to Or prova l'ar - dor
OCCHIO II
Ac - ce - so fe -
VOLTO
Ac - ce - so fe - ri - to Sei schiavo d'A-mor
ac -
350
del bel-lo inva-ghi-to or pro-va l'ar-dor ac - ce-so fe -
ri-to ac - ce-so fe - ri-to sei schiavo sei schiavo d'Amor del bello in-va-ghi-to or pro-va l'ar-dor ac - ce-so fe -
ce-so fe - ri-to ac - ce-so fe - ri-to sei schiavo d'Amor del bel-lo inva-ghi-to or pro-va l'ar-dor ac - ce-so fe -
361
ri-to ac - ce-so fe - ri-to sei schia-vo d'A-mor Sei schia-vo d'A-mor sei con gran pe - na
ri-to ac - ce-so fe - ri-to sei schia-vo d'A-mor Sei schia-vo d'A-mor sei con gran pe - na
ri-to ac - ce-so fe - ri-to sei schia-vo d'A-mor Sei schia-vo d'A-mor sei con gran pe - na
371
Del le tra - ge - die tue mi - se - ra mi - se - ra sce - na
Del le tra - ge-die
Del-le tra - ge-die tue mi - se-ra sce - - - - - na


382
del-le tra - ge-die tu - e del-le tra - ge-die
tue mi - se-ra sce - - na mi-se-ra sce - na mi-se-ra mi-se-ra sce - na
del-le tra - ge-die tue mi - se - ra sce - na mi - se - ra sce -
393
tu - e mi-se - ra mi - se - ra mi-se-ra sce-na mi-se-ra sce-na
mi-se - ra mi - se - ra mi-se-ra-mi-se-ra sce-na mi-se-ra sce - na
na del-le tra-ge-die tue mi - se-ra mi-se-ra sce-na mi-se-ra sce - na
405 BOCCA
De-gl'ostri del mio labro Già sei reso tro-fe-o impara o stol-to A disprezzare un amoro - so vol - to
411 CRINE
Dalle mie bionde chiome Ormai sei fatto schiavo o core altie - ro Ed'un cieco bambin sei priggionie-ro
416 A 2 BOCCA
sei le-ga-to Or per for - za de-vi a-mar sei le - ga-to sei a - vin-to
CRINE
Sei a-vin-to sei a - vin-to sei le-ga-to or per for-za de-vi a-mar


423
or per for - za sei le-ga-to or per for - za de-vi amar or per for-za
sei le-ga-to or per for-za sei a-vin-to or per forza or per_for - - - za_ de-vi amar or per for-za_
431
de-vi amar Vaga_bocca T'han costretto ad inciampar ad in-ciampar_ ad inciam par t'han costretto ad
devi a-mar crine auratoT'hanco stretto ad inciam par_ ad inciam par t'han costretto ad
439
inciampar_ ad inciampar vaga bocca t'han costretto ad in ciampar_ ad
inciampar_ ad inciampar crine aura-to t'han costretto ad inciampar_ ad
447
in-ciam-par va-ga_boc-ca t'han co-stret-to ad in-ciam-par_ ad inciampar
in-ciam-par crine aurato t'han co-stret-to ad in-ciam-par_ ad inciampar
454 VOLTO
Poi-ché tu di-sprez-za-sti i miei con-ten-ti Di mar-ti-ri e tor-men-ti
457
Fat-to schemo infe-li-ce Né me-no speme a-vrai ch'es - - - ser fe-li - ce


462
A 5 OCCHIO I
Quin - di o - gni co - re im - pa - ri Che se bel - tà vez - zo - sa a - strin - ge e sfor - za
[OCCHIO II]
Quin - di o - gni co - re im - pa - ri Che se bel - tà vez - zo - sa a - strin - ge e sfor - za
[BOCCA]
Quin - di o - gni co - re im - pa - ri Che se bel - tà vez - zo - sa a - strin - ge e sfo - za
[CRINE]
Quin - di o - gni co - re im - pa - ri Che se bel - tà vez - zo - sa a - strin - ge e sfor - za
[VOLTO]
Quin - di o - gni co - re im - pa - ri Che se bel - tà vez - zo - sa a - strin - ge e sfor - za
465
Choro
Me - glio è a-
per a - mor ch'a - mar per for -
Me - glio è amar a - mar per a - mor per a - mor me - glio è a -
per a - mor ch'amar per for - za per for - za ch'a - mar ch'amar
Me - glio è a - mar amar per a - mor per a - mor me - glio è amar a - mar a - mar per a - mor ch'amar
471
mar per a - mor per a - mor ch'amar per for - za per for - za ch'a - mar per for -
za ch'amar ch'a - mar per for - za me - glio è amar a - mar per amor per a - mor a - mor a -
mar per amor ch'a - mar per for - za me - glio è a -
per for - za per for - za me - glio è a - mar a - mar a - mar a -
per for - za per for - za



N.B. La trascrizione qui proposta della copia unica del manoscritto (A-Wn, ms. 16315) non presenta significative alterazioni rispetto alla stesura originale. La redazione della copia si rivela contemporaneamente accurata e corretta: l'unico errore che ho potuto riconoscere è il *mi*, abbassato a *re* alla mis. 404 dell'OCCHIO II. Ho modernizzato chiavi e alterazioni (in corpo più piccolo le integrazioni), ho uniformato la scansione delle battute, sono state tratteggiate le legature mancanti, mentre non ho modificato armatura, valori e numerica (alterazioni comprese). L'integrazione più significativa è quella delle quattro voci mancanti (su rigo più piccolo) nei due cori d'apertura e chiusura della cantata: non ho voluto ricostruire lo stile di Draghi ma semplicemente proporre un esempio possibile, uno dei tanti, di completamento della polifonia.

PARTE SECONDA

«...coi bramati campion a l'alte sfere...»

Marc Niubó

Le cappelle imperiali e la stagione praghese 1679-80*

Il primo importante contributo alla conoscenza della cosiddetta «stagione praghese» della corte austriaca – anni 1679-80 – fu un saggio di Paul Nettl del 1922 sulla *Patienza di Socrate con due mogli*, opera di Antonio Draghi e Nicolò Minato.[1] L'attività musicale di quel biennio era stata precedentemente ricordata solo negli elenchi della produzione musicale di corte, per meritare poi qualche cenno in lavori di carattere più generale. Una svolta importante fu la dissertazione di Herbert Seifert *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*[2] che, giovandosi di una vasta raccolta di testimonianze dell'epoca, documenta opportunamente le fasi del periodo praghese e offre la possibilità di meglio collocare nuove fonti boeme, la cui interpretazione diventa ora più facile. Questo contributo vuol quindi aggiornare lo stato della ricerca per meglio valutare in qual modo la «stagione» abbia avuto riflesso sulla vita musicale della corte.

Il soggiorno della corte asburgica a Praga negli anni 1679-80 fu un avvenimento piuttosto eccezionale. Il castello di Praga dopo la morte di Rodolfo II (1612) rimase abbandonato e solo occasionalmente servì ai sovrani che gli succedettero. Nel 1679,

* Lo spunto di queste righe muove dalla conferenza riminese dell'ottobre 1998: ai suoi organizzatori va pertanto il mio primo ringraziamento. Vorrei poi ringraziare il dott. Tomislav Volek per le preziose osservazioni, Angela Romagnoli per i consigli e la disponibilità, e Marie Kronbergerová per l'aiuto con l'italiano; un sentito ringraziamento anche ai responsabili del Dipartimento di Musica e della sezione Manoscritti e Stampe Rare in CZ-Pu per avermi sempre agevolato nelle ricerche.

[1] Paul Nettl, *Die erste komische Oper in Prag*, «Auftakt», II, 1922, pp. 70-6, ristampato come Id., *Beitrage zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brno, Roher, 1927, pp. 27-33.

[2] *SeifertO*, dove si fornisce anche una sintesi critica dettagliata della bibliografia sull'opera a Vienna. Anche nella musicologia ceca l'approccio al soggiorno praghese, oltre a essere spesso parte di una vicenda più generale, si rivela ormai superato; *v.* Emilián Trolda, *Česká církevní hudba v období generálbasu*, «Cyril», LX, 1934, pp. 49-52, 75-78, 103-109; LXI, 1935, pp. 56-59, 73-78, 98-99, in part. pp. 58-59; Paul Nettl, *Počátky opery v Čechách až ke Stavovskému divadlu*, in *Československá vlastivěda*, Praha, Sfinx, 1935, pp. 667-679: 667-668; Jan Hach, *Operní divadlo v šlechtických residencích a na městských scénách*, in *Dějiny českého divadla*, 4 voll., Praha, Academia, 1968, I, pp. 248-280: 249; Jaroslav Bužga, *Hudební barok*, in *Československá vlastivěda*, Praha, Horizont, 1971, pp. 87-106: 96, 98; Jiří Štefan, *Hudba v katedrále v období baroka*, in *Pražské arcibiskupství*, a cura di Zdeňka Hledíková e Jaroslav Polc, Praha, Zvon, 1994, pp. 197-208: 199-200.

proveniente dai Balcani e dall'Ungheria, si diffuse in Austria un'epidemia di peste. Durante l'estate la situazione a Vienna era già molto grave e Leopoldo I decise di spostarsi con tutta la corte in Boemia. In tal modo, per otto mesi (dal 23 settembre 1679 fino al 20 maggio 1680) Praga diventò la residenza imperiale. Non fu certo un soggiorno idilliaco, né per la corte né per il popolo (e non solo a Praga). La venuta dell'imperatore destò speranze nelle campagne fra quei sudditi che non potevano più sopportare gli eccessi della servitù della gleba. Dal gennaio 1680 cominciarono ad arrivare a Praga deputazioni con lamentele, che spesso non erano nemmeno lasciate entrare in città. In marzo il malcontento degenerò in una vera insurrezione che fu soffocata dall'esercito.[3] Nello stesso tempo Leopoldo doveva far fronte al crescente potere dell'impero Osmanico e della Francia, e pertanto le sue maggior preoccupazioni nelle sedute della dieta boema (dal 5 dicembre 1679) erano di carattere finanziario.[4] Non mancavano neanche gli scandali politici. All'inizio di maggio a Praga fu arrestato il conte Jan Antonín Zrizinski con alcuni signori cechi per il sospetto di cospirazione contro Vienna e di collaborazione con il ribelle Tököly.[5] In breve tempo le accuse si dimostrarono infondate ma per la Boemia già circolavano fantasiose notizie sulla connessione tra Zrizinski e i contadini cechi.[6] Invece irreparabilmente reale fu la frode del presidente della Camera aulica, il conte Georg Ludwig di Sinzendorf (1616-1680), che in pochi anni rubò alla cassa imperiale somme ingenti.[7] Alla fine d'aprile Sinzendorf fu esiliato dalla corte e quasi tutti i suoi beni furono confiscati. Su questo avvenimento apparvero vari *pamphlet* ed anche un *Pater noster* in versi cechi che enumerava i delitti del conte.[8]

La vera piaga però fu la peste che in gennaio cominciò a diffondersi anche a Praga assumendo forme sempre più contagiose e trasformando la città in uno

[3] Molti contadini pensavano di trovar appoggio nell'imperatore (figura quasi mitica), ma già alla metà di gennaio Leopoldo ordinò di non lasciar passare nessuna nuova deputazione; in seguito alcune decine di contadini furono giustiziati a monito di ulteriori disordini. In marzo e giugno poi Leopoldo sottoscrisse due patenti che vietavano di inviare petizioni, abolì ogni privilegio a favore dei sudditi che non fosse stato rinnovato dalla nobiltà dopo la battaglia della Montagna Bianca, e tentò di consolidare il massimo rigore nella servitù della gleba; *cfr.* Jiří Mikulec, *Leopold I.*, Praha, Paseka, 1997, p. 123; Josef Svátek, *Vladaření cís. a krále Leopolda I*, Praha, Korbel, 1893, pp. 170-181.

[4] Oltre al solito «quantum militare» agli Stati furono richiesti 20-30 mila fiorini in più per sostenere la situazione in Ungheria; *cfr.* Svátek, *Vladaření*, pp. 170-181.

[5] Imrich Tököly (1616-1680), conte ungherese, era il capo dei ribelli ed alleato dei Turchi.

[6] Mikulec, *Leopold*, p. 124.

[7] Ludwig Baur, *Berichte des Hessen-Darmstädtischen Gesandten Justus Eberhard Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680-1683*, «Archiv für österreichische Geschichte», 37, 1867, pp. 271-409: 288. Passer parla di 7 milioni senza indicare la moneta ed è possibile che il totale complessivo fosse diverso, perché Svátek parla di 18 milioni di fiorini; *cfr.* Svátek, *Vladaření*, pp. 120-3.

[8] Baur, *Berichte*, p. 288.

spettacolo orribile. Già Nettl ricorda l'obbligo della quarantena per chiunque arrivasse a Praga, nonché la chiusura forzosa delle scuole;[9] ma fu anche ordinata la segregazione del quartiere ebreo e s'imposero limitazioni al traffico, ai negozi, *etc.* Il tanto ribadito isolamento della corte[10] deve però essere ridimensionato: certo un suddito senza privilegi non avrebbe potuto avere accesso al castello ma la maggior parte della corte abitava in città e l'imperatore con il suo seguito non rimaneva chiuso nelle sue stanze, capitando che visitasse più volte Praga e i dintorni.[11] Nonostante tutte le restrizioni, in primavera la peste aumentò significamente.[12] La partenza della corte fu progettata per l'inizio di maggio, ma per i disordini in campagna fu rimandata di tre settimane. Dopo quasi un mese trascorso nel dominio reale di Pardubice, la corte ristretta si trasferì a Linz dove rimase fino al 9 aprile 1681.[13]

Da quanto detto si potrebbe supporre che in tali disagevoli condizioni le feste e la vita musicale imperiale fossero state decisamente ridimensionate. Ma Leopoldo amava troppo la musica e il teatro – parte integrante della vita culturale e politica di corte – per privarsene anche solo in parte. Confrontando il numero di produzioni di questa stagione con altre viennesi dello stesso periodo dell'anno (cioè da ottobre a maggio) non si riscontrano significative differenze.[14] Non si conosce il numero preciso di tutti i musicisti trasferitisi a Praga (sia

[9] NETTL, *Erste komische*, p. 71.

[10] *Ibidem.*

[11] SVÁTEK, *Vladaření*, pp. 116, 132-3. Lo stesso Leopoldo proclamò il 19 maggio 1680, cioè un giorno prima di lasciare Praga, che il pericolo era già troppo grande e non avrebbe potuto rimanere ancora a Praga con tutta la sua gente dispersa per la città. Le uscite di Leopoldo fuori dal castello erano in genere dovute a battute di caccia o più frequenti visite a chiese e conventi (al riguardo *v.* oltre); *cfr.* TOMÁŠ PEŠINA, *Memorabilia ab anno 1665 usque as annum 1680*, Praha, Metropolitní kapitula, 1916, pp. 86-99.

[12] Le condizioni a Praga all'inizio erano abbastanza buone, a parte la carestia che cominciò all'arrivo della corte. La peste però, oltre che dalle vie commerciali, fu portata dalla stessa corte. Molti dei tentativi di salvezza – come per esempio le processioni – seppur confortavano gli animi, contribuivano alla diffusione del contagio. Una descrizione molto realistica di ciò che succedeva a Praga (situazione che certamente non era molto diversa da Vienna) è nel già citato diario di Passer (BAUR, *Berichte*, pp. 271-301). Le statistiche ricavate dagli elenchi dei defunti compilati durante e dopo la peste per la cancelleria arcivescoviale di Praga parlano di più di 12 000 persone, ma il numero complessivo dovette essere sicuramente più alto; *cfr.* CZ-Pa, *Archiv pražského arcibiskupství*, I, C 164/6, karton 3753, 3754 e H 12/5, karton 4389; e ELIŠKA ČÁŇOVÁ, *Mor v Čechách v roce 1680*, «Sborník archivních prací», XXXI/2 1981, p. 265-339.

[13] *SeifertO*, p. 422.

[14] Per meglio orientarsi riporto l'elenco delle rappresentazioni 'drammatiche' secondo il calendario compilato in *SeifertO*, pp. 497-500:

1679	15.XI	*Servitio di camera* (testo Minato, musica Cappellini)	
	18.XI	*La Fama illustrata* (Minato, Cappellini)	*segue:*

in riferimento alla cappella di Leopoldo sia a quella di Eleonora) ma dai documenti tuttora noti non sembra ne mancassero molti.[15] Lo confermerebbe anche l'organico prescritto nelle partiture superstiti, il carattere complessivo delle stesse musiche, la struttura, gli argomenti, la distribuzione delle rappresentazioni nel corso dell'anno, persino l'impostazione tipografica dei libretti: nulla sembra mutato. E in effeti solo un'indagine più attenta riesce a rivelare specificità anche significative.

Furono forse solo le rappresentazioni operistiche più complesse a subire qualche restrizione (se a Vienna se ne davano di solito due, a Praga ci si limita a una).[16] Uno dei motivi principali del ridimensionamento fu probabilmente l'assenza di un teatro nel castello di Praga (ai tempi di Rodolfo II non esisteva infatti un edificio apposito),[17] a cui s'aggiunsero certamente i problemi organizzativi legati al trasferimento della corte.[18] Si può anche supporre che Leopoldo, dovendo spendere cifre considerevoli per gestire la situazione in Ungheria,[19] non volle – o non poté – produrre spettacoli troppo costosi.

1680	II.I	*I vaticinii di Tiresia* (Minato, Draghi e Leopoldo, balli Schmelzer)
	18.I	*Die Sieben Alter stimben zu samben* (Rudolph, Schmelzer)
	29.II	*La patienza di Socrate* (Minato, Draghi e Leopoldo, balli Schmelzer)
	3.III	[replica della *Patienza*]
	3-4.III	[due drammi rappresentati da attori italiani]
	5.III	il gran balletto «Festa di Wirstschaft»
	[6.III–17.IV]	*Santa Cecilia* (?, Draghi)
		Abelle di Boemia overo San Wenceslao (Minato, Draghi)
		Jephte (?, Draghi)
		Il genio deluso (Eumaschi, Serini)
	19.III	*Il transito di san Giuseppe* (Minato, Leopoldo)
	2.IV	*L'amor della redentione* (Minato, Leopoldo)
	18.IV	*La sacra lancia* (Minato, Draghi)
	19.IV	*Il vero Sole fermato in Croce* (Minato, Leopoldo?)

[15] Alcuni giunsero anche con le loro famiglie; *cfr.* HERWIG KNAUS, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes*, «Veröffentlichungen der Komission für Musikforschung», 8, 1968 (vol. II); per nomi di alcuni cantanti, la cui presenza a Praga era finora sconosciuta, *v.* in questo volume il contributo di Angela Romagnoli. Nel licenziare le ultime bozze di questo articolo ha rinvenuto una copia del *Quartierbuch* di Praga del 1680; ivi compaiono i nomi di Minato, Draghi e Burnacini, nonché circa 45 musicisti delle cappelle di Leopoldo e di Eleonora, alcuni finora sconosciuti: questi, come il grosso della corte, abitavano tutti nel quartiere di Malá Strana. Spero di poter pubblicare al più presto il dettaglio di queste informazioni.

[16] L'unica opera in tre atti rappresentata a Praga è *La patienza di Socrate con due mogli.*

[17] Le rappresentazioni sceniche, i balli e i tornei, fino al 1680, si facevano preferibilmente nella sala Grande (o Antica, oggi Vladislavský sál) allestita per l'occasione; similmente si faceva nella Hofburg a Vienna (*SeifertO*, pp. 387-427).

[18] Che obbligarono, per esempio, a uno slittamento di date dei *Vaticinii*; *SeifertO*, p. 778.

[19] *V.* qui nota 4.

Il teatro di corte

Nel 1680 fu allestito un teatro nella «sala della palla» o palestra del castello, ma non si conosce la data precisa in cui si conclusero i lavori. Nelle relazioni degli ambasciatori a Praga, in riferimento alla «festa teatrale» *I vaticinii di Tiresia tebano*, si parla solo della Palestra Grande, il «grosses Ballhaus», e al tempo della *Patienza di Socrate con due mogli* ci sono invece riferimenti sia al «grosses Ballhaus» che al «teatro di corte».[20] Se quindi è certo che il *Socrate* fu allestito nel nuovo teatro, bisogna ammettere che questo fu eretto non nel «grosses Ballhaus»,[21] come detto finora, ma in un'altra palestra più piccola, situata vicino al Ponte delle Polveri. Lo confermano alcuni conti di spesa (secondo cui l'attività del teatro iniziò già prima dell'8 febbraio),[22] le carte del segretario edile e i progetti architettonici dell'epoca.[23] È dunque probabile che l'indicazione «grosses Ballhaus» della *Patienza di Socrate* – usata nella *Relatio historica* stampata a Francoforte,[24] e nel libretto tedesco del Socrate (da cui probabilmente è stata ricavata)[25] – debba intendersi genericamente «Ballhaus».

Le dimensioni del teatro che si ricavano dalla pianta misurano ca. 30 m di lunghezza, 14 m di larghezza e 17,5 m di altezza (10 m le mura). La disposizione interna del teatro non doveva essere molto diversa da quella di metà Settecento – quantomeno la divisione tra l'uditorio e l'orchestra e la scena si suppone molto simile. Dalla pianta del 1755 si può desumere orientativamente che la platea misurasse 18 m di lunghezza e la scena ca. 10, lasciando un spazio di quasi 2 m all'or-

[20] *SeifertO*, pp. 779-780.

[21] Che invece dovrebbe corrispondere all'edificio allungato che, ormai adibito a scuderia, si scorge nella pianta del 1755 (fig. 2*a* in basso a destra della porzione riprodotta); *v.* nota 23.

[22] La nota dell'8.II.1680 è in CZ-Pa, *SM*, karton 2117, s 21/10, c. 361.

[23] *Cfr.* Pavel Zahradníček - František Kašicka, *Stájový dvúr, Stavebne historický pruzkum*, Praha, Sùrpmo, [1992], pp. 11-19 (studio architettonico edito in poche copie dattiloscritte e conservato in CZ-Pak). Ringrazio i responsabili dell'archivio e soprattutto la dott. Věra Vávrová e la dott. Marie Kostílková per la loro disponibilità ad agevolare le mie ricerche. Per orientarsi a riguardo delle diverse denominazioni si vedano le piante qui riprodotte alle figure 1 e 2. I tre disegni di fig. 1 (*a*, *b*, *c*), ora in CZ-Pak, *Sbírka plánů*, furono eseguiti dal funzionario edile Georg G. Dinebier tra gli anni 1723-43. La pianta di fig. 2 riproduce invece il castello con il giardino verso il 1755 ed è tratta dall'appendice in Jan Morávek - Zdeněk Wirth, *Pražský hrad v renesanci a baroku*, Praha, Hospodářská správa Pražského Hradu, 1947. La Palestra Piccola aveva fin dal 1578 due sale, ovvero confinava con una costruzione la cui destinazione originaria rimane tuttora oscura. Nel 1680 fu costruito il teatro nella sala più grande. Fino al 1743 non si ebbero più rappresentazioni nella Palestra Piccola (o teatro) ed entrambe le sale non subirono altre modifiche; i disegni del 1755 non dovrebbero quindi raffigurare una situazione molto diversa da quella del 1680; *cfr.* Zahradníček–Kašicka, *Stájový dvùr*, pp. 8-19.

[24] *SeifertO*, p. 779.

[25] *Die Geduld des Socrates mit zweyen Ehe-Wirthinen* (in A-Wn, 4618-a.m.); ringrazio Angela Romagnoli per la segnalazione di questo libretto che tuttavia non ho potuto visionare direttamente.

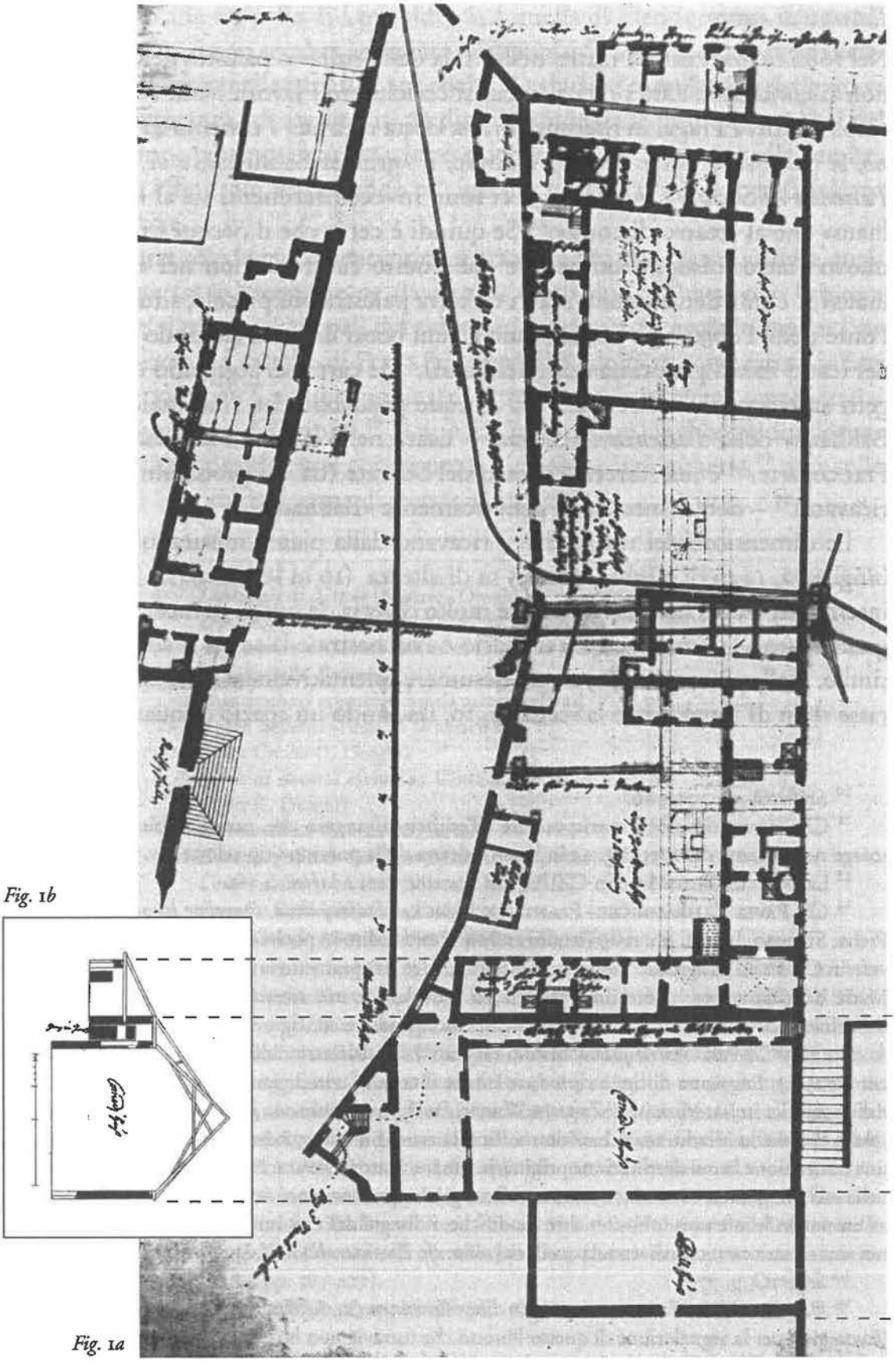


Fig. 1b

Fig. 1a

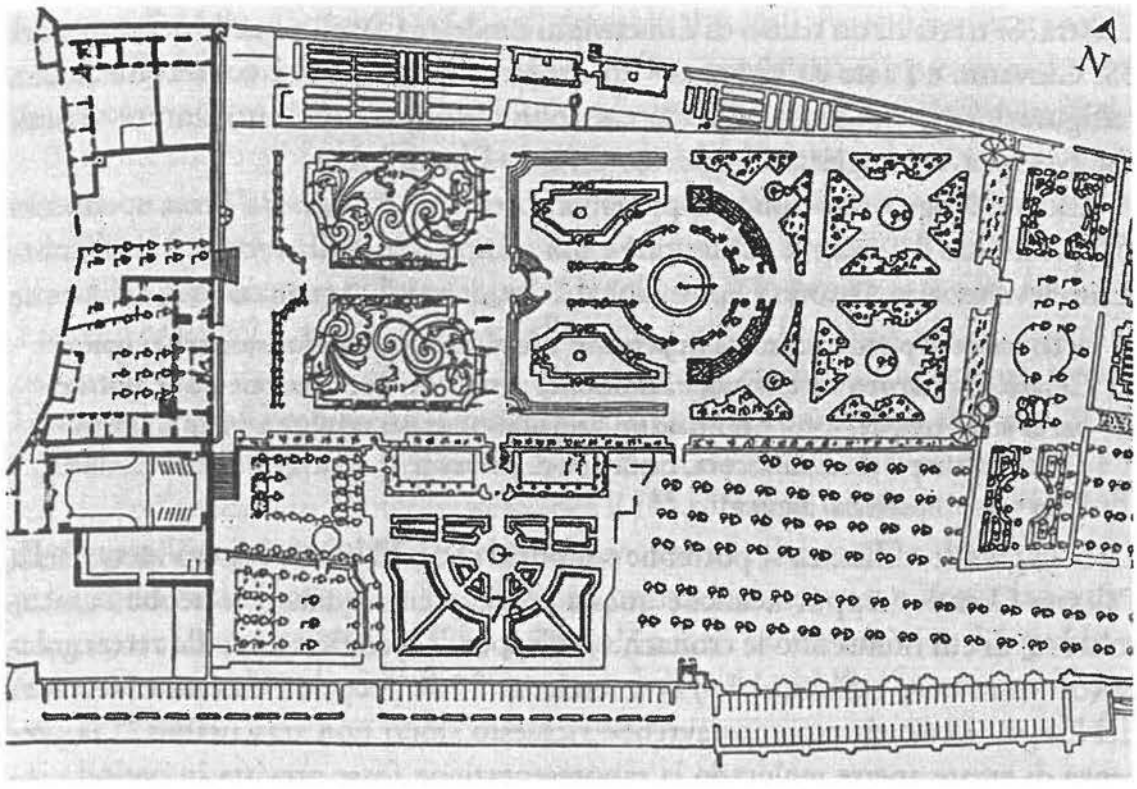
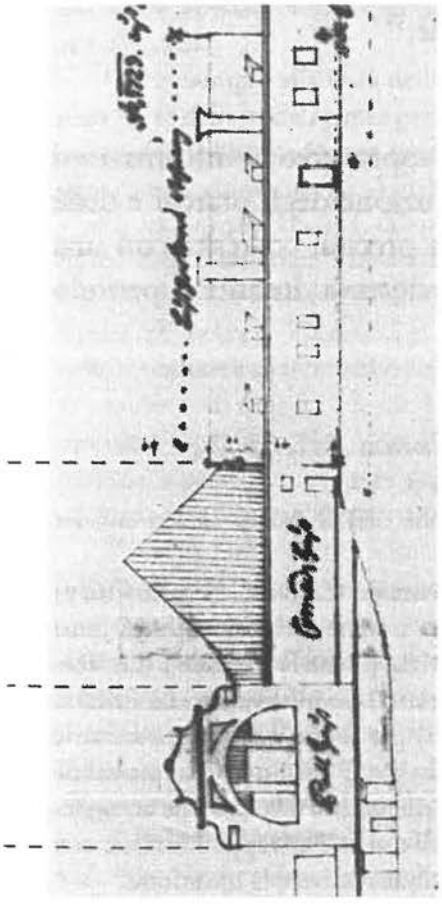


Fig. 1c ⇩

Fig. 2a ⇧ *Fig. 2b* ⇩



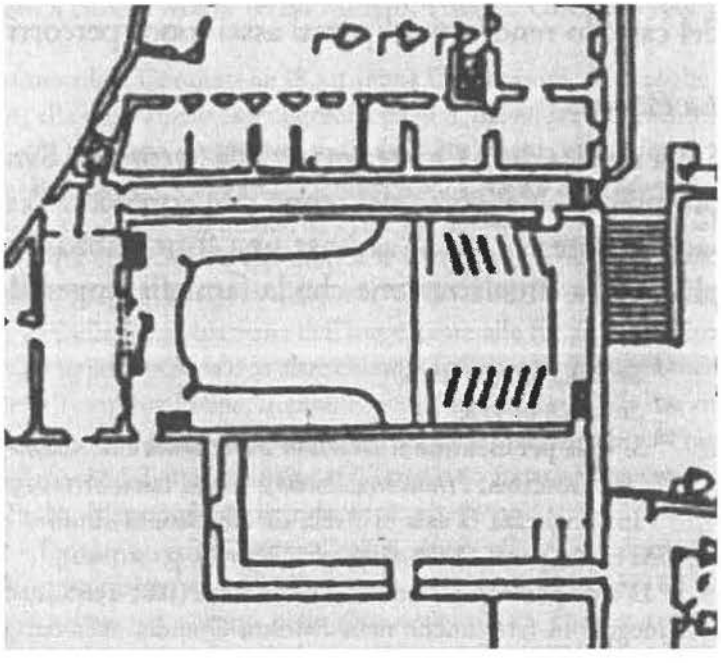


FIG. 1*a*. Pianta del Castello di Praga (1723-1743); nella parte bassa si riconoscono le due sale della Palestra Piccola, dove quella più grande è adattata a teatro («Comedie-Haus»).
FIG. 1*b*. Sezione del teatro.
FIG. 1*c*. Vista laterale della parte est del palazzo relazionata alla pianta.
FIG. 2*a*. Parte della pianta del castello e del giardino (*v.* fig. 3).
FIG. 2*b*. Particolare del teatro.

chestra. Si tratta di un teatro di dimensioni modeste (simili a quelle del teatro dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia)[26] di cui purtroppo non si è conservata alcuna raffigurazione a riguardo della disposizione scenica o delle attrezzature teatrali che poteva aver progettato Ludovico Ottavio Burnacini.

Circa il luogo ove furono rappresentati invece i *Vaticinii di Tiresia*, spettacolo che precedette il *Socrate*, la situazione è più complicata. Nella relazione dell'ambasciatore veneziano Ascanio Giustiniani al doge, datata il 13 gennaio 1680 si dice che

> vi concorsero più di due milla di persone. Molti fecero grand'insistenza per tenere Cesare alluntanato da una tale risolutione, per la communicatione degli allitti e per la strettezza del loco, nel quale un solo offeso poteva causare a molti il pregiuditio, massime nel calore faceva, credendo di persuaderlo a farla nelle di lui stanze. Non valsero però tali riguardi...[27]

Data la grande affluenza si potrebbe supporre che i *Vaticini* avessero luogo nella Palestra Grande (seppur neanche questa così capiente quanto vorrebbe l'ambasciatore) di cui riferiscono le cronache dell'epoca.[28] L'edificio è quello rettangolare (ca. m 10 x 63) adibito dal 1723 a scuderia.[29] Ma proprio l'eccezionale vastità del luogo, il cui adattamento avrebbe richiesto sforzi non trascurabili,[30] la presenza di arcate aperte malgrado la rappresentazione fosse prevista in periodo invernale e ancora la quasi contemporanea erezione di due palchi nelle due palestre del castello rende quest'ipotesi assai poco percorribile.[31]

La Pasqua

Sulla musica della Quaresima e della Settimana Santa sopravvivono informazioni più precise. Nel corso del regno di Leopoldo I l'esecuzione degli oratori e delle sacre rappresentazioni assunse una forma abbastanza precisa, coerente con una più sentita ritualizzazione che la famiglia imperiale adottava durante il periodo

[26] *SeifertO*, p. 403-404.

[27] *SeifertO*, p. 778.

[28] Si veda per esempio il *Diarium Europaeum* e la *Relatio historica*; *cfr. SeifertO*, p. 778.

[29] Jiří Vančura, *Hradčany, Pražský hrad*, Praha, Sntl, 1976, p. 190.

[30] In lunghezza la sala si rivela di dimensioni simili a quelle dell'immenso Teatro auf der Cortina eretto per il *Pomo d'oro*; *cfr. SeifertO*, p. 403-405.

[31] D'altra parte fra le carte di Jan Morávek (1887-1960), archivista del Castello, si legge: «[1679] Il maneggio fu fatto anche nella Palestra Grande, nella cui parte anteriore furono allestiti posti rialzati con ringhiere [una galleria?]. È detta anche nuova cavallerizza [Neue Reitschule]. (Le arcate furono chiuse con pareti di legno in cui si aprirono alcune finestre.)», e più avanti, «La Palestra Grande serviva anche come sala delle commedie [Comediehaus] per la quale furono necessarie 260 assi» (*Pozůstalost archiváre Jana Morávka, Královská zahrada*, inv. č 178); non è improbabile che Morávek stia però parlando di luoghi diversi: nel primo caso riferendosi alla sede che accoglierà la scuderia e successivamente alla Palestra Piccola dove fu eretto il teatro. Purtroppo Morávek non cita le sue fonti e al momento, senza altre fonti, non sembra possibile risolvere la questione.

liturgico.[32] Molte di queste tradizioni, non solo musicali, furono rispettate anche a Praga.[33] Della produzione quaresimale si sono conservati cinque oratori e due sacre rappresentazioni, comunemente detti «sepolcri».[34] Finora però non ci si è soffermati sui luoghi che accoglievano queste composizioni. Le indicazioni dei libretti («nella cappella della S.M.C.») riproposte nelle relazioni degli ambasciatori, ci confermano che questi lavori, come a Vienna, erano cantati nelle cappelle private; ma quali erano queste cappelle? Quella a cui in genere ci si riferisce come *kammer-capel* del Castello è la cappella della Croce (kaple sv. kříže), costruita però solo nel 1753. La cappella reale più antica era quella di Ognissanti, troppo lontana però dalle camere dell'imperatore per essere considerata «privata». Dell'esistenza d'una cappella più vicina non avremmo notizie se i piani storici e le lettere dell'epoca non confermassero, per il 1644, la costruzione di una cappella di corte nell'angolo meridionale del palazzo centrale del castello. La nuova cappella, fondata da Ferdinando III e dedicata per sua richiesta a san Venceslao, viene a occupare in altezza tre piani del palazzo;[35] e il 26 novembre 1679 Leopoldo vi fece consacrare due altari.[36] È quindi probabilmente qui che fu eseguita la rap-

[32] RUDOLF SCHNITZLER, *The Viennese Oratorio and the Work of L. O. Burnacini*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, p. 217-237: 226.

[33] Per esempio alla festa della Immacolata Concezione (8.XII.1679) l'imperatore, sua moglie e gran parte della corte furono presenti alla messa nella chiesa gesuistica di S. Salvatore e quindi alla processione «humili pedum gressu, sed altissimo pietatis sensu, publico et illustri exemplo edito dignatus est comitari»; *cfr.* ANTONÍN PODLAHA, *Dějiny kollejí jesuitských v Čechách a na Moravě od r. 1654 až do jejich zrušení*, «Sborník historického kroužku», X, 1910, pp. 170-174: 170. Un rituale tipico della Settimana Santa era l'offerta tradizionale del cibo e il lavaggio dei piedi ai poveri anziani durante il Giovedì Santo che in Praga si svolgeva nella sala Vladislao del Vecchio Palazzo Reale; *cfr.* SVÁTEK, *Vladaření*, p. 113-4. Della partecipazione dell'imperatore alle funzioni religiose nella cattedrale e a volte anche nella sua cappella privata o in altre chiese ci informano frequentemente – anche se di sfuggita – le memorie di Tommaso Pešina, decano e, per gli ultimi mesi della sua vita vescovo del capitolo di S. Vito. Pešina, uno dei pochi ecclesiastici del capitolo che rimasero a Praga durante la peste per occuparsi dei malati, morì il 3 agosto 1680; *cfr.* TOMMASO PEŠINA, *Memorabilia ab Anno 1665 usque as Annum 1680*, Praha, Metropolitní kapitula, 1916, pp. 86-99.

[34] Sotto l'indicazione «oratorio» furono eseguiti: *Santa Cecilia, Abelle di Boemia overo San Wenceslao, Jephte, Il genio deluso* (di quest'ultimo dispersi libretto e partitura), *Il transito di san Giuseppe* (documentato solo dall'indicazione nel libretto della ripresa del 1686), *L'amor della redentione*; mentre le due «sacre rappresentazioni» sono: *La sacra lancia* e *Il vero Sole fermato in Croce*; *cfr. SeifertO*, pp. 497-500, e l'appendice che propongo al termine dell'articolo.

[35] La cappella fu smantellata dopo le ricostruzioni teresiane del Castello (ovvero dopo il 1755), ma lo spazio che ne accoglieva le funzioni è ancora da identificare; *cfr.* JAN MORÁVEK, *Giuseppe Mattei a «Nová stavení» Pražského hradu 1638-1644*, «Umění», V, 1957, pp. 340-55: 352-3.

[36] PEŠINA, *Memorabilia*, p. 89. Anche le piante del primo settecento raffigurano due altari; *cfr.* CZ-Pak, *Sbírka plánů*, oppure MORÁVEK, *Mattei*, p. 352-3. Il disegno del primo Settecento che qui

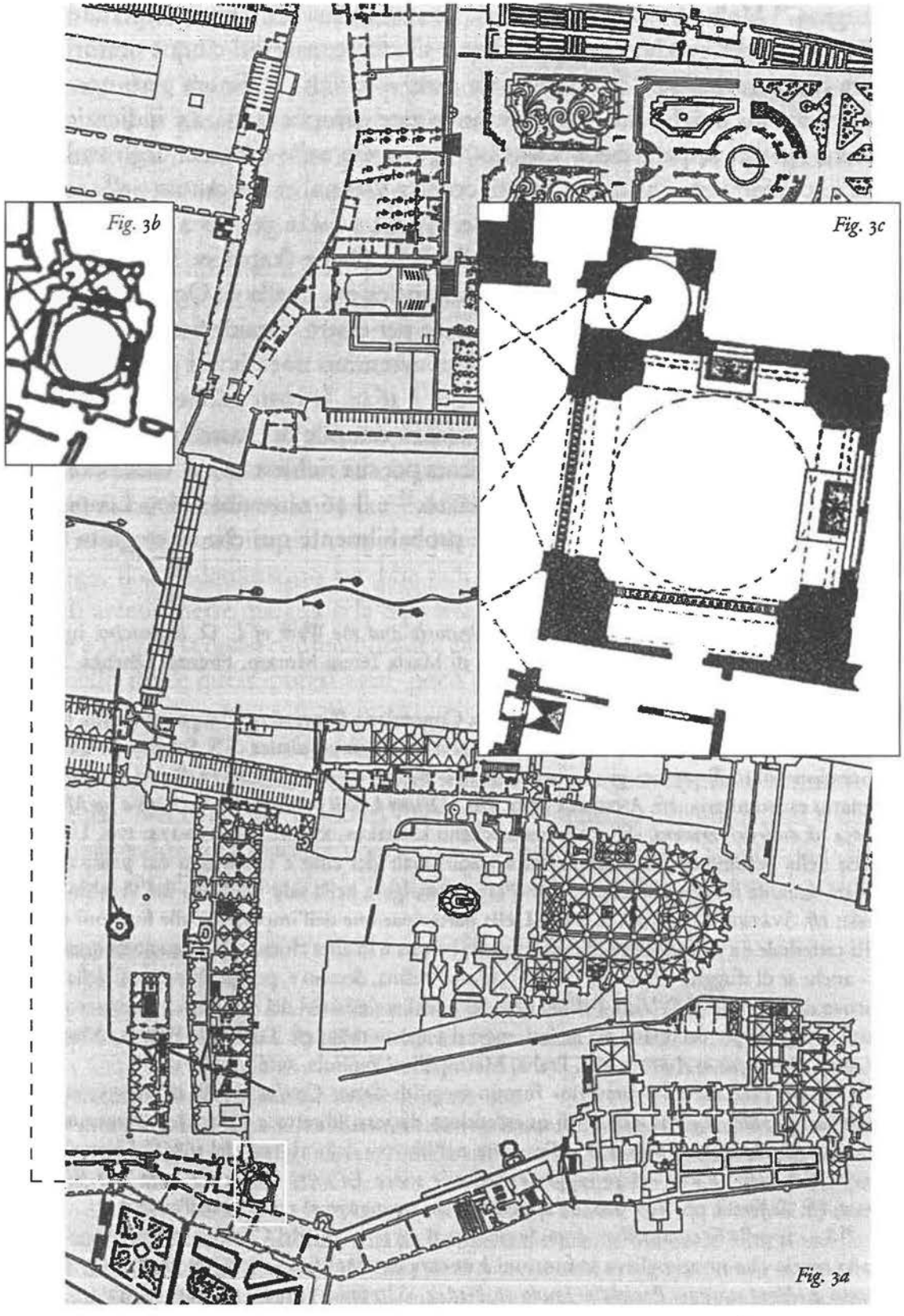


FIG. 3*a-b*. Parte ovest della pianta del Castello e, in evidenza, particolare della cappella di Leopoldo.
FIG. 3*c*. Pianta settecentesca della cappella di Leopoldo.

presentazione sacra *Il vero Sole fermato in croce* (libretto di Minato, musica di Leopoldo).[37] D'altra parte, a giudicare dai frontespizi degli altri libretti, la maggior parte delle composizioni sacre sembra trovare luogo nella cappella dell'imperatrice vedova Eleonora II che era alloggiata nel palazzo Rosemberg.[38] I 'suoi' oratori, però, non erano cantati nella cappella Rosenberg, ma nella già citata cappella di Ognissanti, vicina al palazzo di Eleonora, messa in comunicazione attraverso un corridoio di legno che conduceva fino al giardino del castello (all'altezza del teatro). Abbiamo conferma che proprio quella cappella accogliesse le rappresentazioni degli oratori grazie al diario di Justus Eberhard Passer,[39] notizia corroborata da una menzione nei conti di spesa per il legno fornito per la costruzione di «estraden» [palcoscenici] per l'imperatrice vedova e la sua corte.[40] La cappella di Ognissanti permetteva l'accesso anche a un pubblico più ampio e sembra ipotizzabile pertanto la presenza di qualche forma di palcoscenico. Purtroppo, come per il teatro di corte, non sopravvivono testimonianze adeguate in merito.

In relazione ai sepolcri si conserva tuttavia un'osservazione di Passer,[41] non priva d'interesse, che ricorda come nella cappella privata di san Venceslao (cioè quella di Leopoldo) fosse stato realizzato un cielo sontuosamente decorato con le costellazioni dello zodiaco. Il libretto del *Vero Sole* precisa infatti che «Si vede l'apparenza del Sole fermato da Giosuè sul zodiaco»:[42] un'ulteriore conferma all'allestimento di questa sacra rappresentazione nella cappella leopoldina. Nella cappella di Eleonora II – sempre secondo Passer – si trovava poi un cielo d'oro con dodici colonne decorate da file di diamanti.[43] Nel libretto della *Sacra Lancia* una simile descrizione manca, ma nella partitura si legge:

> Scopertosi il SS. Sepolcro, si vede l'apparenza di Moisè con la verga che fa scaturir acqua della pietra, essendo la verga, la pietra e l'acqua di gioie. | Comparisce chi rappresenta la Chiesa Militante.[44]

In questo caso v'era probabilmente una tela con disegno prospettico fra l'altare e il SS. Sepolcro, secondo una soluzione probabilmente già adottata a Vien-

si riproduce (FIG. 3*c*) raffigura la pianta del secondo piano della cappella che si ritrovava nella parte sud della corte (FIG. 3*a*) .

[37] Per l'atribuzione della musica *cfr. SeifertO*, p. 500 e SCHNITZLER, *Burnacini*, p. 228.

[38] PEŠINA, *Memorabilia*, p. 89. Palazzo Rosenberg è oggi noto come ex Istituto dei nobili.

[39] BAUR, *Berichte*, p. 290.

[40] MILADA VILÍMKOVÁ - FRANTIŠEK KAŠICKA, *Kaple Všech Svatých, Stavebne historický průzkum*, Praha, SÚRPMO, 1967 (consultato in CZ-Pak).

[41] BAUR, *Berichte*, p. 290.

[42] *Il vero Sole...*, f. A_2 [*recte* A_3]; per il titolo completo e la collocazione di questo e degli altri libretti qui citati *v.* appendice.

[43] BAUR, *Berichte*, p. 290.

[44] A-Wn, *Mus. Hs.* 16273, c. 5*r*.

na.[45] Se è chiaro il rapporto simbolico con Mosè predecessore di Cristo, e con le sofferenze patite da Israele nel deserto, bisogna ammettere che nel contesto delle sacre rappresentazioni viennesi di questi anni la conessione simbolica che instaura la realizzazione scenica sembra peraltro insolita e certamente eccezionale. La presenza di tale 'quinta' nella capella, e ancor più alcune indicazioni d'azione del libretto – la ripetuta venerazione del crocifisso, la rivelazione della Sacra Lancia, anche l'effetto della voce di Dio udita ma non vista[46] – insieme all'elenco di spese menzionato, permettono di supporre una realizzazione semiscenica della *Sacra Lancia* secondo la prassi adottata anche a Vienna.[47]

La Sacra Lancia è in effetti un lavoro significativamente legato all'ambiente ceco in cui fu concepito. È il pianto dell'Austria e della Boemia sulla morte di Cristo, pianto e penitenza derivati soprattutto dalla peste che stava flagellando quelle terre e che appunto affliggeva e puniva il popolo per colpe non esplicitate. Il motivo pervade l'intera trama fin dall'elenco degli «intervenienti»:

> L'Austria [e] la Bohemia vengono a venerare le memorie della morte del Redentore e porgono preghiere all'Eterno Padre che per li meriti di sangue di Christo voglia placar l'ira sua e rittenere il flagello della peste.[48]

Il ricordo alla peste ritorna più volte nel testo stesso. Ma il gioco allegorico fra realtà e rappresentazione insiste anche sulla venerazione delle reliquie. Dopo un lungo pentimento di Austria e Boemia compare la Devotione e raccomanda loro d'armarsi di un nuovo «instromento della Passion di Christo», e successivamente la Chiesa Cattolica Militante ricorda all'Austria della presenza del chiodo della Santa Croce conservato «nell'errario sacro del pio Leopoldo», per poi suggerire alla Boemia di venerare, fra le altre reliquie, le due spine della corona di Cristo:

> CHIESA CATTOLICA MILITANTE E tu, Boemia, tra la copia insigne | di reliquie, due spine | che traffisser Giesù tieni raccolte. – BOEMIA Le venerai più volte. [49]

Fra le reliquie conservate nella cattedrale di S. Vito sono infatti anche alcune spine credute della corona di Cristo. Due di queste spine, parte d'un chiodo, un frammento di croce e un pezzo di spugna con cui fu dissetato il Cristo, fanno parte della Croce d'Incoronazione dei re di Boemia.[50]

La rappresentazione prosegue con il canto di Austria e Boemia (entrambe esitano a scegliere l'oggetto):

[45] SCHNITZLER, *Burnacini*, p. 232.
[46] *La sacra lancia...*, ff. C_3v-D_1v.
[47] SCHNITZLER, *Burnacini*, p. 234.
[48] *La Sacra Lancia...*, f. A_2v.
[49] *La Sacra Lancia...*, f. C_1r-v.
[50] FRANTIŠEK EKERT, *Posvátná místa Král. hl. města Prahy*, Praha, Volvox Globator, 1996, vol. I, parte 2, p. 48.

AUSTRIA Qual per scudo prenderò?
La colonna od i flagelli,
chiodi, spine over martelli?
Crocifisso mio GIESÙ,
io nol so.
BOEMIA Ahi, ch'accerbo ognun li fu!
AUSTRIA Ahi, ch'ognun lo tormentò!
BOEMIA Per tutela qual avrò?
L'incertezza, ahimè, m'affanna:
lancia, spugna overo canna?
Deh, mio CHRISTO, dimmi tu
ch'io nol so.

Alle spine (e al chiodo) si unisce anche la spugna, la medesima della Croce dell'Incoronazione del tesoro del duomo praghese. È molto probabile che Leopoldo conoscesse questa croce – forse già dal tempo della sua incoronazione a re di Boemia – e l'inserire spine e spugna nel testo dell'oratorio potrebbe essere stato un suo desiderio.[51] Il ricordo della lancia nell'aria di Boemia sopra citata appare strano nella condotta drammatica: la lancia, elemento principale della rappresentazione, sarà scelta da Austria e Boemia solo nella scena successiva, dopo le apparizioni dello spirito di Tolosate e di quello di Pietro Massiliense e la loro raccomandazione per questa «nuova» reliquia.[52] Il riferimento anticipato alla lancia o lo consideriamo una licenza poetica di Minato o altrimenti – eventualità più interessante – possiamo ritenere si stia parlando di un'altra reliquia appartenete al tesoro della cattedrale, cioè l'omonima «Sacra Lancia», già nota nel medioevo e fin da quell'epoca ritenuta se non proprio falsa quantomeno una copia.[53]

La testimonianza forse più 'attuale' di tutto il periodo si trova poi nel recitativo di Boemia al centro dell'opera:

Et io (odimi, o Madre
VERGINE, s'a te giunge
flebil preghiera) ho in Pekarach, non [lunge
da la Silesia, una tua bella imago,
opra di già più secoli che i danni
del tempo non risente,
e par lavoro di pennel recente.
Tu, innanti lei pregata,
più gratie concedesti,
e Silesia e Polonia
da mallor pestilente
pietosa liberasti. Or ne la mia
reggia farò che si trasporti. Esposta
ne' tempii e per le vie
condotta, accompagnata
e di sacri Ministri
e di popol pentito,
da numerose schiere,
l'inchinerò, ti porgerò preghiere.
Intercedimi pia
la pietà del mio DIO, VERGIN MARIA.[54]

[51] Certo non possiamo escludere un'iniziativa di Minato, ma l'osservanza religiosa di Leopoldo è ben nota. È inoltre documentato che nel 1680 Leopoldo chiese al decano Pešina di vedere tutte le reliquie e i tesori della cattedrale; *cfr.* PEŠINA, *Memorabilia*, p. 95.

[52] *La Sacra Lancia...*, ff. C_2r-C_3r.

[53] ANTONÍN PODLAHA - EDUARD ŠITTLER, *Chrámový poklad u sv. Vita v Praze*, Praha, Dědictví svatého Prokopa, 1903, pp. 56 e 183.

[54] *La Sacra Lancia...*, ff. B_3v-B_4r.

La «bella imago» di «Pekarach» è l'immagine di S. Maria di Piekar in Silesia che aveva fama di doti miracolose. Per tale ragione quello stesso anno fu portata in Boemia e il 28 gennaio 1680 collocata sull'altare nella chiesa gesuitica di S. Clemente. Dopo alcune guarigioni di malati giunti in preghiera al dipinto sacro, i borghesi di Praga chiesero di trasportarla processionalmente per tutta la città (funzione che si celebrò il 15 marzo). La processione partì dalla chiesa gesuitica di S. Ignazio per giungere al castello e terminare nella cattedrale, dove l'immagine rimase un'intero giorno, adorata fra suoni e canti sia dal popolo che dalla corte.[55] Il soggetto della «Sacra Lancia» e le date celebrative ad esso collegate inducono a pensare che il libretto dell'omonimo sepolcro possa essere stato scritto alla fine del carnevale o anche in marzo. Questa correlazione fra fatti reali e trama allegorica è un caso eccezionale nel contesto della stagione praghese (e forse non solo in quel contesto) e trasforma la *Sacra Lancia* in un momento particolarmente significativo della produzione artistica di questi anni.

Il culto di san Venceslao

Le altre composizioni, uno o due motetti dello stesso Leopoldo e l'oratorio *Abelle di Boemia overo San Wenceslao* di Minato e Draghi sono legati alla stagione praghese in quanto tutti lavori *in honorem* di san Venceslao. Il culto di Venceslao era, per le terre boeme, un punto fermo della storia culturale e talvolta anche un importante fattore politico. Nel Seicento la stima di Venceslao crebbe tanto che la corte durante il suo relativamente corto soggiorno a Praga non poté fare a meno di incrociarne i passi, cosa che trova traccia anche nella musica scritta in quei giorni. Sarà quindi il caso di ricordare almeno le nozioni fondamentali sul culto venceslaviano con particolare riferimento a questi anni.[56]

Il principe Venceslao (Václav) (ca. 907-935), della dinastia dei Premyslidi (Přemyslovci), subito dopo il suo assassinio fu venerato martire.[57] Già nel corso del X secolo nacquero le

[55] Le fonti non concordano sulla durata della sosta in cattedrale. Benché le *Litterae Annuae* dei gesuiti praghesi – che ci descrivono anche la musica – parlano di tre giorni (*Litterae Annuae, Annua Colegii Pragensis ad S. Clem. Anni 1680*, c. 344*v*), in generale prevale l'indicazione di un giorno solo; *v.* BAUR, *Berichte*, p. 281; SVÁTEK, *Vladaření*, p. 130; EKERT, *Posvátná*, p. 130.

[56] Le righe che seguono traggono spunto soprattuto da PAVLA OBRAZOVÁ-JAN VLK, *Maior Gloria, Svatý kníže Václav*, Praha, Paseka, 1994; JAN MUK, *Po stopách národního uvědomění české šlechty po Bílé hoře*, Praha, Nákladem politického klubu Československé národní demokracie v Praze, 1931; ZDENĚK KALISTA, *Jan Tanner-Felix Kadlinský: Život a Sláva sv. Václava*, Praha, Vilímek, 1941; [ROYT] *Svatý Václav v umění 17. a 18. století*, a cura di Jan Royt, Praha, Národní galerie, 1994; JAROMÍR ČERNÝ, *Středovek*, in *Hudba v českých dějinách*, a cura di Vladimír Lébl, ²Praha, Editio Supraphon, 1989, pp. 13-81.

[57] Molte delle notizie su Venceslao sono agiografiche; tra i dati incerti anche il nome di chi lo uccise: alcuni vorrebero fosse il fratello Boleslao, altri fanno ricadere la colpa sui suoi servi.

prime leggende venceslaviane (in paleoslavo e latino) e dalla fondazione del vescovado di Praga (973) si può seguire la fortuna della devozione che giunge fino al culto ufficale all'inizio del Duecento. Venceslao diventa subito non solo protettore della sua famiglia, ma di tutto lo Stato. Una testimonianza di questa trasformazione si coglie per esempio nell'antico canto boemo *Svatý Václave*, dove Venceslao è chiamato «erede di Boemia». Il canto, diffusosi fra l'XI e il XII secolo, è diventato una specie di inno nazionale[58] e sarà addirittura lo spunto per una delle composizioni di Leopoldo. L'importanza del santo, fin dal tardo Medioevo, conduce alla realizzazione della Corona di San Venceslao, voluta dall'imperatore Carlo IV, con cui saranno incoronati tutti i re di Boemia, e ovviamente anche Leopoldo.[59] Nel periodo degli hussiti la stima per Venceslao non diminuì e nel Cinquecento, quando la maggior parte della popolazione era di confessione utraquista, Venceslao era un riferimento sia per questi sia per i cattolici.

In età barocca il culto di Venceslao divenne molto forte soprattutto per due ragioni. Dopo la battaglia della Montagna Bianca (1620) – che, fra le altre cose, rese possibile a Ferdinando II l'affermazione della fede cattolica come l'unica valida nel Regno Boemo – cominciò la sistematica riconversione del paese al cattolicesimo. San Venceslao, esempio di perfetto cristiano e insieme espressione di antichità, continuità e dunque legittimità della fede cattolica in Boemia, diventò strumento molto efficace nell'attività di propaganda dei cattolici. La quantità di raffigurazioni e pubblicazioni sulla tematica venceslaviana prodotte nel corso del Sei-Settecento non si può spiegare solo come un'espressione della religiosità barocca o della politica ecclesiastica. Un ruolo importante svolgeva all'epoca anche il sentimento patriottico coltivato da alcuni membri delle famiglie nobili e del clero. San Venceslao diventò quasi un'arma spirituale, con il cui aiuto alcuni cercavano di limitare al possibile il declino della coscienza comune per la storia e i diritti del Regno di Boemia e della lingua ceca. Da qui sorse la crescente produzione di canti spirituali (spesso su temi venceslaviani), di nuove elaborazioni delle leggende legate al santo, di drammi scolastici, ma anche la fondazione della Dedictví Svatého Václava [Eredità di san Venceslao], società il cui scopo fu quello di diffondere letteratura spirituale in lingua ceca a basso prezzo o gratuitamente.

Leopoldo fu sicuramente consapevole di tutte queste implicazioni, conoscendo personalmente molti dei protettori del culto venceslaviano,[60] ed essendo egli stesso

[58] Assai diffuso, si cantava non solo celebrando le feste dei santi di Boemia ma anche in importanti occasioni di Stato, elezioni sovrane, incoronazioni, *etc.*

[59] A Praga il 14 settembre 1656, *cfr.* MIKULEC, *Leopold*, p. 35.

[60] Tra i sostenitori del culto val la pena menzionare almeno alcuni nomi contigui alla corte, ovvero l'arcivescovo praghese Jan Bedřich Valdštejn (Johann Fridrich Waldstein), il già menzionato decano Tomáš Pešina, e il padre gesuita Jan Tanner (1623-1694), teologo e storiografo, la cui figura interferisce fattivamente con il nostro discorso. Negli anni 1679-80 Tanner fu infatti attivo come decano nella facoltà di Teologia dell'università di Praga, e scrisse, fra le altre cose, due lavori importanti per l'agiografia venceslaviana che si possono considerare probabile fonte dell'oratorio di Minato e Draghi (vedi oltre). Già nel primo di questi due libri, *Trophaea sancti Wenceslai Boemiae egis ac martyris* (Praha 1661), Tanner crea una tipica conessione genealogica barocca tra gli

nel numero degli adoratori del santo.[61] Anche se in questo modo acquisiva simpatie nelle terre boeme, non erano certo i motivi politici a convolgerlo nel suo interesse per Venceslao. Le radici del suo rapporto con il santo bisogna cercarle già presso il padre Ferdinando III (che, come detto, dedica al santo la cappella di corte) e quindi nell'educazione di Leopoldo che lo vedeva destinato alla carriera ecclesiastica. Seppur casuale, la nascita del figlio primogenito di Leopoldo, avvenuta il 28 di settembre (1667), giorno della festa di S. Venceslao, incrementò l'attaccamento al santo. Leopoldo fece battezzare il figlio, che morì in tenera età, con il nome di Ferdinando Venceslao e – come dimostra per esempio la corrispondenza personale dell'imperatore – il suo rapporto con il santo divenne singolarmente devoto.[62]

In tale contesto si colloca anche la nascita dell'oratorio venceslaviano e di alcune composizioni di Leopoldo. Tra le sue opere musicali conservate sono infatti anche due mottetti dedicati al santo, ovvero (secondo il catalogo Brosche):[63] *Canzone (Hymnus) Sancte Wenceslae a 4 in pieno con stromenti* (WV 30), e l'*Offertorium Salve Decus Bohemiae a 4 voci in conc. con violini e ripieni* (WV 43), più un terzo attribuito erroneamente.[64] Questi lavori, finora trascurati dalla musicologia, già in Brosche mancavano di un riferimento cronologico – d'altra parte tutti

Asburgo e san Venceslao, trasformato in un lontano avo della casa austriaca; la stessa genealogia ricompare anche nel secondo testo, *Svatá pouť z Prahy do Staré Boleslavi* (Praha 1679; subito tradotto in tedesco come *Heiliger Weg von Prag nach Alt-Bunzlau*, Praha 1680, e dedicato all'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa). È il caso di sottolineare che Tanner nel 1674 fu accusato di eresia per alcune libertà ideologiche che si prese nell'insegnamento universitario. Ci volle più di un anno prima che fosse assolto da ogni accusa: ma fra i più importanti protettori di Tanner era il supremo burgravio conte di Martinic, l'arcivescovo Sobek di Bilenberg, e lo stesso Leopoldo, con il quale il teologo ebbe un'incontro nell'estate del 1675; *v.* EMIL FELIX, *Literární Plzeň v obryse*, Plzen, Společnost pro národopis a ochranu památek, 1930, pp. 59-60; IVANA ČORNEJOVÁ-ANNA FECHTNEROVÁ, *Životopisný slovník pražské univerzity 1654-1773. filosofická a teologická fakulta*, Praha, UK, 1986, pp. 463-5; MARTIN SVATOŠ, *Svatý Václav v literatuře*, in ROYT, *Václav*, p. 27.

[61] Grazie all'arcivescovo Matouš Ferdinand Sobek di Bilenberk (1668-75) e all'interesse di Leopoldo, papa Clemente X nel 1670 incluse nel *corpus* del Breviario Romano anche l'*officium* di san Venceslao e la sua festa detta *semiduplex* (26.VII.1670); *cfr.* OBRAZOVÁ–VLK, *Maior Gloria*, p. 182.

[62] *Cfr.* ALFRED F. PRIBRAM - MORITZ L. VON PRAGENAU, *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting*, 2 voll., Wien, Carl Gerold's Sohn, 1903 (Fontes Rerum Austriacum, Diplomatica et Acta, 56), I: *1662-1668*, pp. 322-4.

[63] GÜNTER BROSCHE, *Die Musikalischen Werke Kaiser Leopolds I.*, in *Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, a cura di G. Brosche, Tutzing, Schneider, 1975, pp. 53 e 62.

[64] Brosche include fra le opere di Leopoldo anche il *Motetto de S. Wenceslao* (WV 42), ma questa composizione, attribuitagli erroneamente forse già nel Settecento, è in realtà di Antonio Bertali come rilevato in FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1710-1745)*, München-Salzburg, Katzbichler, 1977, p. 296.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO BIBLIOTECA DI LETTERE

e tre i mottetti sono conservati solo in copia manoscritta della metà del Settecento (cosa che fra l'altro può aver influito sulla titolazione e sull'organico delle composizioni).[65] L'altra fonte dove compaiono i titoli delle composizioni venceslaviane di Leopoldo è l'inventario musicale della collezione leopoldina *Distinta specificatione*;[66] qui il riferimento al *Motetto per S. Wenceslao, con un altro concertato a 4, Capella in loco del Sub tuum* è certamente da riferirsi alle medesime composizioni.[67] Notizie più dettagliate riguardanti le composizioni venceslaviane di Leopoldo si possono trovare anche in alcune fonti coeve poi investigate dalla letteratura storica e musicologica ceca.[68] Le testimonianze più importanti le fornisce probabilmente il già citato diario di Pešina:

> In vesperi pridie festi Sancti Wenceslai aderant suae majestates in sacello ejusdem Divi. Caesar ipse aliquot diebus ante, dum adhuc esset in itinere, petiit a burgravio, sibi mitti hymnum Sancti Wenceslai pro vesperis, quam ad melodiam ipse scite deduxit, et postea sub vesperis per tres vel quatuor suos musicos, qui soli tunc aderant, produci iussit. Placuit omnibus.[69]
>
> Per il vespro della vigilia di san Venceslao giunsero le loro maestà alla cappella del santo. Cesare stesso, qualche giorno prima, mentre era ancora in viaggio, chiese al burgravio di mandargli l'inno del vespro di san Venceslao che egli stesso ridusse con abilità a melodia, e poi ordinò a tre o quattro suoi musici – gli unici presenti – di eseguirla per il vespro. Piacque a tutti.

Dalla formulazione «sibi mitti hymnum S. Wenceslai pro vesperis» non si può sapere con certezza se Leopoldo si fece mandare l'inno liturgico appartenente ai vespri di S. Venceslao o invece l'assai popolare canto antico *Svatý Václave* (che le fonti all'epoca spesso chiamavano «hymnus»). In merito all'addattamento di Leopoldo Pešina ci dice solo che fu un buon lavoro e che fu scritto per tre o quattro voci.

Quale delle composizioni di Leopoldo corrisponde a questa descrizione? La risposta non è immediata. La prima, la *Canzone* (WV 30) è un mottetto scritto sul testo latino di *Svatý Václave*. Dal punto di vista musicale è divisa in sette parti sostanzialmente uguali (le piccole variazioni ritmiche riflettono la struttura del verso). La melodia originale del canto è lasciata alla parte di soprano,

[65] Lo confermano il carattere della scritture e la carta usata, comuni a tutte e tre le composizioni, come il testo del *Motetto* di Bertali, la cui terza parte esordisce con: «Nostra regina Theresia» (A-Wn, *Mus. Hs.* 16068).

[66] La *Distinta specificatione dell'archivio musicale per il servizio della cappella e camera cesarea*, (A-Wn, *Mus. Hs.* 2451) fu redatta probabilmente dopo il 1684; *cfr.* Riedel, *Kirchenmusik*, p. 20.

[67] *Distinta Specificatione*, c. 1*v*.

[68] Pešina, *Memorabilia*, p. 88; Svátek, *Vladaření*, p. 107; Antonín Podlaha, *Český slovník bohovědný*, 5 voll., Praha, V. Kotrba, 1926, III, p. 601; Felix, *Literární*, p. 51-3; Mikulec, *Leopold*, p. 104; Štefan, *Hudba v katedrále*, p. 200.

[69] Pešina, *Memorabilia*, p. 88.

con pochi adattamenti. Le sette parti della composizione corrispondono alle sette strofe del canto tradizionale, così come era diffuso nel Seicento.[70] La traduzione del testo in latino, il cui autore rimane per ora sconosciuto, è abbastanza aderente all'originale ceco. Le differenze più significative sono nella seconda strofe. Il verso «dědic české země» [erede della terra ceca] è sostituito da «haeres nostrae terrae» e inoltre manca l'invocazione a san Venceslao (situazione che si ripete anche nella terza strofe). Il motivo dell'omissione potrebbe in qualche modo relazionarsi al fatto che la composizione venne destinata anche alla festa di S. Ladislao, il patrono d'Ungheria – tanto che nella collezione Leopoldina si sono conservati anche spartiti in cui l'inizio della prima strofa («Sancte Wenceslae Regni Bohemiae») è sostituito con «Sancte Ladislae Regni Hungarie rex pie».[71] Se la redazione delle doppie parti è certamente postuma alla *Canzone*, non è da escludere che l'adattamento possa essere del tempo di Leopoldo; e a motivo della omogeneità e unità formale del testo latino, e ancora per la facilità con cui il testo sembra disporsi allo scambio fra Venceslao e Ladislao, si potrebbe ritenere di poter suffragare questa ipotesi. Ma per il momento non ci sono prove, e fintanto che non si conoscerà con certezza l'autore delle modifiche non è possibile indagarne le cause. Semmai si può osservare che si è voluto attenuare il suo carattere nazionale.

L'*Offertorium* (WV 43) invece usa lo stesso testo dell'inno liturgico cantato nei primi vespri di san Venceslao. Si tratta fra l'altro d'un testo 'attuale', concepito per l'arcidiocesi praghese. Fu l'arcidecano di Pilsen David Drachovský (morto nel 1624) a scrivere l'inno che nel 1643 l'arcivescovo conte Harrach inserì nel breviario pragese come inno per i vespri ed il matutino della festa di S. Venceslao. Un'altro inno venceslaviano di Drachovsky, *Ades dux bone inclyte*, fu poi scelto per le laudi.[72] Il già citato Tanner, che fra l'altro era oriundo di Pilsen, fu probabilmente il primo a collocare questi due testi di Drachovsky fra le composizioni di Leopoldo scritte durante il suo viaggio a Praga del 1679, per poi essere eseguiti nella cattedrale di S. Vito.[73]

[70] *Cfr.* MATĚJ BENEDIKT BOLELUCZKY, *Rosa Bohemica sive Vita Sancti Woytiechi*, Praga, Golias, 1667, p. 102; JAN DLOUHOVESKÝ, *Koruna Ceská...*, Praha, Czernoch, 1673; VÁCLAV MATĚJ STEYER, *Kancionál český*, Praha, Czernoch, 1683, p. 774.

[71] A-Wn, *Mus. Hs.* 16056, *cfr.* anche BROSCHE, *Werke*, p. 51.

[72] *Cfr. Proprium Sanctorum S. Pragensis Ecclesiae Patronum Officium*, Praha, Czernoch, 1643; *Propria Officia Sanctorum quos S. Metropolitanea Ecclesia Pragensis S. Viti...*, Praha, Czernoch, 1677.

[73] Nella sua *Historia Pilsnensis* (ms. in CZ-Pst, DD.III.5), dopo aver parlato di Drachovsky e aver citato i suoi inni, Tanner scrive: «Hos hymnos postea anno Domini 1679 Leopoldus I augustissimus Caesar et Boemia rex, dum Pragam ex peste Viennensis adventaret, dignatus est modulis musicis ipsemet exornare, et in Metropolitana Pragensis curare se praesente decantavit», *cfr.* TANNER, *Historia*, c. 115 *v.* Da qui la storia recente; *v.* PODLAHA, *Český*, p. 601; FELIX, *Literární*, pp. 51-3.

L'elemento decisivo per stabilire quale dei lavori Leopoldo davvero scrisse e poi fece eseguire il 27 settembre nella cappella di S. Venceslao, è forse la nota di Pešina sull'organico («per tres vel quatuor suos musicos, qui soli tunc aderant»). La *Canzone* è per quattro voci «a pieno» con strumenti «colla parte», mentre l'*Offertorio* è concepito per quattro voci concertanti, due violini e ripieni (sia vocali sia strumentali). È dunque più probabile che in quella circostanza sia stata eseguita la *Canzone Sanctae Wenceslae.* D'altra parte l'affermazione di Tanner non può esser priva di fondamento: non è quindi improbabile che proprio in questo periodo Leopoldo avesse scritto l'*Offertorium.* Più difficile è dire se l'imperatore avesse musicato anche l'altro testo di Drachovský (*Ades dux bone inclyte*). Tra le composizioni leopoldine non si è conservata un'opera con questo testo e, sempre che non lo si voglia credere frainteso con la *Canzone,* non viene citato nella *Distincta specificatione.*

L'esecuzione di tutte e due le composizioni sarebbe peraltro potuta avvenire in più occasioni. I vespri rappresentavano solo l'inizio delle feste liturgiche dedicate al santo patrono, celebrazioni che duravano tutta l'Ottava. Sappiamo infatti che il giorno seguente ci fu una messa solenne a cui presenziò anche l'imperatore (che, sebbene non capisse nulla della lingua, pretese di fare la predica in ceco). Leopoldo assistette a molte altre celebrazioni in cattedrale ma della musica che vi si fece Pešina ci dice assai poco. Un momento molto importante fu la grande processione in onore di san Venceslao (organizzata dai gesuiti della città vecchia di Praga) e i sodalizi della domenica del 1° ottobre (1679), a cui presenziò Leopoldo con tutta la corte.[74] Parte integrante della processione, che partiva dalla chiesa gesuistica di S. Salvatore per terminare alla cattedrale, erano alcune scene itineranti che drammatizzavano la vita del santo; si videro così *La pia educazione di san Venceslao, San Venceslao va distruggendo gli idoli, San Venceslao adoratore della santa ostia,* e l'attualissimo *San Venceslao protettore dalla peste,* che concluse la serie di rappresentazioni.[75]

È possibile che l'idea dell'oratorio venceslaviano, poi eseguito in quaresima con il titolo di *Abelle di Boemia overo San Wenceslao,* fosse maturata proprio in questi giorni. Si tratta molto probabilmente del primo oratorio basato sulla leggenda di san Venceslao, e certamente del primo in italiano. La trama fu scelta sicuramente da Leopoldo, il quale probabilmente raccomandò a Minato le letture opportune. Come già aveva accennato Jiří Dostál nel suo breve saggio sul libretto dell'oratorio,[76] i nomi dei personaggi e i diversi dettagli della trama (fra cui il cerchio di bronzo della porta della chiesa a cui si aggrappa il santo prima di morire) fanno supporre che

[74] PODLAHA, *Dějiny,* p. 170.

[75] *Ibidem.*

[76] JIŘÍ DOSTÁL, *Italské oratorium o svatém Václavu z r. 1680 hrané v Praze,* Praha, s.e., 1936, pp. 1-7.

Minato abbia attinto da Hájek[77] o dalla tradizione seicentesca che ne derivava (Albert Chanovský, Jan Tanner, Felix Kadlinský e altri).[78]

L'agiografia seicentesca però, oltre che da Hájek, traeva spunto anche da testi medioevali. Un'indagine sul modello usato da Minato per il suo libretto non è quindi così immediata e richiederebbe uno studio specifico. Val solo la pena di osservare che se la partitura della collezione Leopoldina s'intitola semplicemente *Oratorio di san Wenceslao*,[79] già il titolo del libretto della rappresentazione praghese reca il riferimento ad Abele (che ritorna per l'allestimento viennese del 1688);[80] riferimento biblico non solo conosciuto fin dai tempi più antichi[81] ma presente anche nei testi liturgici – soprattutto nelle lezioni dei vespri – dove non mancano dettagli, scene e locuzioni carattertistiche delle leggende venceslaviane.[82]

La trama dell'oratorio ruota attorno agli sforzi della madre del santo, la pagana Drahomira, per uccidere il figlio: prima con il veleno, poi provocando una guerra con il duca di Kaurzim, quindi attraverso sicari e infine inducendo l'altro suo figlio Boleslao al fratricidio. Minato raggiunge l'effetto drammatico graduando sapientemente i tentativi d'omicidio, sfruttando un'apparizione miracolosa degli angeli ed esasperando anche in chiave simbolica il contrasto tra Drahomira e Venceslao. Drahomira diventa una vera «tigre pagana»,[83] piena di odio contro la fede cristiana e tutti i suoi seguaci, suo figlio incluso. Lei è causa di tutto il male raccontato dall'oratorio. Le sue continue insidie contrastano con Venceslao, modello perfetto di cristiana virtù, modesto e pieno d'amore anche verso i suoi nemici (che vorrebbe distogliere dal male e condurre alla fede). Boleslao compare solo nel secondo atto; pagano come la madre si asterrebbe dal fratricidio se non vi fossero le pressioni di Drahomira che tenta instancabilmente di persuaderlo, alla fine riuscendoci. Immediatamente dopo l'atto funesto Boleslao si pente e si rivolge a Cristo. Drahomira piena d'ira fugge ma, imprecando contro Dio e tutti i cristiani, viene divorata dalla terra che miracolosamente si apre sotto i suoi piedi e la inghiotte.

Draghi, coerentemente al racconto di Minato, ci tratteggia una Drahomira (soprano) che canta temi energici, ricchi di rapide colorature; al contrario Vence-

[77] Tadeáš Hájek z Libočan, *Kronika ceská*, Praha, Halaš, 1541-43 (e in tedesco nel 1596).

[78] Dostál, *Oratorium*, p. 5.

[79] A-Wn, *Mus. Hs.* 18.861; *cfr. SeifertO*, p. 499. La riproduzione della prima pagina del ms. si trova anche in Dostál, *Oratorium*.

[80] Per il titolo completo *v.* appendice.

[81] Dostál, *Oratorium*, p. 7.

[82] *Propria Officia Sanctorum*, Praha, Czernoch, 1677, p. 23-31.

[83] Dostál, *Oratorium*, p. 6.

slao (basso) si distingue per una scrittura lirica e nobile. L'indecisione di Boleslao, che si esplicita nell'aria «Che incerto e dubbio sto»,[84] gioca sull'ambiguità del registro di contralto.

L'oratorio di Minato trascura i motivi patriottici e descrive un san Venceslao vicinissimo all'immaginario leopoldino, fedele cristiano e martire tutto intento alla promozioni di valori religiosi. La ristrettezza poi del circolo cortigiano in cui fu rappresentato fece sì che l'oratorio non godesse di alcuna diffusione locale:[85] le uniche tracce oggi conosciute sono i libretti conservati in alcune biblioteche ceche.[86]

I 'musici cesarei' e Praga

Pešina è fonte non solo per le cerimonie in cattedrale ma anche per altre manifestazioni celebrative fuori dal castello, a cui assistette Leopoldo; dalla sua testimonianza, pur marginalmente, si ricava qualche notizia sulla musica.[87] Durante il suo soggiorno in Boemia la famiglia imperiale visitò parecchie volte chiese e conventi praghesi, nonché i centri spirituali più importanti fuori città: Svatá Hora presso Príbram e Stará Boleslav, il luogo dove fu ucciso Venceslao. Tra i conventi praghesi oggetto d'interesse (carmelitani, carmelitane, cappuccini, gesuiti, premostratensi, benedettine, *etc.*)[88] è da segnalare la visita ai francescani di Santa Maria della Neve. Il 18 febbraio (festa dei Quattordici martiri di Praga) Leopoldo fu ospitato con la sua cappella che intervenne alla messa e ai vespri. Le regole di questo ordine permettevano la *musica figuralis* solo in casi eccezionali, come la presenza di un sovrano, e per questo motivo ne abbiamo menzione nelle loro cronache.[89]

[84] A-Wn, *Mus. Hs.* 18861, c. 36*r-v*.

[85] Pur pervenuti i diari di due importanti rappresentanti della vita ecclesiastica praghese – quello di Jiří Pospíchal, gran maestro dell'Ordine dei Crocigeri, e quello di Pešina, decano del capitolo di S. Vito – si deve constatare l'assenza di qualsiasi informazione sulla produzione oratoriale della corte, sorprendente in modo particolare nel diario di Pešina; *cfr.* Antonín Rezek, *Paměti generála řádu křízovnického Jiřího Pospíchala z let 1661-1680*, «Zprávy o zasedání Královské české společnosti nauk», xxi, 1880, pp. 139-50; Josef Pošmourný, *Deník křižovnického velmistra Jiřího Ignáce Pospíchala z let 1662-1696*, «Od Karlova mostu», v, 1932; pp. 3-65; Pešina, *Memorabilia*, pp. 88-96.

[86] Per le collocazioni *v.* appendice.

[87] Purtroppo si tratta solo di poche date: il primo gruppo dei musicisti di Leopoldo giunse a Praga tra il 25 e il 27 settembre 1679 e suonò il 27 sera nei primi vespri di S. Venceslao; il 1° novembre furono presenti «musici caesarei» ai secondi vespri; il 5 dicembre 1679 parteciparono alla messa solenne che precedeva la Dieta. Anche se la cattedrale disponeva di una sua cappella non è improbabile che i musicisti di Leopoldo abbiano avuto modo di intervenire in più occasioni. I suoi musicisti lasciarono Praga il 24 maggio 1680, cioè quattro giorni dopo la partenza dell'imperatore e della maggior parte della corte; i migliori («primarii») seguirono l'imperatore, mentre il resto tornò direttamente a Vienna («reliqui jussi redire Viennam»); *cfr.* Pešina, *Memorabilia*, p. 88, 90-1, 96-7.

[88] *Cfr.* Pešina, *Memorabilia*, pp. 88-96; Svátek, *Vladaření*, pp. 106-23.

[89] Jiří Sehnal, *Hudba u františkánu ceské provincie v 17. a 18. století*, «Casopis Moravskeho Muzea», lxxxviii, 1993, p. 226. Ringrazio il prof. Sehnal per avermi segnalato il suo saggio.

Soprattutto si conservano notizie delle frequenti visite di Leopoldo ai gesuiti, che furono occasione per assistere anche a due spettacoli. Il primo di questi, *Annus Augustus seu Octogesimus* è una felicitazione-omaggio all'imperatore e alla sua famiglia, rappresentata dagli studenti per il capodanno.[90] Il numero ottanta del nuovo anno, calcolato sommando l'età del imperatore, di sua moglie, dell'arciduchessa Maria Anna ed dell'arciduca Giuseppe, divenne simbolo di un felice auspicio.[91] Il 3 marzo 1680, dopo pranzo nel seminario gesuistico di S. Venceslao, Leopoldo e consorte assistettero invece a una tipica rappresentazione della produzione gesuistica, il dramma scolastico *Bonae et malae educationis typus Venceslaus et Boleslaus fratres*[92] (altro possibile spunto all'oratorio di Minato) probabilmente in musica, come farebbe supporre una nota nelle *Litterae annuae*.[93] Delle altre visite ai gesuiti val la pena di ricordare solo quella del 3 dicembre (1679), quando Leopoldo e seguito presenziarono a dieci giorni consecutivi di devozioni nella cappella di S. Francesco Saverio, dove cantarono anche i suoi musici.[94]

Purtroppo s'ignora quale musica sia stata eseguita nel corso di queste funzioni e quali altre composizioni non drammatiche furono scritte in questo periodo. Fa eccezione, anche se precedente all'arrivo della corte, il *Capriccio Cucu* di Johann Kaspar Kerll, organista della cappella dell'imperatore, brano scritto a Praga il 17 luglio 1679.[95] La presenza di Kerll a Praga potrebbe non sorprendere, dato che in estate la peste già minacciava l'Austria, ma non ci sono certezze in merito ai motivi e alla durata del suo soggiorno praghese. Dall'introduzione al suo *Modu-*

[90] Due copie dello scenario in CZ-Pu, 52 B 44, e 52 C 21.

[91] Se sono attendibili le date di nascita riportate in *SeifertO*, p. 976, il capodanno 1680, giorno della rappresentazione (*cfr.* REZEK, *Pameti*, p. 148), Leopoldo aveva 39 anni (ne avrebbe compiuti 40 il 9 giugno), Leonora 24 (25 sei giorni dopo), Maria Antonia 10 (11 il 18 gennaio) e Giuseppe un solo anno (due il 26 luglio): con tutta la buona volontà in nessun caso si riesce ad arrivare a 80, neanche se si calcolano gli anni da compiere.

[92] FERDINAND MENČÍK, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, «Rozpravy České Akademie císaře Františka Josefa I. pro vědy, slovesnost a umění», (classe III), IV, 1895, p. 124; Menčík parla anche d'una comedia intitolata *Gallus*, ma è un fraintendimento, si tratta invece della comedia *Annus Augustus seu Octogesimus*; Leopoldo fu così contento dela rappresentazione venceslaviana che diede al seminario il privileggio di nobilitare ogni studente del seminario che raggiungesse il dottorato di teologia nell'università praghese (dove insegnavano i gesuiti); *cfr.* SVÁTEK, *Vladaření*, p. 110.

[93] «Dominica 50ma, sumpto prius in collegii triclinio prandio, sacrae majestates illud invisentes melodrammate recreatae sunt» [la domenica di Pentecoste, dopo aver pranzato nel refettorio del collegio, le sacre maestà sono andate a vedere lo spettacolo melodrammatico], *Litterae Annuae, Annua Colegii Pragensis ad S. Clem. Anni 1680*, c. 345*v* (CZ-Pu, XXIII C 105/9/2).

[94] TROLDA, *Česká církevní*, p. 59.

[95] «Ad maiorem Dei gloriam S. Alexii honorem. Pragae, anno 1679 die 17 iulij»; *cfr.* JOHANN KASPAR KERLL, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, a cura di Francesco Di Lernia, Wien, Universal, 1991, II: *Toccate e Canzoni*.

latio organica, sappiamo che l'opera fu scritta sì durante la peste ma a Vienna[96] (e d'altra parte questa sola informazione non permette di dire se Kerll sia rimasto o meno a Vienna per tutti gli anni 1679-81). Alla luce dell'autografo praghese possiamo quantomeno ritenere che Kerll non rimase a Vienna per l'intera durata del contagio, trasferendosi da Praga alla capitale solo verso l'estate o l'autunno 1680.[97]

Un momento eccezionale nella vita musicale di Praga fu il *Te Deum* solenne eseguito nella cattedrale in apertura della ceremonia di benvenuto per l'imperatore, il 23 settembre 1679. Si trattava d'una composizone per quattro cori, a cui parteciparono più di 200 di musicisti di varie cappelle ecclesiastiche della città.[98] Le manifestazioni pubbliche continuarono assiduamente fino a metà del carnevale con il preciso scopo di distrarre il popolo dai timori della peste; oltre a pubbliche feste, si succedevano nei palazzi della nobiltà balletti e serenate.[99] Purtroppo le uniche testimonianze concrete di questa attività rimangono le due rappresentazioni già note a Seifert:

> Am 21. [Januar] fand aus demselben Anlas [= der Geburtstag der Erzherzogin Maria Anna] eine Aufführung im Palais des Oberstburggrafen von Böhmen, Graf Bernard Ignaz Borzita Martinic, statt, und am 25. ließ der Prinz von Sachsen-Lauenburg bei der Kaiserin-Witwe wieder eine Serenata für die Majestäten singen.[100]
>
> Il 21 gennaio si tenne per la stessa occasione [*sc.* il compleanno dell'arciduchessa Maria Anna] una rappresentazione nel palazzo del supremo burgravio di Boemia, conte Bernard Ignaz Bořita di Martinic, e il 25 il principe di Sachsen-Lauenburg fece cantare nelle stanze dell'imperatrice vedova una serenata per le loro maestà.

Forse la richiesta della contessa Zuzana Polixena di Martinic rivolta al gran maestro dell'ordine dei Crocigeri con la Stella Rossa (ca. 9 gennaio 1680) per ottenere

[96] Nella introduzione («Ad lectorem») alla *Modulatio* si legge: «Composui Viaennae in Austria, dum pestifera lue occuparetur, utque orbi proponerem aeri incisos, eadem causa, quae ad edendum Opus primum impulit, adegit» [Composi a Vienna d'Austria, mentre era invasa dal morbo pestilenziale, e mi mosse a presentare presentare alla città le lastre di rame incise la stessa causa che permise di pubblicare l'opera prima]; *cfr.* JOHANN KASPAR KERLL, *Modulatio organica super octo ecclesiasticis tonis respondens* [München 1686], a cura di C. David Harris, New York-London, Garland, 1987; *v.* anche ALBERT C. GIEBLER, *J. K. Kerll*, in *Grove6*, IX, p. 875.

[97] Della presenza di Kerll in Boemia in relazione al *Capriccio* accenavano già TROLDA, *Česká církevní*, p. 58, e FRIEDRICH W. RIEDEL, *Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von A. Poglietti u. J. K. Kerll*, «Archiv zur Musikwissenschaft», XIX-XX, 1962-63, pp. 124-142: 139. Secondo LUDWIG VON KÖCHEL (*Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien, Hölder, 1869, p. 66) e i documenti pubblicati da KNAUS (*Musiker*, pp. 35, 37, 40) dal 1675 Kerll cercava di ottenere un posto fisso nella cappella di Leopoldo; l'assunzione avvenne nel 1677, ma solo dal 1° ottobre 1680 il compositore è regolarmente menzionato come terzo organista.

[98] PEŠINA, *Memorabilia*, pp. 87-88.

[99] SVÁTEK, *Vladaření*, pp. 109-110.

[100] *SeifertO*, p. 89.

un discantista che cantasse nella comedia da lei allestita in onore della arciduchessa Maria Antonia, si ricollega proprio alla rappresentazione sopra citata.[101]

La fine del carnevale si celebrava, al solito, con la festa di Wirtschafft,[102] un ballo in mascheraa soggetto, sul tema delle 'nozze paesane', quell'anno concepite naturalmente come 'nozze alla boema'. Un elenco di quasi tutti i partecipanti di questa festa è nel diario dell'ambasciatore Passer,[103] dove leggiamo i nomi del giovane conte Sinzendorf nei panni dello sposo, dell'arciducessa Maria Anna vestita da sposa, e ancora troviamo il conte Harrach padre dello sposo, il conte Thun padre della sposa, il conte Fünfkirchen contadino spagnolo, il conte Slavata contadino francese, il conte Vrbna ebreo del paese, la contessa Teresia Herberstein ebrea, il conte Waldstein spazzacamino *etc.* Migliaia di persone videro quella sera la nobiltà mascherata avvicinanarsi in carrozza al castello. Nello stesso tempo però (sempre secondo Passer) fu vietato, per la peste, di invitare musicisti in casa la sera per celebrare il carnevale, per «non adirare di più Dio».[104] Il gran maestro dei Crocigeri così comentava:

> Imperator celebravit in magno salo bacchanalia. Forsan adhuc fiet in illa comoedia, si diu manserit Caesar, de nulla alia re cogitatur nisi de festivitatibus...[105]
>
> L'imperatore celebrò il carnevale nella sala grande, dove forse si farà un'altra commedia, se Cesare, non pensando ad altro che alle feste, si fermerà ancora...

La peste cominciò a diffondersi. In quei giorni morì il nuovo maestro di cappella di Leopoldo, Johann Heinrich Schmelzer. Fino ad ora la sua morte si è collocata fra l'ultimo autografo conosciuto – lo spartito della *Saltarella con altre arie*, datato 5 febbraio 1680[106] – e la petizione della vedova a Leopoldo del 20 marzo 1680.[107] Si sapeva che Schmelzer aveva scritto anche i balletti per il *Socrate*, come è detto nel libretto praghese, ipotesi che restringe l'ambito a dopo il 29 febbraio.[108] C'è

[101] REZEK, *Pameti*, p. 148; dove si lega la direzione musicale al gesuita padre Gratz.

[102] *SeifertO*, p. 780.

[103] BAUR, *Berichte*, p. 284-5, oppure SVÁTEK, *Vladaření*, p. 111; purtroppo mancano spesso i nomi di battesimo dei nobili, che non è sempre facile individuare.

[104] «...umb den liben Gott nicht mehrers zu erzürnen»; *cfr.* BAUR, *Berichte*, p. 280; SVÁTEK, *Vladaření*, p. 129.

[105] REZEK, *Paměti*, p. 149.

[106] Musiche forse scritte per i *Vaticinii* di Minato e Draghi; *cfr.* JIŘÍ SEHNAL - JITŘENKA PEŠKOVÁ, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha, Národní knihovna ČR - Supraphon, 1998, pp. 538-539; *v.* anche HERBERT SEIFERT, *Johann Heinrich Schmelzer und Kremsier*, in *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*, a cura di Jiří Sehnal, Brno, Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut, 1994, pp. 71-77.

[107] PAUL NETTL, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, «Studien zur Musikwissenschaft», VIII, 1921, p. 45-175: 127.

[108] RUDOLF SCHNITZLER, *Johann Heinrich Schmelzer*, in *Grove6*, XVI, p. 665.

però anche un documento più tardo, che fa luce sulla famiglia del tenore Mazzella,[109] che sposta la data più avanti. Nel registro della parrochia di S. Venceslao a Malá Strana presso Praga (registro proveniente dalla chiesa di S. Giovanni in Viride)[110] si trova, in data 7 marzo 1680, la notifica del battesimo di Giuseppe Antonio, figlio di Nicolò Mazzella «musico cesareo», e di sua moglie Anna Maria nata Heynrich; testimoni furono lo stesso Schmelzer e sua moglie Johanna.[111] Non essendo credibile che il maestro avesse partecipato alla cerimonia malato, possiamo ragionevolmente collacare la sua morte nella seconda decade di marzo.[112] Grazie a questo documento si conosce anche il nome della moglie di Mazzella che alla luce del cognome di famiglia potrebbe essere la sorella di Johann Paul Heinrich, già violinista della cappella di Leopoldo.[113] Heinrich fra l'altro era amico di Schmelzer, tanto che questi fu suo testimone di nozze quando, nel 1668, sposò Maria Katharina Zieglerin.[114]

Nello stesso registro si trova però anche una nota (sconosciuta a Trolda) riguardante la famiglia Schmelzer. Qui si dice che il 12 dicembre 1679 Andreas Anton Schmelzer testimoniò al battesimo di Katharina Theresia Lucia, figlia di Bernard Alois Jaur e di sua moglie Anna; Katharina Barbara Pielczerin[?] fu madrina e Johanna Theresia Strelin l'altra testimone.[115] Purtroppo, salvo il nome di Schmelzer *jr.*, gli altri partecipanti rimangono ignoti – riesco a ricondurre solo la

[109] KÖCHEL, *Hof-Musikkapelle*, p. 63.

[110] Kostel sv. Jana Křtitele v Oboře; tutte e due le chiese furono destrutte alla fine di Settecento; *cfr.* EKERT, *Posvátná*, II, pp. 334-336.

[111] «Die 7 martii, anno Domini 1680, in ecclesia S. Joannis Micro Praghae sub Viridario baptizatus fuit infans Josephus Antonius filius legitimus domini Nicolai Mazzella musici caesarei et Annae Mariae Mazellin, natae Heynrichin, Viennensis, legitimorum conjungum; levans fuit dominus Joannes Schmelzer caesareae capellae magister; patrina Anna Joanna Schmelzerin» dal *Repertorium Baptismale e Matrimoniale*, cc. 224*r*-225*v*, in CZ-Pam, disponibile però solo su microfilm (MIK, NI 01, M 49). Questa data fu già pubblicata da EMILIAN TROLDA (*Sešli se hudebníci*, «Smetana», XXXVI-3, 1943, p. 39-41: 40) ma con un errore nella lettura del nome di Schmelzer e senza i nomi di sua moglie e di quella di Mazzella. L'errore fu in parte causato dalla forma impropria della registrazione, poi corretta nel 1723 (la versione completa ed emendata si trova copiata anche nello schedario privato di Trolda che oggi fa parte del fondo *Trolda* conservato in CZ-Pnm, Muzeum české hudby).

[112] Proprio nelle settimane seguenti la peste continuò a diffondersi tanto che gli elenchi dei defunti (di solito mensili) sono spesso senza i nomi propri; *cfr. Consignatio mortuorum*, (CZ-Pa, *Archiv pražského arcibiskupství*, I, C 142/6 e H 12/5). Ho esaminato, purtroppo senza risultato, anche vari registri parocchiali: spero di essere più fortunato in futuro.

[113] Heinrich fu attivo nella cappella fra il 1662 e il 1670; *cfr.* KÖCHEL, *Hof-Musikkapelle*, p. 64.

[114] NETTL, *Tanzkomposition*, p. 125.

[115] «12 dne Decembris | Bapt: dcera gmenem Katerzina Theresia Lucige, Pana Bernardta | Aloisi Jaura, manzelce geho Anne, Matrina: Pani Katerzina Barbora | ‹Pi›elczerin [Pielezerin?] Testes. Pani Johanna Theresia Strelin. P[an] Andreas | A[nt]onin Schmelzer», in *Repertorium Baptismale e Matrimoniale*, c. 219*v*, (cit. a nota III).

Strelin a probabile consorte di Johann Bonifacius Strael (Strall), attivo nella cappella cesarea come violonista negli anni 1670-97;[116] sua moglie («Teresia») è menzionata anche negli *Obersthofmeisteramtes*, dove gli Strael sono nell'elenco dei musicisti diretti a Praga nel 1679 al seguito di Andreas Anton Schmelzer.[117]

Cercando la data della morte di Schmelzer *sr.*, ho trovato tracce di musicisti imperiali anche in altri registri parrocchiali. Nel febbraio 1680 fu sepolta Maria Eleonora, figlia dell'«organista cesareo», che aveva solo 10 giorni.[118] Il titolo di «organista cesareo» può riferirsi ad Alessandro Poglietti, Carlo Cappellini o Johann Kaspar Kerll. Esaminando però i dati personali di tutti e tre gli organisti, Poglietti è il padre più probabile.[119] Il 3 aprile fu poi battezzato Francesco Ignazio Franta che prese il suo secondo nome dal proprio «levans» Ignatius Leopold Khugler, violonista di Leopoldo.[120] Il nome Franta dei genitori del bambino e d'alcuni testimoni sembra appartenere a cittadini praghesi, forse locatari di Khugler o comunque suoi amici.

Altri dettagli sull'attività dei musicisti, non solo di corte, sono rintracciabili nella corrispondenza personale della nobiltà boema, carte ancora poco studiate.[121]

[116] Köchel, *Hof-Musikkapelle*, p. 65.

[117] Knaus, *Musiker*, p. 70.

[118] *Registro dei morti della parrochia della cattedrale di S. Vito*: «Februarius [...] Na bozim poli Maria Eleonora cera warhanika Cysarzskyho 10 diés» (in CZ-Pam, *Cosignatio rerum donatorum*; microfilm: VÍT N2 ZI, M 56); a causa della scadente riproduzione del registro non è leggibile il giorno della morte.

[119] Quando Poglietti redasse il suo testamento, il 15 aprile 1681 a Vyškov (Wischau), erano vivi sei dei suoi figli. Adolf Koczirz (*Zur Lebensgeschichte Alexander de Poglietti*s, «Studien zur Musikwissenschaft», IV, 1916, pp. 116-127: 118-9) riferisce che tra il 1679 e 1680 era nato il sesto figlio, di cui s'ignora nome e data di battesimo. La ricostruzione della lista dei figli di Poglietti fatta da Koczirz è molto precisa e, tra l'altro, dimostra chiaramente che la povera Eva Elisabetta – la seconda moglie di Poglietti sposata il 15 ottobre 1673 – era quasi continualmente incinta. La pausa più lunga tra le nascita dei loro figli è proprio durante il periodo 1679-1681, il che non sorprenderebbe essendo gli anni della peste. Eppure, a ragione delle continue nascite di casa Poglietti, non riesco a non pensare che la sosta procreativa registrata da Koczirz possa motivarsi dal non aver avuto notizia della nascita infelice di Maria Eleonora. D'altra parte le informazioni che riguardano gli altri due organisti sono assai lacunose e ogni altra ipotesi rimane legittima. In merito a Kerll sembra che sua moglie fosse morta di peste nel 1679 (*v.* Riedel, *Kerll*, p. 139), mentre di Cappellini si hanno solo pochissime informazioni.

[120] «3 aprilis [1680], baptizatus est Franciscus Ignatius legitimus. Parentes: Adalbert Franta Sibilla. Levans: generosus dominus Ignatius Leopoldus Kugler de Edefeldt, sacrae caesareae maijestatis musicus aulicus. Testes: dominus Joachim Norbert Brunau, dominus Casparus Norbertus Steltzl, nobilissima domina Catharina Barbara Preislöbin, virgo Esther Apollonia Täplerin, domina Maria Branae Capitanissa Strahoviensis. Baptizavit pater Hermanus. 1 fl 30 k [1 fiorino e 30 krejcarů]», *Liber Parochialis Ecclesiae S. Rochi...*, c. 92*v*, in CZ-Pam, STR NI, M 54.

[121] Un'eccezione importante è la corrispondenza di Leopoldo con Humprecht Jan conte di Černin, edita purtroppo solo in parte in [Kalista] *Korespondence císaře Leopold I. s Humprechtem*

Così si sono per esempio conservate due lettere di Minato a Jan Jáchym conte Slavata,[122] scritte rispettivamente il 10 e il 22 giugno 1680 da Slavonice. Minato chiedeva permesso di poter allogiare in città, località al confine con l'Austria appartenente ai domini degli Slavata. Il poeta rimase a Slavonice almeno i dodici giorni in cui probabilmente scrisse i versi della serenata *L'ingegno a sorte*.[123] In quei giorni arrivarono in città anche i musicisti dell'imperatrice Eleonora, fra cui sarebbe dovuto esserci anche Draghi (peraltro, se così fosse stato, Minato lo avrebbe detto espressamente).[124]

Gli anni 1679-80 a seguito della peste, furono senza dubbio un momento di cambiamenti improvvisi e drammatici per migliaia di persone dell'impero asburgico; ne risentì ovviamente anche l'attività musicale della corte di Leopoldo. Dopo la morte di Felice Sances (Vienna, 24.II.1679),[125] seguita a ruota dalla morte del successore Johann Heinrich Schmelzer (tra il 9 e 19 marzo 1680), Draghi assunse l'incarico di maestro di cappella. Ma per gli stessi motivi la breve stagione praghese non riesce a imporsi quale capitolo importante della storia della musica, né per la corte di Leopoldo e tantomeno per Praga. D'altra parte anche le fonti scarseggiano: e persino la musica sacra, che avrebbe potuto meglio scandire la vicenda musicale praghese, non lascia troppe tracce: pure la raccolta dei Crocigeri, il più antico fondo sopravvissuto, conserva musiche di compositori locali solo a partire dall'ultimo decennio del Seicento;[126] e d'altra parte le testimonianze collocate fuori Praga sono ancora da investigare.[127]

Per quanto le condizioni del soggiorno praghese fossero particolari, e negli ultimi mesi certamente difficili, l'indagine sull'attività musicale sembra tuttavia mettere in evidenza come questo breve periodo, malgrado le vicende drammati-

Janem Černínem z Chudenic: 1. Duben 1660 - září 1663, a cura di Zdeněk Kalista, Praha, Nákladem České Akad. Věd a Umění, 1936.

[122] Di queste lettere aveva già dato notizia, seppur in modo impreciso, anche Zdeněk Kalista, *Století andělů a ďáblů*, Praha, H&H, 1994, p. 138.

[123] «E perché devo in questo tempo di contumaccia componere un servitio di camera per il giorno del nome della maestà dell'augustissima regnante», lettera del 10 giugno 1680 in CZ-TRE (sede staccata di Jindřichův Hradec), *RA Slavata*, 151.III.J 2b, karton 37.

[124] «Spero dalla benignità di V. E., sempre verso di me esperimentata, di ottenere questa gratia vedendo anche non essere stata negata a musici di S. M. l'imperatrice Leonora, che qui si ritrovano facendo la loro contumaccia»; *ibidem*.

[125] John Whenham, *Sances Felice*, in *GroveO*, IV, p. 161.

[126] *Cfr.* il catalogo tematico a schede del dipartimento di musica in CZ-Pu.

[127] Fa eccezione la raccolta musicale dell'arcivescovo di Olomouc, il principe Karl Lichtenstein-Castlecorn, il cui archivio, come noto, offre preziose informazioni per la musica alla corte di Leopoldo grazie ai contatti instaurati fra la sua cappella e quella imperiale; purtroppo in riferimento alla stagione praghese sopravvivono solo notizie sui balletti di Schmelzer di cui si è detto precedentemente (*v.* sopra nota 106).

che, si riveli più ricco e complesso di quanto si è creduto fino a questo momento. I contatti seppur occasionali con la vita praghese e le iniziative della corte di Leopoldo acquisiscono, almeno da una prospettiva musicale, un rinnovato interesse, proprio perché gli usi di Vienna, lungi dall'interrompersi, sono nella sostanza conservati: Leopoldo commissiona nuove opere, sceglie i soggetti, compone egli stesso, fa erigere un teatro e – quali che fossero i motivi: la sua personale passione o il desiderio di fugare i timori del contagio – insiste che l'attività celebrativa, malgrado le difficoltà, non s'interrompa.

Significativo poi è il riscontro delle circostanze esterne che ricadono sulla produzione musicale. La peste – non l'idea astratta ma il reale contagio che patisce la città – ha, come detto, parte sostanziale nella trama della *Sacra Lancia*, ne esalta il carattere penitenziale e coinvolge senz'appello l'emotività del pubblico, trasformando il sepolcro in testimonianza emblematica della stagione praghese. Ancora: i due motetti di Leopoldo e l'oratorio di san Venceslao di Minato e Draghi traggono origine dalle tradizioni spirituali e nazionali della Boemia e in generale il culto venceslaviano – certo favorito dal particolare interesse di Leopoldo – trova proprio in questi mesi occasioni significative per sollecitare la produzione teatrale e musicale (per tacer di altre manifestazioni), una produzione che contribuirà non poco a indirizzare la storia dell'oratorio, di cui varrebbe la pena a questo punto cominciare a studiare le musiche.

APPENDICE

I LIBRETTI DELLA STAGIONE PRAGHESE 1679-80 CONSERVATI NELLE BIBLIOTECHE DI PRAGA*

I VATICINII DI TIRESIA TEBANO. Festa Teatrale. Nel Felicissimo dì natalizio ... dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa. Per commando ... dell'imperatore Leopoldo. L'anno MDCXXX. Posta in musica dal signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S. M. C. e maestro di cappella della maestà dell'imperatrice Eleonora. Con l'arie per li ballo del signor Giovanni Enrico Schmelzer, maestro di cappella di S. M. C. – Micro Pragha. Stampato per Giovann'Arnolto di Dobroslavina.
CZ-Pu [II Kb 18, nº 2 †]

LA PATIENZA DI SOCRATE CON DUE MOGLI. Scherzo drammatico ... alle augustissime maestà imperiali. Nel Carnovale dell'anno MDCXXX. Posto in musica dal signor Antonio Draghi ... Con l'arie delli balli del signor Giovanni Henrico Smelzer, maestro di cappella di S. M. C. – Micro-Pragha, Stampato per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
CZ-Pu [Gk II, nº 8 †], [52 G 46]; CZ-Pnm (Divadelní oddělení) [T 5032]

SANTA CECILIA. Oratorio cantato nella capella dell' ... imperatrice Eleonora l'anno 1680. Posto in musica dal signor Antonio Draghi ... – Nella stamparia dell'Università di Carlo-Ferdinando nel colegio de' padri Giesuiti a S. Clemente. CZ-Pu [52 C 21], [II Kb 21, nº 5 †]

JEPHTE. Oratorio cantato nella capella ... dell'imperatrice Eleonora l'anno MDCXXX. Posto in musica dal signor Antonio Draghi ... – Nella stamparia dell'Università di Carlo-Ferdinando nel colegio de' padri Giesuiti a S. Clemente. CZ-Pu [65 E 3998], [II Kb 21, nº 6 †]

L'ABELLE DI BOEMIA OVERO SAN WENCESLAO. Oratorio per commando... dell'imperatore Leopoldo, cantato nella cesarea capella ... dell'Imperatrice Eleonora l'anno MDCXXX. Posto in musica dal signor Antonio Draghi ... – In Praga. Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
CZ-Pu [II Kb 21, nº 7 †], [52 C 33, nº 7]

L'AMOR DELLA REDENTIONE. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beata Vergine. Cantato Nell'augustissima capella ... dell'imperatrice Eleonora il Venerdì di Passione delli anni 1677, 1678, 1679 et replicato l'anno MDCXXX. – In Praga. Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslavina.
CZ-Pu [II Kb 21, nº 4 †], [52 C 32, nº 2], [52 C 33, nº 5], [65 E 2496]

LA SACRA LANCIA. Rappresentazione aacra al Santissimo Sepolcro di Christo nella cesarea capella ... dell'imperatrice Eleonora, la sera Giovedì Santo dell'anno MDCXXX. Posta in musica dal signor Antonio Draghi ... – In Praga. Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
CZ-Pu [II Kb 22, nº 4 †], [52 C 33, nº 6]

IL VERO SOLE FERMATO IN CROCE. Rappresentazione sacra al Santissimo Sepolcro di Christo. Nella cesarea capella ... dell'imperatore Leopoldo I, la sera del Venerdì Santo MDCXXX. – In Praga. Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina. CZ-Pu [II Kb 22, nº 5 †], [52 C 33, nº 3]

* I libretti indicati con †, già in CZ-Pu, provenivano dalla raccolta Lobkowitz (di Roudnice). Alla fine del 1999 (dopo circa 50 anni) sono stati restituiti agli eredi Lobkowitz e sono tornati a far parte della loro biblioteca privata di Nelahozeves.

Carlida Steffan

Oratori senza sepolcri e sepolcri senza oratori
Su alcune consuetudini paraliturgiche della Settimana Santa nel Seicento italiano

Il genere liturgico-musicale del sepolcro è generalmente considerato una peculiarità dell'ambiente viennese negli anni in cui Draghi vi soggiorna, ed è stato indagato sotto diversi aspetti per quanto riguarda le sue origini in loco, le tipologie testuali, le connotazioni musicali, le «possibili» messe-in-scena.[1] Certo tale peculiarità è fuori discussione, ma si ha l'impressione che rimangano parecchi aspetti da mettere in luce: sia attorno alla consueta definizione di «a staged or a semi-staged work», per usare la formulazione di Steven Saunders, sia rispetto alla morfologia allegorica degli «intervenienti» alle scene del sepolcro – i possibili personaggi sono: Il Rito della chiesa cattolica, La Commemoratione della morte di Christo, Il Desiderio della vita eterna, L'Interpretazione delle Sacre Scritture (dal

[1] *Cfr.* Gernot Gruber, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, Graz, Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 1972; Rudolph Schnitzler, *The Sacred-Dramatic Music of Antonio Draghi*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapell Hill, 1971; Massimo Zane, *Oratorii al SS. Sepolcro e immaginario barocco. Aspetti dell'espressionismo fastoso delle devozioni musicali leopoldine*, in *Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Milano, Ricordi, 1984, pp. 197-221; Howard E. Smither, *The Oratorio in the Baroque Era. Italy Vienna Paris*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977 (A History of the Oratorio, 1); in it. *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, Milano, Jaca Book, 1986 (Storia dell'oratorio, 1), pp. 295-330; Sigrid Wiesmann, *Das Wiener Sepolcro*, in *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 25-31; Rudolph Schnitzler, *The Viennese Oratorio and the Works of Ludovico Ottavio Burnacini*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 217-237; Erika Kanduth, *The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese Sepolcro Oratorio, with Particular Reference to Fux*, in [White] *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, a cura di Harry White, Cambridge, Scolar Press, 1992, pp. 153-163; Harry White, *The Sepolcro Oratorios of Fux: An Assessment*, in Id., *Fux*, pp. 164-223; Steven Saunders, *The Antecedents of the Viennese Sepolcro*, in *Relazioni musicali fra Italia e Germania nell'età barocca*, atti del VI convegno internazionale (Loveno di Menaggio, Como, 11-13.VII.1995), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, Amis, 1997, pp. 63-83; Harry White, *«Et in Arcadia ego»: Fux and the viennese Sepolcro Oratorio*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, atti del VII convegno internazionale (Loveno di Menaggio, Como, 15-17.VII.1997), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, Amis, 1999, pp. 213-228.

Sacrificio non impedito di Minato-Draghi, 1692); L'Afflitione della beatissima Vergine, La Penitenza della Maddalena, Il Dolore del Discepolo, Il Pianto di Longino illuminato, Il Dono della profetia, La Speranza dei giusti, Il Timore de' rei (*Il Sangue e l'acqua usciti dalla ferita del costato del Salvatore,* Draghi, 1693); La Pietà di chi diede il velo per ricoprire la nudità di Christo in croce, Lo Sguardo pietoso di Christo a Pietro, L'Aiuto del Cireneo a portare la croce al Calvario (*Il libro con sette sigilli scritto dentro e fuori,* Draghi, 1694). Inoltre, se nel «genere sepolcro» – come vedremo – sembrano decantarsi strutture tipologiche e linguistiche già esplorate e collaudate in numerose realtà italiane, la forma viennese è soprattutto parto dell'*establishment* imperiale: come tale andrà letta da un lato all'insegna della ben nota *pietas asburgica,*[2] collocata entro una cornice paraliturgica, dall'altro come elemento centrale del rituale cesareo, nel quale si potevano riflettere strategie politiche (ne *La sacra lancia* del 1698 compare, accanto alla «Chiesa militante» anche «chi rappresenta l'Austria, la Boemia»), e a cui partecipavano ambasciatori e nunzi apostolici;[3] occasione, infine, per esaltare analogicamente il sepolcro del Sovrano.[4]

Per altro verso, il genere «sepolcro» si è andato configurando anche grazie a cantori e strumentisti che arrivavano alla corte da centri come Roma, Mantova e Venezia, e in generale grazie a personale artistico che portava con sé la memoria di forme di celebrazione, di prassi liturgiche e devozionali diffuse nella penisola italiana da vari decenni.[5]

[2] In generale *v.* ANNA CORETH, *Pietas Asburgica: Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich,* Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1959; nello specifico *v.* SCHNITZLER, *Oratorio,* p. 226 *passim*; SAUNDERS, *Antecedents,* p. 67.

[3] Relazione di Domenico Contarini al doge Luigi Contarini del 17 aprile 1683: per «insorgenze avvisate nella capella dell'imperatrice vedova» gli ambasciatori decisero di «astenersi il Giovedì Santo di comparire all'oratorio e sermone» – fu necessario l'intervento dell'imperatore a garanzia che tutto si sarebbe svolto secondo consuetudine; *cfr. SeifertO,* p. 767.

[4] Una certa prossimità è riscontrabile tra alcuni modelli di apparati per il sepolcro (musicale) ed i catafalchi impiegati per le solenni esequie dei vertici imperiali (esplicito negli *Epitafii sopra il sepolcro di Cristo,* composto da Draghi per il Giovedì Santo del 1671, dove la supposta azione scenica prevede tra l'altro che il Dolore scopra un «epitafio in caratteri luminosi», seguito poi dalla Fede, dall'Humanità di Christo, e dalla Gratia che a loro volta indicano altre «iscrittioni»); per tentare una lettura in questa direzione si potrebbe partire dalla constatazione che «la celebrazione della morte del re [e Cristo risulta re per antonomasia]» è «tema vasto e complesso per le implicazioni a carattere antropologico e culturale che lo circoscrivono», e «in tutte le epoche e in tutte le civiltà» si carica di «valenze simboliche», come suggerisce SONIA G. GRANDIS, *Teatri di sontuosissima e orrida maestà. Trionfo della morte e trionfo del re nelle pompe funebri regali,* in [CASCETTA–CARPANI] *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola,* a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 959-715: 659.

[5] *Cfr.* SAUNDERS, *Antecedents,* p. 65-6 e HERBERT SEIFERT, *The Beginnings of Sacred Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro,* in [BESUTTI]

Sebbene solo in alcuni casi sia stato possibile stabilire qualche punto di contatto tra gli «antecedenti» del sepolcro viennese e le coeve prassi italiane – come ha recentemente dimostrato Juliane Riepe a proposito dei *Ragionamenti sul santissimo Sacramento* pubblicati a Vienna nel 1642, o le contemporanee *Rime sopra la colonna, flagello, corona e spine, croce* [6] – ritengo si debba andare al di là di una classificazione rigida e troppo manualistica dei «generi», allargando lo sguardo alle forme di prassi paraliturgica e devozionale che certamente hanno contribuito a formare gli strumenti, i linguaggi poetici, musicali e rappresentativi, i modi recettivi che vengono poi a definire il sepolcro propriamente detto.

In altre parole, se come «genere» musicale esso inevitabilmente prende forma grazie ad una forte azione coagulante da parte della corte viennese (con tutte le

Viaggio nell'oratorio italiano in Europa (secoli XVII e XVIII), atti del convegno internazionale (Perugia 18-20.IX.1997) a cura di Paola Besutti, in corso di stampa.

[6] Riconsiderando fonti in parte già note, Juliane Riepe (che ringrazio per il prezioso scambio di osservazioni che ha segnato la gestazione dei nostri rispettivi nonché contemporanei contributi) ha individuato alcuni «incunaboli» del genere sepolcro già presso la fiorentina Compagnia dell'Arcangelo Raffaello (marzo 1592: «si tirò una cortina che copriva tutto l'ordine che s'era fatto per il Sacramento e quivi accomodati molti angeli e sibille profeti e tutti in ordine si scoperse e si recitarono ciascuno alquanti versi, di poi [...] si scoperse il sepolcro che v'era uno angiolo sopra e cantato uno madrigale disse che il Signore era resuscitato e il coro delli angeli cantarono uno altro madrigale nel principio e nel fine»); poi, sempre nella città medicea all'altezza del 1619, nella cappella dell'arciduchessa – non a caso Maria Magdalena von Österreich – dove «ne' giorni del Giovedì e Venerdì santo (non senza mistero) con l'occasione dell'orazione delle Quarant'ore s'era veduto un fonte che versando gran copia d'acque formava un mare dalle cui sponde s'alzava sin al cielo la scala di Jacob»), fino a giungere all'anno santo 1650, dove nella chiesa romana dei SS. Quirico e Giuditta – secondo quanto annotato da Giovanni Simone Ruggeri nel *Diario dell'anno del Santissimo Giubileo* – si «mise in scena» tutto il ricettario impiegato nei sepocri viennesi, ovvero un apparato comprendente «il Monte Calvario con diverse figure in vari atteggiamenti, sopra il quale aprivasi di quando in quando un bellissimo nuvolato», «entro» il quale si muovevano «tre angeli [...] che rappresentavano in musica all'Eterno Padre i tormenti sofferti dal suo Unigenito in terra, e gli mostravano gl'istromenti della sua fiera Passione» (segue poi il testo poetico – meno di una trentina di versi – cantato dai tre personaggi), mentre «Sotto il suddetto Monte Calvario era collocato il Santo Sepolcro, e vi si miravano le Marie dolenti e Giuseppe ab Arimathia che con alcuni ministri stavano in atto di seppelir Christo nel monumento; e dall'una parte e dall'altra in divisi luoghi vedevansi a mano dritta il Limbo da cui si toglievano da Christo Adamo ed Eva, et altri Santi Padri, e dall'altra a mano sinistra la grotta, ove pentito del suo fallo e della sua negatione l'apostolo san Pietro piangeva amaramente»; *cfr.* JULIANE RIEPE, *Giovanni Valentinis geistliche Dialoge und Sepolcro-Dichtungen und das Entstehen der Wiener Sepolcro-Tradition*, in *Giovanni Valentini (ca. 1582-1649) - Kapellmeister am Kaiserhof*, atti del simposio internazionale (Heidelberg, 5-7.IX.1998), a cura di Silke Leopold e Joachim Steinheuer, in corso di stampa. La descrizione dell'apparato romano si presenta come un quadro sinergico di temi del vecchio e del nuovo testamento che troviamo anche nell'esperienza viennese, che anno per anno privilegerà vuoi un dettaglio del racconto della Passione (chiodi, croce, terremoto, eclisse, corona di spine, ecc...), vuoi una «riflessione» teologico-morale affollata di «intervenienti» ripresi in vario modo dalle pagine delle Scritture.

implicite risorse di uomini e mezzi), i suoi tratti distintivi potrebbero essere selezionati ed accreditati a differenti ambiti propulsori,[7] individuati, all'attuale livello della nostra indagine, negli archetipi paraliturgici (Quarantore) e nei topoi drammaturgici della Settimana Santa[8] (il binomio apparato e musica) che acquistano valenze simboliche differenti a seconda dei contesti in cui vengono recepiti (dalla confraternita al palazzo dell'alta aristocrazia romana, dalle varie Confraternite della Vita o della Morte, alla Congregazione gesuitica del SS. Entiero) alla cui definizione e diffusione «sul territorio» ha contribuito sia la mobilità di mecenati, poeti e musicisti, sia la capillare azione didattica dei predicatori.

Di quest'ultimi, vanno citate *in primis* le esibizioni semisceniche in occasione delle Quarantore, ovvero della paraliturgia che prevedeva l'esposizione del Santissimo Sacramento su un altare arricchito da un complesso apparato, e molte volte – soprattutto in ambito gesuitico – anche con scenari e fondali affini a quelli che conosciamo per il sepolcro. Di ciò ha discusso a suo tempo Mark S. Weil, prospettando una relazione tra gli apparati per le solenni esposizioni allestite a Roma già negli anni Trenta-Quaranta e i disegni dei fondali progettati da Burnacini per i sepolcri del Venerdì Santo alla *Hofkapelle*;[9] mentre più recentemente Howard Smither ha steso una prima ricognizione sul rapporto tra oratori e apparati delle Quarantore:[10] ma l'interesse sta piuttosto nel comportamento dei predicatori stessi.[11]

[7] Ben lungi da essere una ricognizione esaustiva, il presente saggio intende proporre una carrellata a volo d'uccello su e giù per l'Italia continentale, in parte sul filo del tracciato disegnato da compositori ed esecutori in esodo verso la capitale asburgica (comprese le tappe della carriera di Antonio Draghi): tuttavia mi sembra di poter sostenere che da questo punto di partenza si giunga-no a identificare affinità (per quanto non sempre formalizzate) fra il sepolcro viennese e numerose realtà italiane, vuoi nella tipologia drammatica, vuoi nelle implicazioni politico-cerimoniali.

[8] Preziosa al riguardo la ricognizione di CLAUDIO BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991.

[9] MARK S. WEIL, *Ludovico Burnacini and the Migration of the Forty Hours Style from Rome to Vienna*, in [SCHNAPPER] *La scenografia barocca*, a cura di Antoine Schnapper, Bologna, Clueb, 1992, pp. 157-162; più in generale sui moduli ostensivi delle Quarantore *v.* dello stesso WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, «Journal of the Walburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 218-248; KARL NOEHLES, *Scenografie per le Quarat'ore e altari barocchi*, in SCHNAPPER, *Scenografia*, pp. 155-159; PAOLA TORNIAI, *Il Carnevale sacro a Roma nel Seicento. Vocabolario artistico, apparato sceno-tecnico, corredo iconografico delle Quarantore*, «Storia dell'Arte», 71, 1991, pp. 94-108; SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 62-66.

[10] HOWARD SMITHER, *The Function of Music in the Fourty Hours Devotion of 17th and 18th-Century Italy*, in *Music from the Middle Ages Through the Twentieth Century: Essay in Honor of Gwynn McPeek*, a cura di Carmelo P. Comberiati e Matthew C. Steel, New York, Gordon and Breach Science Publishers, 1988, pp. 149-174.

[11] Sulla performance della predicazione si rimanda al fondamentale saggio di MARC FUMAROLI, *Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragedie classique*, «Revue d'histoire du

Se i Gesuiti, come ben sappiamo, concentravano l'utilizzo delle Quarantore negli ultimi tre giorni di carnevale,[12] i Cappuccini lo resero sistematico all'interno del progetto di predicazione nei primi tre giorni della settimana santa,[13] utilizzando uno spettro amplissimo di risorse oratorie e gestuali che li portavano a «recitare», se non addirittura ad «agire», il sermone. Per il 1615, ad esempio, secondo una testimonianza bresciana, il padre Cappuccino Giacinto da Casale – di fronte ad un ricco apparato culminante, tra l'altro, in un drappo turchino e bianco sulla cima del quale compariva il volto del Padre Eterno – predicò

> con volto d'Angelo, fatto sensibile nell'affetto e nell'aspetto di Geremia, e spargeva dai suoi labbri una incatenatura di parole [...] che legavan l'anime seco traendole per trionfo nel Paradiso.[14]

Due anni più tardi, nel Duomo di Piacenza, lo stesso Padre Giacinto si presentava per la sua *performance* «scalzo con una grossa fune al collo, corona di spine in testa e una gran croce in mano» non appena le ultime note di una «divota e bella musica» si smorzavano. Faceva la sua sortita da «un'orrida grotta», una scenografia predisposta accuratamente «tra certi dirupi aspri» e dava dimostrazione della sua *ars* alternando facce serafiche a espressioni di terribile invettiva.[15]

A Palermo, nel 1665, si organizzò una scena «di grandezza proporzionata che vi possi fare la rappresentazione spirituale per introduttione all'opera», ovvero

théâtre», XXIV, 1972; in it. ID., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 29-70; inoltre, per uno sguardo generale, *v.* MANUEL MORÁN - JOSÉ ANDRÉS-GALLEGO, *Il predicatore*, in *L'uomo barocco*, a cura di Rosario Villari, Bari, Laterza, 1991, pp. 139-177, e LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1174.

[12] *Cfr.* WEIL, *Devotion.*

[13] Mentre le Quarantore in ambito gesuitico sono state oggetto di studi sistematici, meno note sono le modalità con cui i Capuccini «si fecero paladini e divulgatori di questa nuova forma di pietà incentrata sulla meditazione della Passione», che si avvaleva di sermoni che sfruttavano precisi espedienti drammatici, «basati sull'uso dell'immaginazione attraverso cui il fedele ricostruiva la scena o il sentimento di cui doveva poi divenire spiritualmente partecipe»; *cfr.* ERMINIA ARDISSINO, *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barocca (1980-1996)*, «Lettere Italiane», 3, 1997, pp. 481-517.

[14] SAIANO GIROLAMO, *I fervori, gli ardori et eccessi delle pubbliche spontanee mortificationi di Brescia celebrate nella Cathedrale l'anno 1615 mediante la predicazione quaresimale e sermoni d'ogni hora nella settimana santa nell'occasione solita delle 40 Hore per l'animata tromba del mondo e tremendo terror della terra di serafico spirito vehemente del M.R.P.F. Giacinto da Casale*, ms. in I-Bg, segnalato in COSTANZO CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi. Viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina*, «L'Italia Francescana», LXI, 1986, pp. 325-460: 399.

[15] FELICE MARCHETTI, *La trasformazione di Piacenza operata da Dio col mezzo delle prediche quaresimali e sermoni della settimana santa, nell'oratione delle Quarant'Hore fatti nel Duomo l'anno 1617 dal R.P.F. Giacinto da Casale predicatore Cappuccino*, Brescia, s.e., 1617, cc. n.n. 7*v*-8*r*, cit. in CARGNONI, *Quarantore*, p. 398.

una tragedia con molti personaggi allegorici (Il Disprezzo del mondo, Il Tempo, Il Peccato, La Carne, angeli, demoni, *etc.*) che recitavano dialoghi, mentre la musica si inseriva tra le scene e i cambi d'atto.[16] Ereditando questa funzionalità, a partire dagli anni seguenti, inizieranno a comparire oratori musicali proprio in concomitanza con l'esposizione penitenziale nei primi tre giorni della Settimana Santa, presso la chiesa della Congregazione Palermitana dell'Oratorio: *L'Abramo* di Bernardo Pasquini (1668) e *L'applauso di lacrime al trionfo della croce* (Settimana Santa del 1695). Risulta pertanto evidente come nella pratica delle Quarantore, anche quando non era espressamente prevista la tragedia sacra o l'oratorio propriamente detto, era fortemente accentuato il rapporto tra apparato scenico-allusivo e predicatore-attore:[17] e forse non è azzardato suggerire che proprio un'indagine in questa direzione potrebbe aiutarci a capire come agivano in scena e a quali modelli attingevano i cantanti chiamati a «raffigurare» i numerosi personaggi allegorici, di non facile decifrazione iconografica, che troviamo impiegati in contesto viennese. Certo andrà sottolineata anche l'influenza del teatro gesuitico, al quale si era formato lo stesso imperatore Leopoldo,[18] ma va ribadito che in ambito laico, e nel contesto della corte, fra i possibili accessi alla decodificazione del *Teatrum* delle Sacre Scritture v'era in primo luogo l'ascolto della parola dei predicatori: affini per linguaggio, impianto retorico e scelta dei soggetti agli stessi testi dei libretti d'oratorio, i testi dei sermoni godevano in molti casi anche della versione a stampa; tanto da essere nello stesso tempo letteratura di formazione e «biblioteca di materie predicabili» cui attingevano anche i librettisti,[19] come ha recentemente sottolineato Don Neville a proposito di Metastasio, etichettato nella duplice veste di poeta e oratore cesareo.[20]

[16] Girolamo Traina da Castronovo, *Cento motivi efficaci per la conversione de' peccatori nell'opera fruttuosa delle Quaranta Hore soliti a farsi dai padri Cappuccini nella Settimana Santa con l'agiunta* [*sic*] *di un sermone da predicarsi il sabbato precedente alla Domenica della Palme per la preparazione di detta opera e d'una rappresentazione spirituale da rappresentarsi prima che s'esponga il Santissimo per introduttione all'opera medesima*, Palermo, s.e., 1665, cit. in Cargnoni, *Quarantore*, pp. 399-400, 440-442.

[17] Prendendo a prestito la definizione di Fumaroli, *Eroi*, p. 69: «Attore-oratore».

[18] Smither, *Oratorio*, p. 297 *passim*.

[19] Quand'anche non erano essi stessi predicatori a tutti gli effetti; per restare in ambito viennese basti segnalare: padre Ignazio Savini, «predicatore di S. M. [l'imperatrice Eleonora] nell'anno 1674», autore di due oratori quaresimali, *La potenza della croce* e *Il cuore appassionato*, messi in musica da Draghi; padre Girolamo di san Carlo, «vicario provinciale dei padri carmelitani scalzi di Toscana, predicatore italiano di S.M.C.»; padre Giovan Battista Filippo Lutti, «guardiano de' padri minori conventuali di Siena», attivo sui pergami della capitale asburgica; *cfr.* Arnaldo Morelli, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali», XXVI/1, 1997, pp. 105-186: 119.

[20] Don Neville, *Metastasio: Poet and Preacher in Vienna*, in *Pietro Metastasio (1698-1782), «uomo universale»*, a cura di Elisabeth Th. Hilscher e Andrea Sommer-Mathis, Wien, Verlag der

Si è detto molto sul contesto liturgico in cui inserire i «sepolcri» viennesi;[21] ma non può non incuriosire la massiccia presenza a corte di prediche in lingua italiana, secondo un fittissimo calendario che letteralmente regolava e scandiva l'etichetta della famiglia imperiale: gli avvisi riportati dal «Corriere ordinario», per esempio, annotano puntualmente – ed esattamente come fanno per gli avvenimenti musicali sacri e profani – tutte le occasioni per ascoltare le prediche italiane.[22] Nella cappella privata dell'imperatrice, durante la Quaresima del 1665, il padre Nobilione dell'ordine dei Teatini si esibiva per ben tre volte la settimana;[23] il giovedì di Passione, secondo le rubriche del cerimoniere di corte Killian Reinhardt (raccolte «nell'ininterrotto corso di 50 anni» e stese nel 1727), si teneva la funzione delle «Dodici prediche in cappella grande a corte» mentre il Venerdì Santo si ascoltava la predica dagli Agostiniani per poi passare «ad una bella e divota rappresentazione in musica della morte di Christo nostro Redentore nel vago sepolcro» preparato nella cappella pubblica di corte.[24]

Come è ben noto, diversi ordini religiosi intersecavano la loro presenza attorno alla corte: il cerimoniale prevedeva che lo staff imperiale partecipasse alle devozioni presso la chiesa degli Agostiniani Scalzi, che si frequentassero le solenni Quarantore della «Casa professa» dei Gesuiti, quest'ultimi autorevoli frequenta-

Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in corso di stampa (ringrazio Andrea Sommer-Mathis per la cortese segnalazione).

[21] Uso questo termine in maniera estensiva, ad indicare una cifra distintiva dell'intero corpus di lavori destinati al Giovedì e Venerdì Santo che, come è ben noto dalle puntuali osservazioni di Schnitzler, hanno a loro volta differenti nomenclature, scansioni, apparature, ovviamente in rapporto ai luoghi (cappella dell'imperatrice o imperatore) di «rappresentazione» (*cfr.* SCHNITZLER, *Oratorio*, pp. 217-29).

[22] Recupero le informazioni da SCHNITZLER, *Dramatic Music*, pp. 280-285: «Appendix A. Selected excerpts from *Il Corriere Ordinario*». Ad esempio: (1687, 16 febbraio) «e la sera parimenti nella medesima [imperiale] capella si tenne alla presenza delle loro maestà, con l'intervento pure delli signori ambasciatori, ministri e nobiltà della corte, la predica italiana, quale si fece ancora venerdì, e così continuerà 2 o 3 giorni alla settimana per tutto questo Quadragesimale»; (14 marzo 1688) «Oltre le scritte prediche ordinarie italiane, che durante la Quaresima si fanno anche nell'imperiale capella di corte, si fece anco ieri l'altro un divoto oratorio»; (31 marzo 1694) «Tra le divozioni della Quaresima a palazzo et in altre chiese di questa città si continuano le prediche italiane in corte».

[23] Lettera di Giovanni Chiaromanni a Firenze il 21 febbraio 1665: «poi sono le illustri maestà passate alli spirituali, cioè ed oratori e prediche, le quali anderà facendo il padre Nobilione teatino nella capella della sudetta imperatrice tre volte la settimana», riportato in *SeifertO*, p. 685.

[24] *Rubriche generali per le funzioni ecclesiastiche di tutto l'anno. Con un'appendice in fine dell'Essenziali ad uso e servizio dell'augustissima austriaca ed imperiale capella. Nell'ininterrotto corso di 50 anni raccolte e con profonda umiltà presentate alla sacra cesarea e reale cattolicissima maestà di Carlo Sesto imperatore de Romani sempre Augusto. Da Kiliano Reinharth, maestro de concerti musicali di dett'augustissima capella. In Vienna d'Austria l'anno* MDCCXXVII, ms. [A-Wn, *Suppl. Mus.* 2503].

tori dei pergami viennesi. Ma assai significativa fu anche la presenza dei padri Cappuccini, confratelli di quel Marco d'Aviano che fu, come noto, confessore e confidente di Leopoldo I, e cui la tradizione assegna il merito di aver infiammato le truppe cristiane alla vigilia dello storico scontro del Kahlenberg, nel settembre 1683. Proprio il ricchissimo epistolario di Marco da Aviano fornisce numerose altre testimonianze sulla centralità del calendario dei sermoni nella vita di corte.[25]

Il «sepolcro», invece, nasce come appendice alla liturgia del Giovedì Santo, assumendo impropriamente (giacché non si è ancora commemorata la morte di Cristo) una denominazione popolare che rinvia invece al rito medioevale della *Depositio* del Venerdì Santo, quando si predisponeva dietro o a fianco dell'altare una rappresentazione del sepolcro di Cristo, chiudendo in un tabernacolo apposito la croce dell'altare e l'Eucarestia.[26] Questo nucleo liturgico permane ben entro l'epoca che ci interessa. La descrizione della macchina per il sepolcro romano del 1700, patrocinato dal cardinal Ottoboni a S. Lorenzo in Damaso, ci informa di «un'urna nella quale veniva rappresentata la sacra tomba del Nostro Signore Gesù Cristo; dentro di questa, dove il lume era maggiore e lo splendore dimostravasi più grande, era esposta all'adorazione dei fedeli l'Ostia consacrata, indicata con una luce più chiara e più dell'altre scintillanti, acciò si vedesse a chi si dovevano indirizzare i sospiri ed inviare le lagrime».[27] Sepolcro e Ostia sono dunque i due nuclei concettuali paralleli della rappresentazione paraliturgica che danno origine al coesistere, anche all'interno della tradizione specifica del sepolcro viennese, di un filone allegorico-meditativo, sullo sfondo di un generico apparato dominato dalla raffigurazione dell'Ostensorio, e di un altro filone più

[25] *Cfr.* Marco d'Aviano, *Corrispondenza epistolare*, a cura di P. Arturo M. da Carmignano di Brenta, Venezia-Mestre, Curia provinciale Cappuccini, 1988, 4 voll. (di cui uno tutto dedicato al carteggio con Leopoldo I). Nel III volume, dedicato tra l'altro alla «Famiglia imperiale», tra le lettere dell'arciduchessa Maria Elisabetta, si legge: (29 dicembre 1696) «Questo santo tempo dell'avvento aviamo sentito molte bone ed utile prediche italiane. Posso dir a vostra paternità che già vorrei aver la Quaresima, perché in quella ne sentiremo più» [p. 156]; (novembre 1697) «Nel giorno di santo Leopoldo si ha fatta una accademia, nella quale hanno parlato quattro dame per le due contrarie parti, che erano Fortuna e Merito; ed io ho fatto la conclusione per il Merito. E questa academia fu accompagnata di due bellissime musiche del re, una sul principio e l'altra sul fine. Nel mezzo cantavano alcune dame, e le [*sic*] ritornelli facevano con diversi stromenti l'arciduca, le tre signore sorelle ed il principe Gioppe [*sic*] di Lorrena con due dame. O con che impazienza aspetto di sentir domani il nuovo predicatore, che secondo ciò che si può giudicare dal discurso dirà bene» [p. 159].

[26] Sul contesto liturgico *cfr.* Bernardi, *Drammaturgia*, pp. 66-69, nonché Mario Righetti, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano, Ancora, 1945-1953; III ed. accresc. *ibidem* 1964-1969; rist. anast. della III ed. *ibidem* 1998, II: *L'anno liturgico*, pp. 166-167.

[27] Maurizio Fagiolo dell'Arco-Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1977-78, I: *Catalogo*, p. 347.

drammatizzato e «teatrale» con interlocutori evangelici che attorniano il sepolcro «castrum doloris».[28]

Se le rappresentazioni viennesi hanno un esclusivo carattere di corte, andrà notata anche in ambito italiano una simile intersezione fra allestimenti di sepolcro e musiche di stampo oratoriale in contesti seppur più modestamente curiali. A Roma, all'altezza degli anni Settanta, a Palazzo Borghese si registrano pagamenti destinati alla preparazione dell'oratorio per «fare il sepolcro», con l'esposizione di un quadro con la «santa Sinova», «due sermoni de passione Domini», nonché un «dialogo per musica di Christo portante la croce e pendente in quella». E ancora dieci anni più tardi i documenti parlano di un *Christo orante*, una «cantata per la Settimana Santa», e della fattura per allestire il «santo sepolcro» (qui avrebbe potuto trovare spazio anche l'oratorio di Pasquini *La sete di Cristo*, che rimanda al contesto viennese).[29] Ed anche a Napoli, dove la corte spagnola condivide con Vienna numerose particolarità cerimoniali (ad esempio la celebrazione della Vergine dei Sette dolori o il rito della lavanda dei piedi del Giovedì Santo), si ritrovano esempi analoghi.[30]

Fuori dalle corti o dai palazzi sono le confraternite laiche ad essere protagoniste della drammaturgia della Settimana Santa: in questo caso l'apparato, anziché sepolcro allestito in uno spazio chiuso, è costituito dal simulacro di Cristo morto portato in processione. A Pesaro, per il venerdì santo 1672, fu la compagnia del Santissimo Sagramento a realizzare una macchina costituita da una grande nuvo-

[28] SCHNITZLER, *Oratorio*, p. 219 *passim*.

[29] *Cfr.* ARNALDO MORELLI, *«Un bell'oratorio all'uso di Roma». Committenza e contesti secolari nella Roma barocca*, in BESUTTI, *Viaggio* (in corso di stampa).

[30] Dagli «Avvisi di Napoli»: (9 aprile 1686) «Venerdì di Passione fu solennizzata nella Real Chiesa della Solitaria la festività della Vergine de Sette dolori con esquisita musica e pompa di bellissimi apparati»; (14 marzo 1696) «Mercoledì, giorno delle Ceneri principarono le loro quaresimali fatiche molti sagri oratori in diverse di queste chiese, con fama di gran frutto per le anime [...]. E nel venerdì di marzo susseguente si cantò nella stessa real cappella il *Miserere* da musici di essa, intervenendovi sua eccellenza, con avervi sermoneggiato con molto spirito il padre Sertillo»; (24 aprile 1696) «Nel Giovedì Santo [...] fu privatamente comunicata l'eccellente signora viceregina colle signore sue dame, essendo seguito pubblicamente dall'eccellente signor vice re e di tutta la sua numerosa corte alta e bassa, e riposto che fu il Signore della maestà nel sepolcro ch'ivi vedeasi nobilmente costrutto e riccamente illuminato, si condusse S.E. nella gran sala detta de' Vicerè dove [...] avea per cenno fatto imbandire alla reale lautissima mensa per la solita cena di 12 poveri, rappresentanti gli apostoli, a quali S.E. con sentimento di pietosa tenerezza lavò i piedi. Nel fondo di questa sala [...] scorgeasi in lontananza l'ultima cena fatta dal Salvatore con i santi apostoli suoi. Oltre agli altri nobili oranamenti, sorgeva nel centro della stessa sala una lunga mensa, in mezzo a cui s'innalzava in vaga macchina il sagrificio d'Abram, e dall'una e dall'altra parte della medesima mensa, ben compartite, s'ergevano le 12 sibille con in mano cartelloni in cui erano scritte le loro prefezie. [...] Intervennero l'eccelenze loro prevatamente nella stessa real cappella a tutti gli offici delle Tenebre e all'altre pietose cerimonie» (copia in I-Nlp); *cfr.* BERNARDI, *Drammaturgia*, pp. 316-19.

la, con al centro il corpo di Cristo, custodito dagli angeli, ai quali competeva anche di realizzarne l'illuminazione, nonché di tenere in mano i misteri della
Fig. 1 Passione.[31] In alto stavano la Croce, l'albero del Paradiso terrestre, il serpente di bronzo, Pace, Misericordia, Giustizia e il Padre Eterno. Alla fine della processione trovava spazio «l'attione da recitarsi in musica» scritta da Antonio Giuseppe Laurenzi: il testo latino vede interloquire Iustitia, Misericordia, Pater Aeternus, Pax e coro, ovvero le stesse figure indicate nella raffigurazione.[32] Nel 1695, sempre per la macchina del Venerdì Santo, si esegue una *Cantata sagra*, questa volta con versi in volgare e interlocutori evangelici: S. Giovanni Evangelista, S. Giuseppe ab Arimatea, e l'Amor divino.[33] Si noti, ancora una volta, l'alternanza dei due filoni presenti, da sempre, nel codice genetico della rappresentazione al sepolcro.

Negli stessi anni la Confraternita della Concezione di Reggio Emilia, essendo alloggiata in un oratorio assai piccolo, oltre a celebrare solennemente il Venerdì

[31] *Cfr.* Marco Salvarani, *Drammi sacri per musica: una prima ricognizione delle fonti librettistiche marchigiane*, in *La congregazione dell'Oratorio di san Filipo Neri nelle Marche nel '600*, atti del convegno (Fano, 14-15.x.1994) a cura di Flavia Emanuelli, Fiesole, Nardini, 1996, pp. 159-69: 68.

[32] *Narratione di quanto si rappresenta nella macchina sopra cui processionalmente si conduce dalla venerabile Compagnia del Santissimo Sagramento di Pesaro la statua del Sagrosanto Cadavere del Redentore, nella sera del Venerdì Santo del presente anno* MDCLXXII. *Aggiuntovi nel fine l'attione da recitarsi in musica del signor Antonio Giuseppe Laurentii...*, Pesaro, appresso i Goti, 1672. A c. 1*v*: «Lettore e spettatore devoto [...], la divotissima Compagnia del Santissimo Sagramento di Pesaro introdusse di celebrare con solenne processione [...] l'anniversario della Passione e morte del Salvatore [...], corteggiata da personaggi adeguati al mistero [...] e da flebili canti d'armoniose voci pietosamente accompagnata, portando sacra ingegnosa machina rappresentante una gran nuvola esposta come in trionfo della nostra redenzione la Statua del Sagrosanto Cadavere del Redentore». In quell'anno riproposero «la condotta della medesima machina che, ingrandita di mole, con sagre e simboliche figure novellamente rivestita et animata con musicali attioni, comparisce nella seguente forma a pascere unitamente le luci e l'intelletto de' fedeli nella vista e contemplazione d'un mistero sì sagrosanto». Dopo la descrizione della macchina, segue l'«Argomento dell'attione»: «Fermata così in luogo opportuno la machina, doppo una sinfonia di concertati stromenti si darà principio all'attione della Giustizia Divina con eccitare l'Eterno Padre Iddio al gastigo del genere umano», ma interviene «la divina Misericordia rammentando quanto sempre pietoso sia stato Iddio coll'uomo, indicherà nel serpente di bronzo il promesso perdono e l'universale salute». Il «Gran Padre de' cieli» si dimostra benigno, che ordinerà alla Pace di scendere tra gli uomini: segno visibile di questa riconciliazione sarà «il sagramento augustissimo dell'altare, prefigurato già nell'iride dopo il Diluvio»: apparirà infatti – come si legge anche nella didascalia inserita tra i versi dell'azione – «l'arco dell'iride coll'impresa del Santissimo Sagramento» [copia in I-PESo]. L'impianto scenografico della compagnia si mantiene sostanzialmente immutato per decenni e decenni (lo ritroviamo in un'incisione di ottant'anni più tarda, ed anche in questo caso come apparato di una «cantata sagra»).

[33] «Cantata sagra» a tre voci: in poche decine di versi racconta «la tragedia lugubre di un Dio fatto mortale» (1695); mentre nello stesso anno si affianca la confraternita della Santissima Concezione, che promuove, per la «Macchina del Sabbato Santo» la cantata *Il pellegrinaggio di Emaus.*

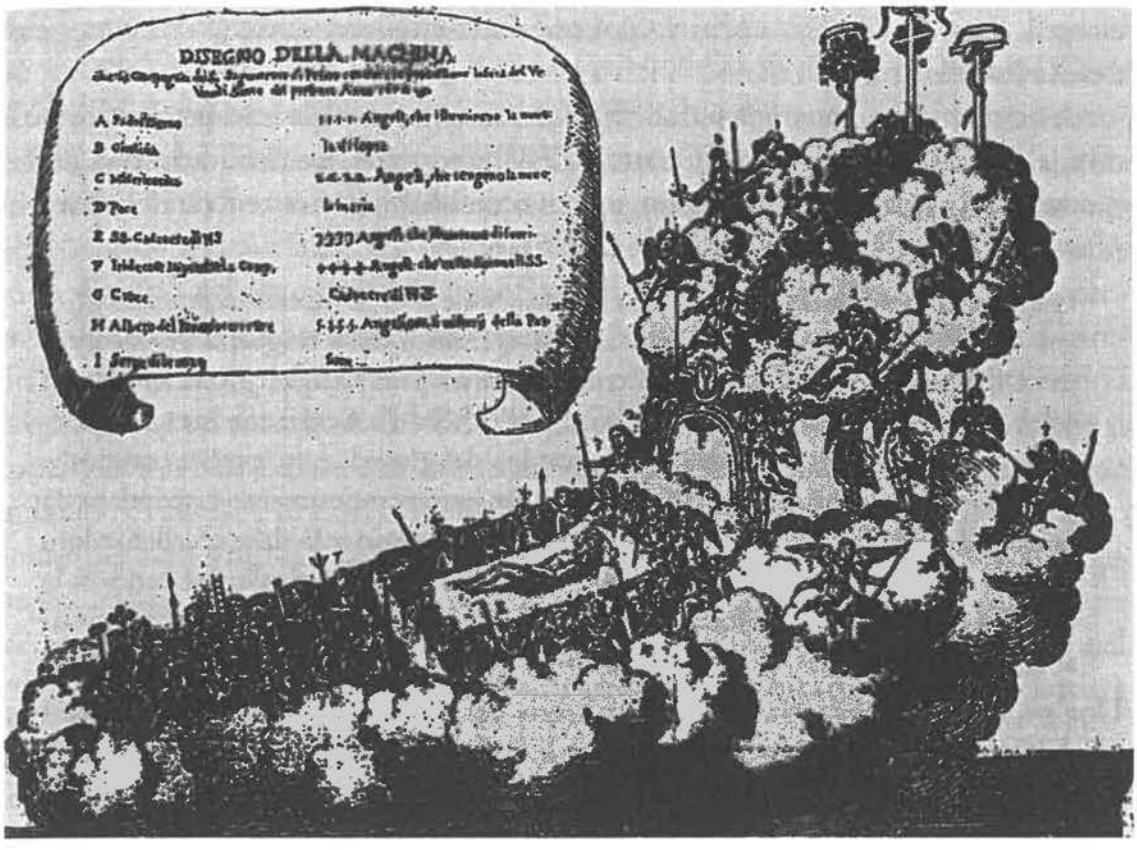


FIG. 1. *Sul cartiglio:* DISEGNO DELLA MACHINA che la Compagnia del Santissimo Sagramento di Pesaro conduce in processione la sera del Venerdì Santo del presente anno 1672, ms. [I-PESo, A III e 14].

santo con una processione per le vie della città era solita costruire una chiesa posticcia con atrio monumentale: all'interno, oltre ad una quindicina di quadri e varie statue, trovava posto il catafalco per il Cristo morto, e nell'abside il monte Calvario incavato nella parte inferiore per ospitare il sepolcro di Cristo. Ai fianchi del monte erano poste due scalinate «ornate di Balaustre, e tutto ciò è disposto a teatro, e serve anche per comodo de' musici».[34]

Sulle tradizioni bolognesi[35] e sul paradossale coesistere di oratori senza sepolcri (composizioni per il venerdì santo eseguite nelle Confraternite cittadine)

[34] ZENO DAVOLI, *Stampe reggiane di apparti religiosi e civili dei secoli XVII e XVIII*, in *In forma di festa. Apparati, decoratori, scenografi in Reggio Emilia dal 1600 al 1747*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, Teatro Municipale Romolo Valli, 1985, pp. 77-110: 104.

[35] A partire dal 1585, l'allora arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti decise di far allestire ogni anno «quattro sepolcri in varie chiese sempre compresa la Metropolitana di S. Pietro, e questi restino aperti alla comune devozione de' popoli che, tanto di giorno quanto di notte, corrono a visitarli», come si evince dalla descrizione dell'*Apparato fatto dagl'illustrissimi signori ufficiali della Compagnia del Santissimo Sacramento dell'insigne collegiata e parrocchiale di S. Maria Maggiore di Bologna, per l'occasione del sepolcro, il Giovedì Santo dell'anno M.DC.XCI. Delineato e descritto e dedi-*

e sepolcri senza oratori, allestiti ogni anno nelle chiese, esiste già una ragguardevole letteratura.[36]

Assai articolata appare la paraliturgia del triduo pasquale a Milano, durante la dominazione spagnola.[37] La «Gazzetta di Milano» riferisce di allestimenti realizzati negli anni Ottanta, che palesano ancora una volta il carattere tendenzialmente «regio» delle cerimonie al sepolcro di Cristo:

> Con grande solennità e pompa funebre nella chiesa di S. Gottardo di questo Regio Ducal Palazzo, sontuosamente apparata, sonosi, dalla singolare devozione e pietà degli eccellentissimi signori conte e contessa di Melgar governatori, fatti celebrare con la musica della cappella reale gl'uffici della Settimana Santa, conforme si prattica in Ispagna, venendo la mattina del giovedì con le solite cerimonie depositato il corpo del Nostro Salvatore in maestoso monumento circondato da infinità di grossi e piccioli doppieri, con l'intervento non solo delle eccellenze loro e di tutta la corte, ma anche di molti ministri, ufficiali e cavalieri, essendosi la mattina del sabbato alla gloria fatta bellissima e numerosa salva di grossi mortari al concerto di vari cori di trombe e timbali.[38]

Una processione notturna con «27 misteri» veniva realizzata dai Barnabiti e toccava diverse chiese milanesi: San Barnaba, San Babila, Duomo – dove si teneva il primo sermone e si cantavano «doi mottetti, uno innanti, l'altro dopo il ragionamento» – San Sepolcro, San Nazario – qui di nuovo sermone e due mottetti – e quindi ritorno a San Barnaba.[39] Di chiara derivazione spagnola è la processione

cato al cardinale Benedetto Panfili, diacono del titolo di S. Agata per la sacra religione Gierosolimitana, gran priore di Roma e meritissimo legato a latere di Bologna, Bologna, s.e., 1691. Si tratta di «sepolcri senza oratori», che tuttavia presentano forti analogie iconografiche anche con gli apparati viennesi, come documenta, ad esempio, la *Miscellanea descrizioni e sepolcri per il Giovedì Santo in Bologna*, conservata in I-Bca [17.B.IV.1]; *cfr. Il magnifico apparato. Pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, catalogo a cura di Silvia Camerini, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 156-159.

[36] JULIANE RIEPE, *Gli oratori di Giacomo Antonio Perti. Cronologia e ricognizione delle fonti*, «Studi Musicali», XXII, 1993, pp. 115-231; ID., *«La musica che si fa in memoria della Passione di Nostro Signore». Gli oratori eseguiti dall'arciconfraternita bolognese di S. Maria della Morte nel Sei e Settecento*, in BESUTTI, *Viaggio*. Aggiungerei tuttavia un'ulteriore considerazione, ossia che si possono intravedere «tinte» musicali comuni con il «sepolcro», per esempio laddove, ne *L'orto di Getzemani glorioso ne' sudori di Cristo*, su musica di Gulio Cesare Aresi (1661), lo stesso libretto suggerisce per il «Lamento di Maria», che sia «concertato a 5 viole senza cembalo», richiamando le prepogative del «genere» indicate da Schnitzler quando riferisce delle «sonorità cupe del conceerto di viole a quattro e cinque parti con basso continuo»; *cfr.* SCHNITZLER, *Oratorio*, p. 223.

[37] Si veda CLAUDIO BERNARDI, *Il tempo sacro: «Entierro». Riti drammatici del Venerdì Santo*, in CASCETTA–CARPANI, *Scena*, pp. 595-620; ID., *Drammaturgia*, pp. 274-276, 295-300.

[38] Cit. BERNARDI, *Entierro*, p. 591-2.

[39] Così nei *Diversi regolamenti per la processione del Venerdì Santo in S. Bernaba, introdotta da monsignor Carlo Biscapè vescovo di Novara dopo il suo ritorno dalla Spagna*, probabilmente stesi nel primo decennio del Seicento, riportati in BERNARDI, *Entierro*, pp. 597-98.

dell'Entiero promossa dai Gesuiti di San Fedele. Era rappresentata dagli stessi iscritti alla Congregazione del SS. Entiero, o del Sepolcro di Nostro Signore Gesù Cristo, congregazione alla quale potevano affiliarsi solamente i più insigni aristocratici milanesi, italiani e spagnoli.[40] A partire dal 1670 sembra iniziare la consuetudine di realizzare oratori dilazionati lungo i cinque venerdì di Quaresima (i libretti sono rintracciabili dal primo decennio del Settecento);[41] questi poi venivano replicati nel settenario in memoria della Madonna di «Soledad», che si teneva nelle sere immediatamente precedenti al Venerdì Santo, con contorno di prediche, esposizioni del Santissimo e musica. Il Venerdì Santo prendeva avvio la processione con macchine del Cristo morto e della Madonna Addolorata, che si concludeva a San Fedele con la memoria della deposizione.[42] La consuetudine milanese di allestire oratori durante il sacro triduo affiora all'inizio del Settecento anche per altri ordini: i padri Teatini, che dirigevano l'oratorio della Beata Vergine del Suffragio, allestirono nel 1705 *I funerali del Redentore*, nel 1709 il *Concerto di dolori tra il figliolo e la madre, la passione di Gesù ed il Pianto di Maria*, e nel 1714 *Lo sfogo della crudeltà e del dolore*: tutti lavori musicati da Giovan Battista Brevi, maestro di cappella a Milano, dopo essere stato per diversi anni alle dipendenze di Santa Maria Maggiore a Bergamo.[43] Nella chiesa dei padri Francescani si svolgeva invece una solenne paraliturgia che commemorava la deposizione di Cristo dalla croce. Il Venerdì Santo si preparava un «monte», ricostruzione del

[40] Danilo Zardin, *Confraternite e «congregazioni» gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla chiesa di Milano nel Settecento*, a cura di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Milano, Vita e Pensiero, 1988, pp. 204 e *passim*.

[41] Zardin, *Confraternite*, p. 232 nota 93: «Varie fonti sono concordi nell'indicare il 1670 come loro [= degli oratori] data d'inizio. Le spese per le cantate erano notevoli. Le voci fisse di spesa erano: «musici per il canto, sinfonia di vari strumenti, commissione e copiatura delle partiture musicali, cioccolata offerta durante le prove, stampa dei testi e degli inviti, allestimento dell'orchestra in legno, compenso al predicatore, canto del Passio»; inoltre le cantate, pur nei superstiti testimoni settecenteschi, mettono in evidenza come il racconto della Passione venisse narrato ricorrendo alle prefigurazioni veterotestamentarie, ordinate in un ciclo organico di cinque 'puntate', destinate a succedersi settimana dopo settimana; nel 1714, ad esempio, il ciclo *Cristo trionfante negli obbrobri e nelle pene figurato in cinque istorie della Scrittura sacra* veniva così suddiviso: *Il sacrificio d'Abramo*, figura «della prontezza di Gesù d'ubbidire all'Eterno Padre, col portarsi alla lorte di croce»; *Il trionfo di Salomone*, figura di «Cristo ricevuto con palme in mano nel suo ingresso in Gerusalemme ed ivi acclamato per re de' Giudei, e del medesimo, in segno dappoi del suo impero, coronato di pungentissime spine»; *L'arca in mezzo al diluvio*, figura di «Cristo che per opera della perfidia ebrea fu atrocemente ad una colonna flagellato»; *Il testamento di Giacobbe*, figura «delle ultime parole che disse Cristo moriboldo in croce»; e l'ultimo, *Il coraggio della madre de' Maccabei*, figura della «costanza di Maria in soffrire l'incruento martirio in faccia al suo figliuolo Gesù»; *cfr.* Bernardi, *Entierro*, p. 611 nota 70.

[42] *Cfr.* Zardin, *Confraternite*, p. 204.

[43] *Cfr.* Bernardi, *Entierro*, p. 611 nota 70.

Calvario, con tre croci sulle quali erano disposti i simulacri dei due ladroni e di Cristo e si procedeva a togliere i corpi dalle croci e deporre quello di Cristo dentro un «telaro», per poi accompagnarlo alla deposizione processionalmente, con il canto del *Miserere* e del salmo 21 *Deus, Deus meus quare me dereliquisti.*[44] È interessante a questo punto notare come questa «deposizione ornata» – per usare la definizione di Solange Corbin[45] – abbia a sua volta lasciato tracce concrete anche in libretti oratoriali.

In una raccolta assai insolita stampata a Venezia nel 1702, opera del padre francescano Filippo Tomassini[46] – interessante poiché si tratta di testi confezionati per essere messi a disposizione sia dei predicatori, sia dei compositori di musica (una serie sistematica di episodi veterotestamentari, costruiti in una sola parte e traboccanti di didascalie) – compare alla fine un *Mortorio di Christo,*[47] strutturato come dramma sacro in tre atti, che si snoda con le medesime caratteristiche della tradizione francescana sopra ricordata, con tanto di didascalie che accompagnano la deposizione, del tipo «qui cantano al suon dei martelli».[48] Che tale paraliturgia abbia assorbito esecuzioni oratoriali è dimostrato anche da un

[44] Come si evince dalle *Regole per la deposizione dalla croce di nostro Signore nel Venerdì Santo nella chiesa de' frati Minori Osservanti di S. Angiolo di Milano*, ms. s.a. [metà sec. XVII], pubblicate e discusse in Claudio Bernardi, *La funzione della deposizione di Cristo il Venerdì Santo nella chiesa francescana di S. Angelo a Milano (sec. XVII)*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di Sara Mamone, «Medioevo e Rinascimento», n.s. III/6, 1992, pp. 235-249.

[45] Solange Corbin, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris-Lisbonne, Livraria Bertrand, 1960, pp. 120-29.

[46] *Oratorio sacro overo Intermezzi sacri. Con prosa, ode liriche e sonetti sopra l'historie principali della sacra Biblia. Opera per i compositori di musica e per i predicatori, belli ingegni e curiosi ... dedicata all'illustrissimo et eccellentissimo signor Paulo Querini dignissimo procuratore di San Marco dal signor don Filippo Tomassini*, Venezia, Domenico Lovisa, 1702 [copia in I-Vqs].

[47] *Ibi*, p. 489.

[48] Il «dramma sacro» prevede un prologo con «Morte con la falce, corone e scettri» (incipit: «A miei piedi i regni giacciono | le corone e scettri tremano»); nei tre atti seguenti, divisi in scene, compaiono Pilato, Giuseppe d'Arimatea, Maria Vergine, Maria Madalena, Giovanni, S. Pietro, Nicodemo; nella terza scena del primo atto «Si vede di lontano un crocifisso», mentre nella seconda «Si vede la croce». Analoghi drammi sacri venivano recitati e messi in scena in diverse altre realtà italiane; ad Acireale, per restare ad un esempio, dove, a partire dal 1670, l'accademia dei Zelanti diede nuovo impulso alla rappresentazione del Giovedì Santo, confezionando un centone sul testo seicentesco di Pietro Mancuso, *L'amor deicida funerale del Cristo Redentore* (I parte) e *Il cielo sotterra per la deposizione e sepoltura del morto Redentore* (II parte), *cfr.* Bernardi, *Drammaturgia*, pp. 293-94; in Puglia, e non solo, girò *Il mortorio di Cristo* steso nel 1611 da Bonaventura Morone da Taranto, frate francescano riformato, mentre nel 1685 fra Serafino da Grottaglie pubblicava *Il funeral di Cristo*, in cui si delinea l'«aspetto patetico del pianto di Cristo, del lamento della Vergine e quello della Maddalena» (Bernardi, *Drammaturgia*, p. 319).

libretto di metà Settecento per un'esecuzione a Lodi (città che vanta, per altro, anche paraliturgie seicentesche):[49] *Il canto lacrimevole degli angeli al Calvario*, eseguito in chiesa «parata a lutto, col monte Calvario in prospetto» prevede una serie di didascalie che corrispondono passo passo a questo tipo di deposizione.[50]

Quanto a tradizioni di sepolcri (senza oratorio), oltre alla sopraricordata concentrazione bolognese, si ritrovano in tutto lo Stato della Chiesa,[51] a Napoli,[52] come a Trento[53] o Bergamo, dove, tra l'altro, crebbero Nicolò Minato e il compositore Giovanni Pederzuoli, in seguito, come noto, protagonisti della stagione viennese. Infatti, il Venerdì Santo, secondo le testimonianze registrabili a

[49] Ad esempio, nella *Raccolta di poesie* di Francesco da Lemene, stampata a Lodi nel 1699 [esemplare in I-Mc], oltre i *Versi per la passione di N.S. da cantarsi nella chiesa delle R.R. Madri della Congregazione di Sant'Orsola di Lodi li venerdì di Quaresima dell'anno 1676*, s.n.t., si trova un testo destinato al Venerdì Santo, *La Passione*, senza personaggi, ma con la sola indicazione Alto, Soprano e Tenore (incipit: «Sapete il caso acerbo | de l'umanato Dio»), nonché un dialogo *Per introduzione alla rappresentazione di Christo che porta la croce al Calvario*, con «Maddalena, Angelo Primo, Pietà Divina, Angelo Secondo» in qualità di «Interlocutori».

[50] *Il canto lacrimevole degli angeli al Calvario. Versi per musica in occasione che nel Venerdì Santo dai RR. PP. di S. Francesco nella loro chiesa apparata a lutto, ed a varie poetiche dolenti iscrizioni col Monte Calvario in prospetto, si fa la solita pia lacrimevole funzione di deporre il Redentore dalla croce e collocarlo dopo divota processione nel Sepolcro*, Milano, Giuseppe Ragonza, 1740; protagonisti sono tre Angeli che commentano la cerimonia (incipit: «Ecco il Sacro Monte»), segnalata dalle puntuali didascalie del libretto («Quando li si leverà la corona di spine [...] Quando si stacca il chiodo [...] Quando si calerà [...] Nel coprirli il Sacro Volto [...] Nel portarlo al Sepolcro»).

[51] *Descrizione del sepolcro rappresentato nella chiesa de' padri Cappuccini di Imola*, s.l., Giovanni Dal Monte, s.a. [copia in I-PESc].

[52] Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nel regno delle Due Sicilie*, II ed. aggiornata in 8 voll., Napoli, Vincenzo Orsino, 1810-1811 [I ed. in 4 voll., Napoli 1784-1785], VII: *Napoli 1810-11*, p. 264 (cit. in Franco Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicegregno alla Capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, p. 108), segnala il passaggio dall'«imitazione solida», impiego di statue di creta cotta – «di figure tonde limitate al fatto istorico della Passione» e poi «alterate dalla fantasia che trovò nel Vecchio Testamento cento argomenti che tutt'altro rappresentavano ma si destinavano a figurare il sacro mistero riferito» – all'imitazione «superficiale per mezzo della pittura che la cangiò in teatri illuminati per di dietro a olio. E questa decorazione di cui l'odorato lasciava di risentirsi, soddisfece mirabilmente il senso della vista; e le chiese dove queste machine temporarie s'alzavano tiravano un prodigioso concorso il Giovedì Santo. I conventi di monache gareggiavano a chi riuscisse più sontuoso in simile monumento chiamato sepolcro».

[53] Nel 1671 i padri Gesuiti impiegarono «una finta machina di teatro eretto a tre ordini di prospettiva. Nel basso figurasi il santo Sepolcro; nel mezzo, doppo un'atrio a colonnati s'apre l'orto di Getsemani; nell'alto tra due gran poggi o galerie spicca una gloria d'angioli che assistono adoratori e flebili la Sacra Ostia posata in aria sopra un ucciso agnello sotto aureo ciel di cuppola»: così in Michelangelo Mariani, *Trento con il Sacro Concilio, et altri notabili. Aggiunte varie cose miscellanee universali. Descrition' historica libri tre*, Trento, [Zanetti], 1673, p. 522, riportato in Bernardi, *Drammaturgia*, p. 320.

partire dal 1632, si teneva una solenne processione con «la bara del mortorio di Cristo N. S.», che si concludeva nella chiesa di Santa Maria Maggiore, dove

> Era della patria antico costume fabricar [...] superba e vasta machina di legno che tutto il sito teneva della chiesa, verso la parte meridionale, e rappresentava glorioso palazzo tutto ornato con varie statue d'angeli e profeti, al naturale, con pitture e maestosi colonnati, e al di sopra altiera loggia che scopriva di dentro il monte Calvario toccante con le croci la sommità della chiesa, arricchita la nobil mole d'innumerevoli lumi fra quali spiccava il gran lampadario di 365 lumi adorno che nella sera del Venerdì Santo rinnovavano i splendori del sole. Nel mezzo poi una cappella con maestosa pompa guernita, di cui sopra l'ara si riponeva il Santissimo Sacramento [...] e sotto, nell'apparente sepolcro che si vedeva, la statua rappresentante Christo deposto dalla croce [...].[54]

A Padova, dove nei primi decenni del Seicento il vescovo Marco Cornaro[55] aveva moltiplicato le occasioni per solenni esposizioni con ricchi apparati e musica – si
Fig. 2 veda, ad esempio, l'incisione qui riprodotta di un apparato per gli ultimi tre giorni di carnevale del 1624[56] – il giovedì santo l'Arciconfraternita di San Anto-

[54] Donato Calvi, *Effemeride sagro profano di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi e suo territorio*, 3 voll., Milano, Vigone, 1676, I, p. 368, riportato in Matteo Rabaglio, *Drammaturgia popolare e teatro sacro. Riti e rappresentazioni del Venerdì Santo nel Bergamasco*, «Quaderni dell'Archivio della Cultura di Base», 12, 1989, pp. 7-101: 24.

[55] *Cfr.* Antonio Lovato, *La musica sacra nell'attività pastorale del vescovo di Padova Marco Corner (1557-1625)*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, 24), pp. 28-48: 32-34.

[56] Antonio Lovato ha cercato di mettere in relazione le raccolte musicali dedicate a Corner con la pratica delle Quarantore, soprattutto in riferimento alla prassi del doppio coro (peraltro ben visibile nell'incisione di fig. 2); si vogliono qui segnalare, invece, gli apparati che mediavano, attraverso i consueti espedienti scenotecnici (luci a dietro, materiali preziosi che brillavano), un più «sostanzioso» progetto: esaltazione della figura del vescovo ed interfaccia del sotteso intendimento didattico-morale. Due esempi: nel 1622 il «sublime apparato» era funzionale alla «rappresentazione» della *Barriera spirituale. Santo e profittevole trattenimento dell'Anime pie istituito dall'illustrissimo et reverendissimo monsignore vescovo di Padova Marco Cornaro*, ms. [copia in I-Vnm], grazie alla quale il gregge padovano avrebbe superato «con l'armi dell'oratione» i tre consueti nemici («il Senso, il Mondo, e Satano»); davanti al sipario che cela l'apparato lo stesso vescovo Corner fa la sua «santa comparsa» (appende la Croce, ripone il Ss. Sacramento), poi si leva la tenda e «appare un'aspetto bellissimo di un theatro che si può assomigliare ad un cielo aperto, poiché rappresenta la gloria del Paradiso et si può anco chiamar un iride celeste et colorita, poiché lo splendor del Sole dal choro fa trasparente nelle tele colorite, si può chiamar un arco trionfale»; due anni più tardi nella *Raccolta di varie poesie, nell'Oratione delle Quarantore celebrate nel Duomo di Padova li tre ultimi giorni di Carnevale da Marco Cornaro vescovo di Padova*, ms. [copia in I-Vmc], troviamo un *Satanasso confuso*, opera di Giovan Battista Vero, che descrive «poeticamente» lo sconquasso del demonio di fronte a tale sfoggio devozionale, nonché l'interpretazione del simbolismo sotteso al «magnifico apparato». Sui rapporti tra apparati, predicazione e musica si rimanda ad un prossimo mio contributo.

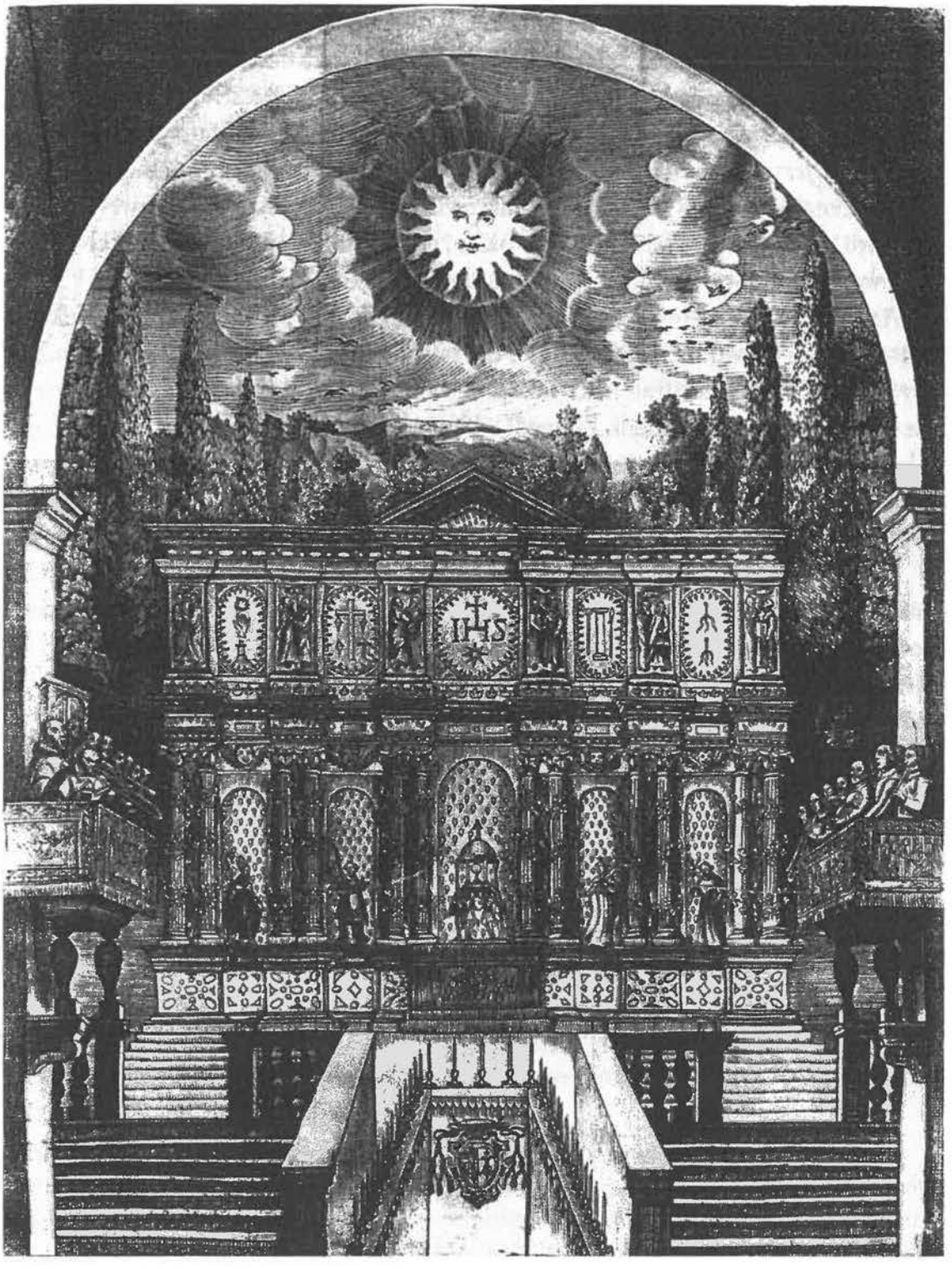


FIG. 2. Incisione tratta da *Raccolta di varie poesie nell'oratione delle Quarantore celebrate nel Duomo di Padova li tre ultimi giorni di Carnevale da Marco Cornaro vescovo di Padova*, Padova, Pasquati, 1624.

nio visitava processionalmente i sepolcri di diverse chiese cittadine, incluso quello allestito alla basilica del Santo, che certo Draghi avrà conosciuto durante il suo soggiorno.[57] Similmente ad altre realtà processionali in questi casi era previsto il canto del *Miserere*; per il Giovedì Santo 1716 viene approntato un libretto in volgare, *Affetti per musica sopra la Passione del Redentore*, diviso in cinque «stazioni» che corrispondono alle cinque chiese visitate: ad ogni stazione è previsto l'intervento di un cantore (si alternano: basso, contralto, soprano e tenore) che intona una meditazione in volgare, seguita da un versetto del salmo 50.[58]

Anche a Ferrara, presso la Confraternita dello Spirito Santo, si cantava «le sere a Matutini per introdutione al recitarsi del salmo cinquantesimo». Così il 30 marzo 1676 i fratelli della confraternita licenziano un libretto che prevede tre cantate rispettivamente per Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo, dove i profeti (Isaia e Geremia), Davide e il Testo commentano gli avvenimenti della passione e morte, parafrasando le sacre scritture e concludendo con il testo del *Miserere*: ho potuto di recente stabilire che la musica, perduta, era opera di Giovan Battista Legrenzi.[59]

Ed ancora a Venezia è il *Miserere* a catalizzare le strutture oratoriali, che si presentano tutte in lingua latina: questo avviene all'inizio della Settimana Santa, dove nei quattro ospedali si fa l'esposizione delle Quarantore a partire dalla Domenica delle Palme. Nel marzo 1687 – secondo la «Pallade Veneta» – ai Mendicanti si cantarono «dialoghi a più voci per introduzione al Miserere», davanti ad un ricco apparato, con interlocutori: Il Peccatore, La Penitenza, La Contrittione, La Misericordia di Dio, La Gratia, e L'Angelo.[60] L'anno seguente la descrizione è ancora più dettagliata e parla di

> architettura di colonnati, sopra de' quali posavano cupole dorate in ordine di prospettiva, con rotture di spezzate nuvole ed angeli volanti all'intorno del pane sacramentato dal quale, con vaghe striscie di veli in propria forma adottati, uscivano raggi così luminosi che non invidiavano i naturali del sole. Vedevasi in alto una gloria in cui ⟨era⟩ Iddio padre e quantità di spiriti beati, con un riflesso proveniente da lumi occulti che rendeva una vista meravigliosa. [...] Cantarono in tutti quei giorni quelle virtuose signore con non poca soddisfazione un oratorio in frase

[57] Si veda Nicoletta Billio, *Contributo sugli inizi di carriera di Agostino Steffani, Antonio Draghi e Carlo Pallavicino, musicisti al Santo di Padova*, in *Musica, scienze e idee nella Serenissma durante il Seicento*, atti del convegno internazionale (Venezia, 13-15.xii.1993) a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 53-61: 57-59.

[58] *Affetti per musica sopra la Passione del Redentore nelle Stazioni prese a vari sepolcri dalla Pia Confraternita di Sant'Antonio*, Padova, Gio. Battista Conzatti, 1716 [copia in I-Vnm].

[59] Carlida Steffan, *L'oratorio veneziano tra Sei e Settecento: fisionomia e contesti*, in Besutti, *Viaggio* (in corso di stampa).

[60] Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society. 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985, p. 168.

> latina, ed erano gli intervenenti il Testo, Iddio, Adamo, Eva, Angelo e Serpente: doppo del quale seguiva il salmo *Miserere* con maniere distinte e particolari. Il simile seguì nel luogo pio dell'ospedale dei Ss. Giovanni e Paolo; ma agl'Incurabili, dove parimente stava esposto il pane degl'angeli, pareva che gl'angeli istessi fossero discesi dal cielo per cantarli il trionfo.[61]

All'altezza di questi anni gli ospedali quindi facevano a gara per offrire l'apparato più spettacolare tra la Domenica delle Palme e i primi giorni della Settimana Santa; impiegano l'apparato per l'esposizione delle Quarantore come «sfondo» di oratori in latino, in una sola parte e conclusivo *Miserere*; le tipologie testuali vanno dai soggetti agiografici ad immagini schiettamente modellate sugli avvenimenti dolorosi della settimana, con testi di grande raffinatezza teologico-scritturale.[62] Ma non c'era invece spazio, a Venezia, per rappresentazioni attorno ai sepolcri,[63] poiché tutto si concentrava sulle due solenni processioni marciane, in cui il doge, mentre tutti vestivano di nero, metteva un manto scarlatto in memoria del sangue sparso da Cristo. Evidentemente la natura politica dell'identificazione simbolica della sacralità di Cristo con la regalità dogale (che certamente reggeva le rappresentazioni sepolcrali presso le corti europee), viene qui trasferita alla cerimonialità pubblica e spettacolare tipica del rituale civico veneziano.[64]

Ad impreziosire questo ricettario così variegato, precedente o contemporaneo allo sviluppo viennese del sepolcro, ricettario che mette in evidenza moduli alternativi o simili a quelli in cui si esprime la drammaturgia della settimana santa in Italia, va inserito, a conclusione, un libretto che appare (quanto meno a livello testuale) perfettamente riferibile alla tipologia viennese. Ci spostiamo a Palma (ora più conosciuta come Palmanova), la città-fortezza costruita in Friuli dalla Serenissima con precisa funzione strategica antiasburgica, e la cui reggenza era affidata ad un «provveditor di terra»: qui ho rintracciato due libretti per la settimana santa datati rispettivamente 1676 e 1677. Nel secondo Giuseppe Fabricii dedica a Pellegrina Giustiniana Valaresso – moglie del provveditore – *Il peccator pentito espresso in persona di Davide*, «concerto musicale» rappresentato nel Duomo «con occasione della Settimana Santa»,[65] scandito da didascalie che sottoline-

[61] SELFRIDGE-FIELD, *Pallade*, p. 218.

[62] Ad esempio *Squallidus florum luctus ob mortem Lilii*, dato ai Mendicanti nel 1695.

[63] Per l'allestimento dei sepolcri a S. Marco *v.* SUSAN RANKIN, *From liturgical Ceremony to Public Ritual: «Quem queritis» at St. Mark's Venice*, in *Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia*, a cura di Giulio Cattin, Venezia, Fondazione Levi - Il Mulino, 1997 (Quaderni di «Musica e Storia», 2), pp. 137-191: 177.

[64] Si veda EDWARD MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981; in it. *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 1984, pp. 250-51.

[65] *Il peccator pentito espresso in persona di Davide. Concerto musicale rappresentato nel Ducal Duomo di Palma con occasione della Settimana Santa di quest'anno 1677. Consacrato all'illustrissima*

ano l'entrata ed uscita dal «Teatro» dei personaggi (Amor profano, Amor divino, Davide, Ragione, Senso, Paggio di Davide, Natan Profeta, coro di angeli) e prescrivono alcuni gesti del protagonista;[66] mentre in conclusione la «moralità» è affidata agli «Angeli nella gloria» («Diasi il pregio, diasi il vanto | dunque al pianto, | ché ritorna il peccatore | solo in gratia al Creatore»).[67]

Un anno prima era toccato a Cornelia Corner, sempre moglie del provveditore, accettare la dedica della «rappresentazione sacra al Sepolcro», *Il Trionfo della Croce*,[68] con musica di don Giovanni Antonio Lombardini, autore quasi sconosciuto (un solo titolo teatrale):[69] è interessante notare che il libretto, che viene «tradizionalmente» attribuito a tale Gian Giacomo d'Ischia, anch'egli pievano da quelle parti,[70] è in realtà il libretto che Minato aveva scritto nel 1671 per la cappella dell'imperatore, musica di Sances.

Anche se per ora questo rimane un'episodio isolato, ci autorizza a pensare che vadano ulteriormente indagate le possibili disseminazioni di modelli spettacolari provenienti dalla corte imperiale che, d'altra parte, potevano certo contare su un terreno permeabile all'interno del già ricco contesto italiano.

et eccellentissima signora Pellegrina Giustiniana Valaresso, consorte dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Zaccaria Valaresso, proveditor genenrale nella patria del Friuli, Udine, Giuseppe Fabrizi, [1677], copia in I-Pu.

[66] *Ibi*: «Davide si pone a sedere» (p. 9); «scrive», «lascia di scrivere», «sorge in piedi» (p. 10).

[67] *Ibi*, p. 19.

[68] *Il trionfo della croce. Rappresentazione sacra al sepolcro di Christo, nella chiesa ducale del Duomo di Palma, all'illustrissima et eccellentissima madama Cornelia Cornara, degnissima consorte dell'illustrissimo et eccellentissimo signor K.re Girolamo Cornaro, proveditor generale nella patria del Friuli, ridotta in concenti musicali dal signor don Giovanni Antonio Lombardini, pievano di Pozzuolo et annesse*, Udine, eredi Schiratti, s.a. [copia in I-Pu].

[69] *Il trionfo di Amore e di Marte*, su testo di Emilio Badi, andato in scena a Venezia, teatro Giustinian a San Moisé, nel 1689.

[70] *Cfr. Pietro Alessandro Pavona e la musica sacra a Palma*, Palmanova, Circolo «Nicolò Trevisan», 1996 (Appunti di storia, 4), p. 64.

Gloria Staffieri

Il libretto di «Jephte»
Sulle tracce di un «incerto» autore

La storia di Jefte costituisce uno dei soggetti biblici senz'altro più popolari e frequentati nell'ambito della produzione oratoriale sei-settecentesca. Due sembrano soprattutto le ragioni di questa insolita fortuna: a) l'alto potenziale drammatico del testo, ricco di affetti contrastanti, che si rivela particolarmente idoneo alle esigenze espressive della *musica pathetica* (per riprendere una definizione impiegata da Kircher nella *Musurgia universalis*);[1] b) il forte messaggio dottrinale insito nella sua storia, incentrata sul valore indiscusso dell'obbedienza a Dio, che rende tale soggetto uno strumento ideale per la politica della Chiesa post-tridentina, la quale proprio sul vincolo dell'obbedienza può fondare il suo progetto di recupero e di coesione delle disperse parti del mondo cristiano. Molti compositori, sia affermati che meno noti, furono attratti dalla commovente quanto implacabile vicenda di Jefte: da Carissimi a Caldara, da Masini a Quintavalle, fino a Franchi e ad Acciarello, tanto per limitarci a musicisti attivi a Roma nel Seicento e ai primi del Settecento.[2] Né la fortuna del soggetto fu un fenomeno che riguardò un solo centro produttivo o unicamente la nostra penisola, diffondendosi ben presto al di là delle Alpi. Non stupisce pertanto di trovare anche nell'ingente produzione drammatica sacra di Antonio Draghi, concepita per la cattolicissima corte di Leopoldo I, un oratorio sul tema di Jefte, eseguito nel 1680 a Praga, nella cappella dell'imperatrice Eleonora, e poi replicato nel 1687 a Vienna, nella cappella di Leopoldo, come si ricava dai due testimoni a stampa sopravissuti.[3]

[1] Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 2 voll., Roma, Eredi Corbelletti, 1650, I, libro VII (*De musica antiqua et moderna*), parte III (*De musicae patheticae eiusque rite instituendae modo ac ratione*), pp. 564-690; *cfr.* al riguardo Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1985 (Storia della musica, 4), pp. 51-53.

[2] Si tratta in particolare di *Jephte* di Giacomo Carissimi (Roma, prima del 1650), *Ieft* di Antonio Masini (Roma 1675), *Iefte* di Antonio Quintavalle (Roma 1688), *Jephte* di Giovanni Pietro Franchi (Roma 1688), *Iefte infelix triumphus* di Francesco Acciarello (Roma 1695), *Jefte* di Antonio Caldara (Roma 1715); *cfr. ad vocem SartoriL* e *Grove6*.

[3] *Jephte, oratorio cantato nella cappella dell'augustissima imperatrice Eleonora l'anno 1680. Posto in musica dal signor Antonio Draghi intendente delle musiche teatrali di S. M. cesarea e maestro di capella della soddetta maestà*, Praha, Stamparia dell'Università di Carlo-Ferdinando nel Collegio de

La mia attenzione per lo *Jephte* di Draghi è stata tuttavia attirata non dalla popolarità della vicenda o dalle caratteristiche della sua struttura musicale, bensì da un elemento assai più evanescente: il nome del poeta, ossia quell'«autore incerto» (com'è definito nel libretto del 1687) che, sulla scorta dei primi repertori bibliografici, è stato identificato in Giuseppe Apolloni. Questo nome è citato tanto da Weilen,[4] che da Köchel[5] e Neuhaus,[6] ma non è purtroppo noto su quali criteri tali studiosi fondassero la loro congettura.[7] Il nome di Apolloni è stato quindi ripreso in epoca più recente da Schnitzler[8] che, sulla base di quanto riportato da Pirrotta nella voce da lui compilata per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, aggiunge però un nuovo elemento di identificazione: Giuseppe Apolloni altri non sarebbe che Giovanni Filippo Apolloni, autore dell'oratorio *Jefte*, eseguito a Mantova nel 1689.[9] Pirrotta, negli anni '60, riteneva in realtà che nel XVII secolo vivessero due librettisti con lo stesso nome, probabilmente fratelli o almeno parenti: «il più noto è Giovanni Apollonio, autore per Cesti di *Argia* e *Dori*. L'altro è Giovanni Filippo [...], abate e gentiluomo del cardinal Chigi»,[10] autore appunto dell'oratorio *Jefte*, come attestato dal libretto a stampa pubblicato a Mantova nel 1689.[11] Il rinvenimento in anni recenti di nuovo materiale documentario su Apolloni sembra aver diradato i dubbi circa l'identità del letterato: la critica – grazie ai contributi di Bianconi, Walker, Jander, Giorgio

P.P. Giesuiti a S. Clemente; *Jephte, Oratorio d'autore incerto cantato nella cesarea capella dell'augustissimo imperatore Leopoldo l'anno 1687. Posto in musica dal signor Antonio Draghi maestro di capella di S.M.C.*, Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio; *cfr. SartoriL*, III, p. 520. Per quanto riguarda il luogo di esecuzione dell'oratorio del 1680 occorre ricordare che, a causa del dilagare della peste, la corte imperiale si era trasferita nel settembre 1679 a Praga, dove rimase fino al maggio del 1680; *cfr.* RUDOLF SCHNITZLER, *The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1971, p. 53. Ringrazio Angela Romagnoli per avermi gentilmente fornito una copia del libretto praghese del 1680.

[4] ALEXANDER VON WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte: Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Characters und Oratorien*, Wien, Alfred Hölder K. u. K. Hof- und Universitäts-Buchhändler, 1901, n. 344.

[5] LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Johann Josef Fux: Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I., und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien, Alfred Hölder (Beck'sche Universitäts-Buchhandlung), 1872, n. 274.

[6] *NeuhausD*, pp. 104-192, n. 162.

[7] Sul problema della paternità del testo di *Jephte v.* anche HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, 3 voll., Chapel Hill, University of North Carolina, 1977, I, pp. 398-406: 399.

[8] SCHNITZLER, *Sacred Music*, pp. 134-135.

[9] NINO PIRROTTA, *Apolloni (o Appoloni)*, in *EdS*, I, coll. 736-737.

[10] PIRROTTA, *Apolloni*, col. 736.

[11] *Jefte, oratorio. Poesia del signor abbate Giovanni Filippo Appoloni gentilhuomo dell'eminentissimo cardinal Chigi. Posto in musica dal signor Giovanni Battista Tomasi mastro di capella di camera di S.A.S.*, Mantova, Osanna, 1689; *cfr. SartoriL*, III, p. 520.

Morelli[12] – ha ormai accertato infatti che solo Giovanni Filippo è il vero e unico Apolloni realmente esistito e attivo nella seconda metà del Seicento. Nel frattempo Arnaldo Morelli[13] ha segnalato l'esistenza di una raccolta di testi d'oratorio manoscritti, intitolata *Il Theatro spirituale* e redatta nel 1677-79 da Simone Orsini, un fratello della Congregazione dell'Oratorio di Roma:[14] in essa compare un testo dal titolo *Il sacrificio di Jefte* dell'Apolloni, composto in occasione del ciclo di oratori quaresimali tenuti in S. Giovanni dei Fiorentini a Roma nel 1675.[15] La complessa vicenda attributiva, almeno per come è stata ricostruita finora, può pertanto riassumersi nel seguente modo: Giovanni Filippo Apolloni – aretino, collaboratore di Cesti e gentiluomo del cardinal Chigi – compose il testo di *Jefte* nel 1675; tale testo venne ripreso per un'esecuzione mantovana del 1689; nel primo caso il libretto fu messo in musica da Antonio Masini,[16] nel secondo da Giovan Battista Tomasi; ma ancora lo stesso testo fu utilizzato a Praga nel 1680 e a Vienna nel 1687 per la musica di Antonio Draghi. Delle quattro versioni – tutte quindi attribuite all'Apolloni – la prima risulta documentata dal testo manoscritto segnalato da Morelli e conservato nella Biblioteca Vallicelliana di Roma, le altre tre dai testimoni a stampa già citati. Due considerazioni sembrano rafforzare tale quadro: Apolloni, stretto collaboratore di Cesti (al servizio negli anni '60 del 1600 della corte imperiale di Vienna), poteva in via diretta o indiretta essere in contatto con la capitale asburgica; quest'ultima, da parte sua, aveva sempre dimostrato una spiccata predilezione per la musica e per gli artisti italiani, cosa che poteva aver facilitato l'importazione dalla penisola di libretti tanto di opere che di oratori, composizioni com'è noto abbondantemente ricercate ed eseguite a corte.[17]

Da una semplice lettura dei testi sopra citati, evidentemente mai prima effettuata, si evince che il quadro così costruito, sebbene coerente, è tuttavia errato:

[12] Lorenzo Bianconi, *Cesti Pietro (Antonio)*, in *DBI*, xxiv (1980), pp. 281-297; Thomas Walker, *Apolloni Giovanni Filippo*, in *Grove6*, i, pp. 503-504; Owen Jander, *The Works of A. Stradella Related to the Cantata and the Opera*, Ph. D. diss., Harvard University, 1962; Giorgio Morelli, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, «Chigiana», xxxix, n.s., n. 19, 1982 (1988), pp. 211-264.

[13] Arnaldo Morelli, *Il «Theatro spirituale» ed altre raccolte di testi per Oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxi/1 1986, pp. 61-143: 88 (n. 110), 129.

[14] La raccolta (*Il Theatro spirituale ove salendo sul monte di Parnaso si godono le sacre Muse ed armonie del cielo...*), suddivisa in 5 tomi, è custodita in I-Rv (mss. p 1, 2, 3, 4, 5).

[15] *Il sacrificio di Jefte* («Oratorio a 5 voci dell'Apolloni») si trova nel secondo volume della raccolta (*Il Theatro spirituale. Libro secondo nel quale si tratta d'alcuni oratori tratti dalla Sacra Scrittura dei fatti del Testamento Vecchio. 1678. A.*, I-Rv, ms. p 3).

[16] Per l'attribuzione a Masini *cfr.* R. Casimiri, *Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella in Roma nell'Anno Santo 1675*, «Note d'Archivio», xiii, 1936, pp. 157-169: 157; e Julia Ann Griffin, *Masini Antonio*, in *Grove6*, xi, p. 747.

[17] *Cfr.* Smither, *Oratorio*, i, pp. 365-415.

mentre infatti il testo manoscritto riferito al 1675 corrisponde, pur con alcune varianti, a quello a stampa dello *Jefte* mantovano e quindi risultano entrambi opera di Apolloni, il testo musicato da Draghi non ha nulla a che vedere con i due precedenti. L'autore dello *Jephte* di Praga e Vienna è quindi destinato per ora a rimanere sconosciuto, a meno che non si rispolveri l'idea – ormai alquanto improbabile – di un altro Apolloni, appunto Giuseppe, che niente però avrebbe a che fare con Giovanni Filippo.

Dal confronto tra le due versioni del testo – che possiamo chiamare per comodità quella romana e quella viennese – si possono tuttavia ricavare altre e forse più interessanti considerazioni. A tal riguardo non sarà forse inutile ricordare, seppur brevemente, i punti chiave della vicenda biblica. La storia di Jefte, narrata nell'undicesimo capitolo del Libro dei Giudici,[18] si articola in tre paragrafi: nel primo Jefte, uomo forte e valoroso, figlio di Galaad, viene scacciato dai suoi fratelli in quanto nato da un'unione del padre con una prostituta, ma poi è richiamato dagli anziani del Galaad per combattere, in cambio del potere, l'invasione dei feroci Ammoniti; nel secondo paragrafo, si svolgono le trattative tra Jefte e Ammon per scongiurare la guerra, trattative che però falliscono per l'intransigenza di Ammon; nel terzo, Jefte marcia contro gli Ammoniti e, per propiziarsi la vittoria, fa un voto a Dio: offrirà in olocausto chi per primo incontrerà al ritorno dalla battaglia; ottenuta la vittoria contro gli Ammoniti, Jefte si imbatte quindi nella figlia, corsagli incontro per festeggiarlo; nonostante il dolore, decide di sacrificare la sua unica erede pur di mantenersi fedele al sacro patto. La storia è caratterizzata quindi da una prima parte più specificamente «politica» (due terzi della narrazione), in cui prevale il contesto collettivo e militare, e una lirico-drammatica, relativa al voto fatale e al sacrificio, incentrata sulla vicenda privata di Jefte e della figlia.

Vediamo quindi come tale materia è organizzata nelle due versioni qui considerate, quella dell'Apolloni (a sua volta suddivisa – come abbiamo visto – in una duplice versione, del 1675 e del 1689) e quella viennese. Cominciamo dagli interpreti. Apolloni distribuisce il testo tra cinque personaggi. Nel 1675 essi sono: Testo (basso), Jefte (tenore), Figlia (contralto I), quindi due parti «anonime» identificate solo mediante il registro vocale (contralto II e soprano), che contrappuntano il dialogo tra i protagonisti con interventi secondari o commenti. Ad essi si aggiunge un duplice coro, quello degli Israeliti e quello degli Ammoniti, realizzato dagli stessi solisti. Nel libretto del 1689 è mantenuta la stessa suddivisione, ma vengono ridefiniti i registri vocali: Testo (tenore), Jefte (basso), Figlia (soprano), più due parti affidate ora a un soprano II e a un contralto. La versione viennese è invece concepita per sei personaggi e due cori, rispettivamente: Testo, Amon,

[18] Giudici II, 28-38.

Figli I e II di Galaad, Jephte, Figlia, coro d'Amoniti e di Galatidi.[19] Più interessante è la divergenza tra le due versioni sotto il profilo drammaturgico. Il testo di Apolloni (parlo al singolare perché la seconda stesura dell'89 presenta rispetto al '75 modifiche irrilevanti ai fini dell'impianto generale) è incentrato prevalentemente sul terzo paragrafo del racconto biblico: la prima parte dell'oratorio inizia infatti nel momento in cui Jefte decide di muovere guerra agli Ammoniti; prosegue con il voto; presenta in una breve sequenza la figlia che prega per la vittoria del padre; quindi conclude la prima parte con il Coro contrapposto di Ebrei e Ammoniti che incitano alla battaglia. La prima parte ha funzione quindi prevalentemente espositiva rispetto al nucleo drammatico vero e proprio della vicenda che si svolge nella seconda parte dell'oratorio: questa inizia con la vittoria di Jefte; prosegue con il tragico incontro con la figlia, la cui tensione drammatica viene acuita dalla ritardata confessione del padre riguardo al vero motivo della sua angoscia; e termina con l'accettazione da parte della figlia del sacrificio, scena concepita come prefigurazione del sacrificio di Cristo, cui accenna il coro conclusivo. Il fatto di collocare il punto di attacco del racconto biblico nel momento in cui Jefte decide di far guerra agli Ammoniti consente ad Apolloni di aprire l'oratorio su accenti bellici: nella prima parte ci sono infatti tre cori d'Israeliti che incitano alla battaglia. Riguardo al coro conclusivo della prima parte, Apolloni dà anche alcune indicazioni al compositore, scrivendo a margine del testo: «qua vanno due cori di stromenti da guerra, che rispondono uno all'altro».[20] Gli accenti militari della prima parte e dell'inizio della seconda sembrano avere la funzione di creare un clima di forte contrasto con gli affetti patetici e dolenti che caratterizzano invece il successivo incontro tra padre e figlia.

Tutt'altra scansione presenta lo *Jephte* viennese, che reintegra la parte più propriamente politica della vicenda biblica (in particolare il primo paragrafo), anche se cambia l'ordine degli eventi: l'oratorio inizia infatti con le minacce di guerra di Amon; prosegue con la proposta fatta a Jephte dai fratelli di condurre l'esercito di Galaad; quindi, dopo l'assenso del protagonista e il voto fatale, la prima parte si conclude nuovamente con Amon che incita i suoi alla battaglia. La seconda parte reintroduce il personaggio di Amon che si lamenta della sconfitta subìta, prosegue

[19] Dalla partitura di Draghi, conservata in A-Wn (*Mus. Hs.* 18884) e riprodotta in facsimile in *The Italian Oratorio (1650-1800)*, a cura di Joyce L. Johnson e Howard E. Smither, New York - London, Garland, 1987, vol. 9, ricaviamo i seguenti ruoli vocali: Testo (B), Amon (B), Figli I e II di Galaad (S e T), Jephte (A), Figlia (S), Coro d'Amoniti e di Galatidi (SSATB).

[20] Sull'uso di tali didascalie nei testi oratoriali secenteschi *cfr.* GLORIA STAFFIERI, *Arcangelo Corelli compositore di «Sinfonie»*, in *Studi Corelliani IV*, atti del Quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986) a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Olschki, 1990, pp. 335-357.

con la lunga sequenza incentrata sull'incontro tra padre e figlia, quindi termina con la morale finale affidata al coro: sia cauto il mortale a fare voti a Dio, perché poi è costretto a mantenerli. Si avverte inoltre da parte dell'ignoto autore dello *Jephte* viennese anche un certo gusto per la simmetria (con il ritorno all'inizio e alla fine della prima parte del personaggio di Amon, che apre anche la seconda parte, funzionando da tessuto connettivo tra le differenti sezioni della storia), così come la ricerca di una distribuzione più razionale delle arie, poste quasi sempre all'inizio e/o alla fine delle principali sequenze drammatiche. Non voglio tuttavia addentrarmi nelle caratteristiche formali del testo, caratteristiche che sono sicuramente spiegabili sulla base del peculiare stile di Draghi, per aderire al quale il libretto era stato espressamente composto.[21] Preferisco piuttosto tornare a considerazioni contenutistiche. Il taglio più politico dello *Jephte* viennese è dovuto alla ricerca da parte dell'autore di una maggiore aderenza al testo biblico o nasconde qualcosa di più?

Ho preso quindi in esame altri libretti basati sulla storia di Jefte relativi soprattutto all'ambiente romano. Dopo il capolavoro di Carissimi, infatti, molti librettisti e compositori attivi a Roma si cimentarono con il noto soggetto. Per limitarci ad alcuni esempi riguardanti il periodo che qui ci interessa, ricordiamo le seguenti esecuzioni:[22]

TITOLO	ANNO	LUOGO DI ESECUZIONE	POETA	COMPOSITORE
Sacrificium Jephte	1682	SS. Crocifisso	S. Mesquita	F. Federici
Jephte	1688	SS. Crocifisso		G.P. Franchi
Jefte	1688	Seminario Romano	P. Giubilei	A. Quintavalle
Jephte infelix triumphus	1695	SS. Crocifisso		F. Acciarello
Jephte	1703	SS. Crocifisso	A. Magnani	C. Vinchioni
Jefte	1703	S. Girolamo della Carità		G. Cola

Come emerge dalla tabella, in alcuni anni, quali il 1688 e il 1703, oltre che all'oratorio del SS. Crocifisso il tema di Jefte, con testo e musica differenti, compare anche in altri luoghi romani, dando il via ad una vera e propria gara che impegnava gli artisti sulla base della diversa interpretazione di un medesimo soggetto. La stessa cosa avveniva del resto con altri argomenti biblici assai noti, come ad esempio la storia di Giuditta.[23]

[21] Per l'aspetto musicale di questo oratorio e, più in generale, per lo stile di Draghi *cfr.* SMITHER, *Oratorio*, I, pp. 399-406; RUDOLF SCHNITZLER - HERBERT SEIFERT, *Draghi Antonio*, in *Grove6*, V, pp. 602-606.

[22] *Cfr. ad vocem SartoriL*; SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana (secolo XVII)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988; GLORIA STAFFIERI, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Roma-Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991.

[23] In particolare, per rimanere in ambiente romano e sempre nel periodo qui considerato, il soggetto di Giuditta ha conosciuto più versioni negli anni 1685, 1689 e 1706. Si tratta degli oratori: *Judith Bethuliae obsessae propugnatricis exegesis* (testo di Filippo Capistrelli, musica di Innocenzo

L'esame dei libretti riguardanti tali esecuzioni ha rivelato che tranne in un caso, su cui torneremo, tutti i testi sono incentrati, come quello dell'Apolloni, sul terzo paragrafo del Libro dei Giudici, prendendo sostanzialmente come punto d'attacco il momento della guerra contro gli Ammoniti con il relativo voto e la vittoria, proseguendo poi con la vicenda privata di Jefte, un'articolazione questa già attuata da Carissimi. In un caso – lo *Iefte* di Pietro Giubilei del 1688 – vengono inoltre introdotti dei nuovi personaggi, come ad esempio la moglie di Jefte, che fanno slittare la storia verso un contesto ancora più privato e sostanzialmente extrabiblico. Dei campioni esaminati, ancora purtroppo in numero limitato, l'unica eccezione è rappresentata da un libretto del 1682 su testo latino – *Sacrificium Jephte* – composto dall'abate Salvatore Mesquita per il SS. Crocifisso:[24] questo presenta nella prima parte dell'oratorio una struttura drammaturgica analoga a quella del testo viennese, con il personaggio di Ammon e gli amici di Jefte (non i fratelli) che lo esortano a combattere contro gli Ammoniti; tale libretto contiene anche il monologo di Ammon che invoca le furie infernali per vincere Jefte, qui inserito prima della battaglia campale e non quando Ammon è stato ormai sconfitto, come nel testo viennese. Quasi nulla si conosce dell'abate Mesquita, nato a Rio di Janeiro nel 1646:[25] non è possibile quindi sapere se queste analogie siano frutto del caso o di qualche specifico contatto con gli ambienti viennesi. Si può ipotizzare che l'abate, nel tentativo di trovare nuova materia drammatica per una storia tanto frequentata, selezionasse brani del racconto biblico di solito inutilizzati, o forse desiderava mantenersi fedele il più possibile al testo sacro. Si può azzardare tuttavia una terza ipotesi, che in qualche modo potrebbe illuminarci anche sul libretto viennese. L'accento di Mesquita sul contesto politico della storia di Jefte potrebbe essere in connessione con i tragici avvenimenti che in quegli anni travagliavano il mondo cattolico. Nel 1682 l'avanzata dell'esercito turco verso Occidente imponeva di chiamare a raccolta

Fede) e *Judith de Holoferne triumphus* (Giovanni Bartolomeo Duranti, Giuseppe Scalmani), eseguiti ambedue al SS. Crocifisso nel 1685; *Judith Bethuliae obsessae propugnatricis triumphus* (musica di Flavio Carlo Lanciani) e *Judith de Holoferne triumphans* (musica di Francesco Gasparini), eseguiti ancora al SS. Crocifisso nel 1689; *Iudith* (Francesco Domenico Clementi, Francesco Acciarello) e *Judith triumphus* (Giovanni Francesco Cecconi, Gregorio Cola), eseguiti sempre al SS. Crocifisso nel 1706, anno in cui fu eseguito sempre a Roma (probabilmente a Palazzo Ruspoli), ma in italiano, un terzo oratorio sullo stesso tema: *La Giuditta* (testo di Giacomo Buonaccorsi). *Cfr. ad vocem SartoriL.*

[24] *Sacrificium Jephte. Sacrum drama abb. Salvatoris Mesquitae lusitani ad modulos musicos concinnatum a D.no Francisco Federicio Sacrae SS. Laurentij et Damasi basilicae beneficiato.* Roma, Iacobi Fei And. F., 1682; *cfr. SartoriL*, v, p. 88. Il testo è riportato integralmente in Domenico Alaleona, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Fratelli Bocca, 1945 (1 ediz. 1908), pp. 366-375.

[25] *Cfr.* Franchi, *Drammaturgia*, pp. 542, 876. L'abate Mesquita risulta autore di altri quattro oratorii, sempre in latino e per il SS. Crocifisso, ossia *Ismael* ed *Excidium Abimelech* (1683), *Iezabel* (1688), *Mauritius* (1692): *ibid.*, pp. 554, 598, 650.

tutti gli Stati cristiani per arginare il pericolo dell'invasione. Il papa, Innocenzo XI, era la figura simbolica di riferimento in grado di riunire le disperse forze cattoliche e l'idea che, attraverso la storia di Jefte e la relativa demonizzazione di Ammon, si intendesse suscitare una forte impressione sui fedeli non appare in tale contesto inverosimile. Del resto, questo uso strumentale dell'oratorio, in grado talvolta di assumere una funzione politica più che di edificazione o di intrattenimento, emerge nella storia romana anche in altre circostanze. Ad esempio, un Avviso di Roma del 1687 riporta in data 15 marzo la seguente notizia:

> Con gran gusto del papa si fece domenica sera un straordinario e bellissimo oratorio alla Chiesa Nuova, ove sermoneggiò il cardinale Coloredo sopra la vita di S. Stefano re d'Ungaria animando li principi cristianissimi a fornire di levare questo regno dalle mani del Turco, e già che n'havevano occupata la maggior parte, seguitassero animosamente il resto con le parole dell'Evangelio: *Colligite Fragmenta*. Il concorso fu considerabile delli cardinali e dell'ambasciatore d'Inghilterra con grande numero de prelati, nobiltà e popolo [...].[26]

L'oratorio poteva svolgere questa funzione anche alla corte di Leopoldo I? In realtà, se guardiamo alle turbolente vicende politiche precedenti il 1680, anno dell'esecuzione dello *Jephte* a Praga, notiamo che l'impero asburgico era minacciato in quel periodo sia da forze interne – si veda la ribellione dell'Ungheria e della Transilvania, nonché di alcuni stati tedeschi – sia da soggetti esterni, come la potente Francia di Luigi XIV e i turchi, spesso tra loro alleati per indebolire gli Asburgo. Anzi nel 1679, un anno prima del nostro oratorio, l'imperatore era stato costretto a firmare un trattato di pace non molto favorevole con la Francia, con cui era in guerra dal 1672, proprio perché alcuni principi elettori, ossia quelli di Baviera, del Brandeburgo e della Sassonia, si erano alleati con Luigi XIV. Nell'oratorio viennese del 1680, l'appello dei fratelli a Jephte – una variante del testo biblico che parla dell'aiuto richiesto dagli anziani del Galaad e non dai fratelli – poteva forse alludere alle guerre «fratricide» dell'Impero? E la figura minacciosa di Amon poteva rievocare quelle altrettanto perniciose del Sultano o dello stesso Luigi XIV? E ancora: perché del libretto stampato a Vienna nel 1687 si avvertì l'esigenza di sottolineare, dichiarandola per iscritto, l'incerta paternità? Non si intendeva forse, dato il contenuto di scottante attualità del testo, scoraggiare o impedire la ricerca del suo autore? Insieme al poeta di *Jephte* rimasto privo di identità, anche questi interrogativi sembrano destinati a restare per ora senza risposta.

[26] I-Rn, *Fondo Vittorio Emanuele*, ms. 787, c. 403 (*Avvisi di Roma al cardinale G. Marescotti*), passo riportato in STAFFIERI, *Fragmenta*, p. 76, n. 59. L'oratorio citato nell'Avviso è quello di *S. Stefano primo re dell'Ungheria*, poesia di Silvio Stampiglia e musica di Flavio Carlo Lanciani. Le parole del Vangelo «Raccogliete gli avanzi perché niente si perda», pronunciate da Gesù in occasione della moltiplicazione dei pani, si trovano in Giovanni 6, 12.

Armando Fabio Ivaldi

La rappresentazione torinese di «Amar per virtù»*

Il dramma per musica *Amar per virtù, overo I generosi rivali,* messo in scena al Teatro Regio di Torino per la stagione di carnevale del 1701-1702,[1] non ha legame alcuno – contrariamente a quanto tutt'oggi si ritiene – con *L'amare per virtù* proposto a Vienna nel 1697 su libretto di Donato Cupeda e musica di Antonio Draghi,[2] né con altra produzione viennese.[3]

* Per la collaborazione alle ricerche preliminari, desidero ringraziare: Mario Armellini del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, Davide Daolmi di Milano, Nicoletta Reposi e Mercedes Viale Ferrero di Torino. Inoltre: Biancastella Antonino della Biblioteca Universitaria di Bologna, Lara Facchini della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Caterina Romano della Biblioteca Civica Della Corte di Torino e Clara Vitolo della Biblioteca Reale di Torino.

[1] *Amar per virtù, overo I generosi rivali, drama per musica da farsi rappresentare alla presenza delle loro RR.AA. nel regio teatro consacrato a Madama Reale da Giacomo Maggi l'anno 1702.* Torino, Boetto e Guigonio [1702]. Dedica di Giacomo Maggi: Torino, 10.XII.1702 (esemplare consultato in I-Mb). *Cfr.* inoltre: Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936,* in [Basso] *Storia del Teatro Regio di Torino,* 5 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio, 1976-1988, III (1980), p. 81 e nota 304; Nicoletta Reposi, *La villa «Tesoriera»,* tesi in Storia dell'arte moderna (Lettere e Filosofia), Università di Torino, a.a. 1983-1984, cap. II, pp. 91-96, 112-118, 128-131 note 21-35, pp. 131-132 note 41-45, pp. 275-276, 279-282; Marie-Thérèse Bouquet, *Cronologia degli spettacoli di corte 1585-1740,* in Basso, *Teatro Regio,* V (1988), p. 36, n. 78; *SartoriL,* n. 1154.

[2] *L'amare per virtù. Drama per musica nel felicissimo dì natalizio della S.C.R. maestà dell'imperatore Leopoldo I sempre augusto per comando della S.C.R. maestà dell'imperatrice Leonora Maddalena Teresa l'anno M.DC.XCVII, posto in musica dal signor Antonio Draghi, maestro di cappella di S.M.C., con l'arie per li balletti del signor Giovanni Gioseffo Hoffner, violinista di S.M.C.,* Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio [1697]. Dedica di Donato Cupeda: Vienna, 9.VI.1697 (esemplare consultato in I-Bu). Si veda anche Herbert Seifert, *Cupeda Donato,* in *GroveO,* I (1992), p. 1240; *SartoriL,* n. 1161. Il titolo della rappresentazione viennese, ovvero del libretto a stampa, è stato tuttavia fornito, nel tempo, in modi diversi:

Amare per virtù – Franz Stieger, *Opernlexicon* [ms. *ante* 1938], 4 voll in II tomi a cura Franz Grasberger, Tutzing, Schneider, 1975-1983, *Titelkatalog*: I (1975), pp. 53, 512.

Amar per virtù – Leone Allacci, *Drammaturgia,* Venezia, Pasquali, 1755, col. 42; Giovanni Salvioli - Carlo Salvioli, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana...,* Venezia, Ferrari, 1903, p. 167, secondo il quale, però, lo spettacolo fu rappresentato nel Teatro Carignano di Torino.

Amore per virtù – Umberto Manferrari, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche,* 3 voll., Firenze, Sansoni Antiquariato, 1954-1955, I, p. 340. *segue:*

Il dramma per musica di Vienna è invece in diretta relazione – e ciò non stupisce – con *L'amare per virtù*, proposto nel Teatro Vendramin di San Salvatore a Venezia, durante la stagione autunnale del 1699,[4] anche se in quel caso tanto la partitura di Draghi, quanto il testo di Cupeda, subirono molte modifiche.[5]

Amor per virtù – FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll. ²Paris, Firmin Didot, 1860-1865, III, p. 54; FELIX CLÈMENT - PIERRE LAROUSSE, *Dictionnaire des operas (Dictionnaire lyrique)...*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, [1881], p. 33.

L'amare per la virtù – CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 voll., Milano, Ricordi, 1887-1890, II, p. 462; ID., *Supplemento al Dizionario...*, Milano, Sonzogno, 1938, p. 269.

L'amare per virtù, overo La tirannide placata – RUDOLF SCHNITZLER-HERBERT SEIFERT, *Draghi Antonio*, in *Grove6*, V, p. 605, corretto quindi con il solo titolo di *L'amare per virtù* in HERBERT SEIFERT, *Draghi Antonio*, in *GroveO*, I, p. 1240, ancora con data 30 giugno 1697 ma con indicazione di «parco della Favorita» quanto a luogo di rappresentazione, dando inoltre come incerta l'origine napoletana di Cupeda; *v.* anche nota 3.

L'amore per virtù – *EitnerQ*, III, p. 243.

Con il titolo invece corretto e non doppio si segnala in ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch Biographisches Lexicon der Ton Kunstler*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf, 1790-1792, I, col. 352, e in GIORGIO PESTELLI, *Draghi Antonio*, in *DEUMM*, II (1985), p. 548. Da notare, infine, che *EitnerQ* indicava l'esistenza della partitura della rappresentazione viennese, con relativa ubicazione e segnatura, che SEIFERT, in *GroveO*, dice perduta.

[3] L'erronea coincidenza fra i libretti di Vienna e di Torino persiste, con qualche variante, in SALVIOLI, *Bibliografia*, I, p. 167, con libretto di «Domenico Cupeda, napoletano» ma «coi soliti pasticci nella poesia e nella musica»; MANFERRARI, *Dizionario*, I, p. 340, «col titolo: *Amore per virtù, o Li generosi rivali*»; STIEGER (*Opernlexicon*, I, p. 53) più ambiguamente riferisce che «*Amare per virtù = I generosi rivali*»; SVEN H. HANSELL (*Vignati Giuseppe*, in *Grove6*, XIX, p. 756, e *GroveO*, III, p. 1005) attribuisce il libretto torinese di *Amar per virtù* a Cupeda e la musica, pur con formula dubitativa, al compositore Giuseppe Vignati; FERRERO (*Scenografia*, p. 81) afferma invece che «in pratica fu trasposto a Torino il repertorio del Teatro S. Salvatore di Venezia per l'anno 1699. Prima opera fu l'*Amar per virtù* di Cupedo-Draghi»; BOUQUET, *Cronologia*, p. 36, n. 78. L'opera è stata confusa con lo «scherzo scenico» rappresentato da cavalieri e paggi della corte asburgica, intitolato *L'amor per virtù. overo La tirannide placata* (*SartoriL*, n. 1495), messo in scena sempre a Vienna nel 1697 in onore di Leopoldo I, ma per le «feste di carnevale» (p.e. SEIFERT in *Grove6* prima della rettifica in *GroveO*, *v.* nota 2).

[4] *L'amar per virtù. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Vendramino di S. Salvatore l'autunno dell'anno M.DCIC, consacrato alle nobilissime dame venete*, Venezia, Nicolini, 1699 (esemplare consultato in I-Mb). Nell'anonima dedicatoria si osserva: «Questo drama, parto di penna straniera, in cui l'amore ha un oggetto così nobile quale la virtù...». Nell'avvertenza al lettore è invece sottolineato che «non essersi inteso di pregiudicare alla stima dovuta agli auttori di questo dramma, così di poesia come di musica, nel farlo ridurre al costume di queste scene da soggetti incanutiti nell'uso di queste arti». *Cfr.* anche ALLACCI, *Drammaturgia*, col. 42; *SartoriL*, n. 1162.

Fig. 1 L'esemplare conservato a Milano contiene un'anonima antiporta, finora inedita, che raffigura la scena 9 dell'atto III, ovvero il tentato omicidio di Egilda, tramato da Consalvo su istigazione di Merisbe, per mezzo di sicari (1697: III.10, pp. 77-78 = 1699: III.8-9, pp. 53-55).

[5] I personaggi del 1697 sono i seguenti: Abdaliso, principe africano e governatore della Spagna per conto del re d'Arabia, amante corrisposto di Egilda; Egilda, superstite principessa di Spagna di

FIG. 1. Anonimo, antoporta di *L'amar per virtù* (i sicari tentano di uccidere Egilda, III.9), Venezia, Teatro di San Salvatore, autunno 1699 (in I-Mb).

La paternità del libretto messo in scena a Torino, per iniziativa di un facoltoso mercante di stoffe, Giovan Battista Gioannetti o Giovannetti, certo ancora in qualche modo associato a Carlo Antonio Bartoli *quondam* Domenico, *alias* Giacomo Maggi,[6] va in qualche caso tuttora ascritta, pur con riserve, proprio a quest'ultimo, poliedrico personaggio di spicco fra Sei e Settecento, ma non ancora ben decifrabile nelle sue varie competenze di uomo di teatro, soprattutto come poeta.[7]

stirpe gota, creduta figlia di Cratilo, amante di Consalvo per gratitudine; Consalvo, figlio di Cratilo e amante per interesse di Egilda; Madema, sorella del re d'Arabia e infida amante di Abdaliso; Amuratte, principe di Tunisi e amante ingannato di Madema; Cratero, aio di Egilda, padre di Consalvo e di Elvira; Elvira, figlia di Cratero e amante, ricambiata, di Amuratte di cui si è invaghita Madema per secondi fini. La dinamica amorosa delle coppie può essere così schematizzata: Consalvo-Egilda-Abdaliso, Abdaliso-Madema-Amuratte, Madema-Amuratte-Elvira, con il risultato finale di riunire Abdaliso con Egilda, e Amuratte con Elvira. Nel libretto veneziano del 1699 mutano alcuni nomi: Abdaliso in Adagliso, Madema in Merisbe, Amuratte in Arideno; viene inoltre soppresso il personaggio di Elvira e si semplifica così la casistica amorosa: Consalvo-Egilda-Adagliso, Adagliso-Merisba-Arideno e infine: Adagliso-Egilda.

[6] La vera identità del Maggi, le sue origini (Ravenna) e le notizie sulla composizione della sua famiglia, sono state a suo tempo riferite, attraverso inedita documentazione d'archivio, da REPOSI, *Villa*, pp. 96-104, 131 note 36-38 e 40, pp. 105-110. Alcuni atti testimoniano che il personaggio in questione fu a Torino tra il 1691 e il 1719, poco più di due anni prima della stesura del suo testamento (1° maggio 1722) e circa tre dalla data della sepoltura (31 gennaio 1723). In un codicillo del 7 gennaio 1723, poco tempo prima della morte, si dice fra l'altro: «signor cavaliere dell'Ordine del Sperone d'Oro del sacro Pallazzo Apostolico [...] Carlo Antonio Bartoli, sin qui denominato, nella presente città [Torino], per sopranome Giacomo Maggii, figliolo del fu signor Domenico, della città di Ravenna cappo‹luogo› della Romagna, in questa ressidente». La città natale e il fatto che nel 1705 abitasse sempre a Torino, sono pure testimoniati da un contratto che stipulò, in prevalenza come impresario, con i nobili genovesi Eugenio e Gerolamo [Geronimo] II Durazzo, i quali gli affittarono stabilmente il loro Teatro del Falcone, «per il termine di anni cinque», dal 30 dicembre 1705. *Cfr.* ARMANDO FABIO IVALDI, *Dentro l'opera: meccanismi di gestione teatrale nel Settecento genovese*, «Musica/Realtà», 49, marzo 1996, p. 127 nota 57.

[7] Nel quadro di una più ampia ricerca sugli impresari attivi a Genova, fra Sei e Settecento, e sui circuiti produttivi-distributivi del mercato operistico a cui essi facevano capo, ho avviato un'indagine sistematica su tutti quei libretti che, anche in base a *SartoriL*, sono tuttora formalmente (e genericamente) attribuiti al Maggi. Riguardo a una rappresentazione genovese del dramma per musica *Mitridate in Sebastia* (Teatro del Falcone, autunno 1701), per esempio, su iniziativa del Maggi (anche come) impresario, ancora dubbia rimane la sua paternità del libretto. Essa sembrerebbe plausibile, almeno a prima vista, per il fatto che una ripresa del dramma per musica, come *Mitridate in Sabastia*, avvenne nel Teatro Regio di Torino durante il carnevale del 1701-1702. Nella prefazione del libretto di quest'ultimo allestimento, tuttavia, è vero che Maggi parla delle «mie due opere» (l'altra a cui allude è proprio *Amar per virtù, overo I generosi rivali*), ma può sorgere il dubbio che egli le menzioni come impresario piuttosto che come librettista, giacché, il suo linguaggio sembra nel complesso piuttosto sgrammaticato. In attesa che la ricerca in corso consenta di giungere a elementi più sicuri e circostanziati su questo problema più generale, per qualche cenno riguardo al Maggi impresario e/o presunto librettista ovvero ricucitore di testi altrui, fra Genova e Torino, si veda: ARMANDO FABIO IVALDI, *L'inaugu-*

Non meno problematica risulta tuttavia anche la paternità della musica che fu utilizzata a Torino. Accanto a chi ancora la riferisce, più o meno direttamente, al Draghi,[8] non mancano anche colore che – certo equivocando di nuovo su titoli simili ma riguardanti drammi per musica in qualche modo distinti – l'attribuirebbero, anche se talora con formula dubitativa, al compositore Giuseppe Vignati, forse bolognese.[9] In realtà, quest'ultimo, ormai a carriera avviata, mise in musica, ma a Venezia e nel 1726, un dramma per musica dal titolo molto simile a quello di Torino del 1702, ovvero *I rivali generosi*, ma su un libretto rimaneggiato di Apostolo Zeno, comparso per la prima volta, ancora nel Teatro Vendramin di S. Salvatore a Venezia, durante il carnevale 1696-1697,[10] poco prima dello spettacolo viennese di Cupeda-Draghi.

Se l'attribuzione del libretto di Torino e della relativa musica rimangono un problema ancora aperto – salvo il fatto che non esiste rapporto alcuno con la rappresentazione del 1697 per il genetliaco di Leopoldo I – va però subito chiarito che in realtà, chiunque ne fosse stato il re-inventore, il libretto messo in scena al Teatro Regio altro non era se non una versione rimaneggiata – pur con diversa ambientazione storica[11] – proprio dei *Rivali generosi* dello Zeno, ivi compresa

razione del Teatro di Sant'Agostino (1702) e l'impresario bolognese Cesare Bonazzoli, in *Il testo e la scena. Studi di storia del teatro genovese*, Genova, AMIS, 1994 (Collana di miscellanee e monografie, 1), pp. 24 nota 23, 29 nota 42, 30 nota 45, 49-50 nota 7.

[8] *Cfr.* nota 2.

[9] L'equivoco sul compositore Vignati potrebbe risalire a GERBER, *Lexicon*, IV, col. 729, che a proposito del compositore indicava laconicamente tre drammi per musica: «*Nerone e Porsena, I rivali generosi, Girita*». Seguito quindi da GIACOMO SACERDOTE, *Il Teatro Regio di Torino. Cronologia degli spettacoli dal 1662 al 1890*, Torino, Le Roux & C., 1892, *sub anno* 1702; e *EitnerQ*, X, p. 85; più di recente HANSELL, *Vignati* (*Grove6* e *GroveO*), attribuisce la musica al Vignati, ma con formula dubitativa (*v.* anche nota 3).

[10] Ovvero: *I rivali generosi. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Salvatore l'anno M.DC.XCVII. Seconda Impressione. Dedicato all'illustrissimo et eccellentissimo signor conte di Mansfeld, principe di Fondi, grande di Spagna, cavaliere del Toson d'Oro, maresciallo di corte, e general maresciallo di campo di S. M. cesarea, governator di Comor, colonello di un reggimento di fanti, plenipotenziario per la pace a' principi d'Italia etc.* Venezia, Nicolini, 1697. Dedica, senza data, di Apostolo Zeno e musica di Marc'Antonio Ziani (esemplare consultato in I-Bc). ALLACCI, *Drammaturgia*, col. 671, metteva più correttamente in relazione questo libretto del 1697 con quello rappresentato a Venezia, nel Teatro Grimani di S. Samuele, per la fiera dell'Ascensione del 1726 con «Musica di Giuseppe Vignati bolognese». Aggiungeva inoltre che il libretto di Zeno era stato stampato, sempre a Roma nel 1697 «per li Campana» (*cfr.* anche ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma del secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888, p. 188 nota 1), mentre ora sappiamo che fu rappresentato nel giardino del principe Ludovisi, in occasione delle sue nozze (*SartoriL*, n. 20022).

[11] L'imitazione del libretto dello Zeno è quasi pedissequa, se si eccettuano poche arie mutate o raccorciate a conclusione di alcune scene e il cambiamento strutturale di alcune altre per l'inserimento di due nuovi personaggi di basso rango: Balzo, servo di Hillo, e Zelta, nutrice di Deidamia. Sono tuttavia legate proprio a queste due figure le novità più interessanti del libretto torinese. Le

l'ideologia etico-politica alla base del libretto, come spiegheremo più avanti. La musica utilizzata a Torino nel carnevale del 1701-1702 potrebbe allora essere stata quella che Marc'Antonio Ziani scrisse in origine per Venezia, sia pure molto cambiata ovvero trasformata in un «pasticcio» di compositori diversi.

Altre due circostanze potrebbero inoltre complicare in qualche modo la questione, ma si tratta di problemi non determinanti.

Fu probabilmente Maggi che, nel 1711, fece mettere in scena a Genova, dove svolgeva meno saltuariamente funzioni impresariali almeno dal 1705,[12] proprio il libretto di Torino del 1702, ma con il solo secondo titolo e posposto ossia *I rivali generosi*,[13] a questo punto del tutto confondibile con una delle versioni del dramma per musica di Zeno del 1697, allora in circolazione in vari teatri italiani. Non si conosce finora un testo stampato della rappresentazione genovese, ma un inedito documento dell'epoca ci informa che la cantante Vienna Mellini, la quale aveva preso parte alla messinscena torinese di *Amar per virtù, overo I generosi rivali*,[14] si esibiva in quel periodo nel Teatro del Falcone del capoluogo ligure,[15] dove

scene comiche di Balzo e di Zelta, innamorati attempati e litigiosi, alla fine reciprocamente consenzienti, inserite fra gli atti del dramma (*Amar per virtù, overo I generosi rivali*, I.6: pp. 19-21; II.13: pp. 53-55; III.14: pp. 73-76), costituiscono una sorta di alleggerimento dell'azione drammatica e un'ironica parodia delle alte passioni dei grandi nobili protagonisti della vicenda (*v.* anche, nelle note 24 e 39, ciò che dice Maggi stesso, nella dedicatoria del libretto, a proposito dello scopo 'ludico' dello spettacolo). Sull'influenza della commedia aurea spagnola in tal senso, specie per la figura del «grazioso» e delle probabili derivazioni da Calderón dei complicati intrecci amorosi *v.* ARMANDO FABIO IVALDI, *Sancio, ovvero gli equivoci nel sembiante*, in *Spagna e dintorni*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, in stampa (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, 4).

[12] IVALDI, *Dentro l'opera*, pp. 112-113, 127-129.

[13] *Tavola cronologica di tutti li drammi o sia opere in musica recitate alli teatri detti del Falcone e da S. Agostino da cento anni in addietro, cioè dall'Anno 1670 in 1771*, Genova, Stamperia Gesiniana, 1771, p. 17, e SEBASTIANO VALLEBONA, *Cenni biografici sul Regio Teatro del Falcone*, Genova, Pellas, 1877, p. VI.

[14] Il libretto a stampa non riporta i nomi dei cantanti, ma la Mellini figura tra i protagonisti del secondo dramma per musica previsto al Teatro Regio, *Mitridate in Sabastia*, nella parte di Ericlea. *Cfr.* BOUQUET, *Cronologia*, p. 36, n. 78; *SartoriL*, VII, p. 426.

[15] Questo il testo del documento inedito: «L'indecenza de' balli al teatro è sommamente contraria alla morale di tutti i buon christiani, anche lo scandolo di tante canterine che tanto sono costate all'impresario è biasimevole anche fuori di scena [...]. La canterina Melina e le altre che cantano al Falcone frequentano le più alte conversasioni de' nobili dove si gioca al biribissi e le fanno regalli principeschi. Bisogna che i serenissimi colleggi intervengano subito in questa Babilone scandalosa del teatro e mettino freno alla decensa dei commedianti, ai maneggi dell'impresario e alle spese dei nobili, mentre non vi è più carità per i poveri e timor di Dio in questa città del Demonio». La testimonianza, tratta forse da un biglietto anonimo indirizzato al Senato da un religioso, è contenuta in un manoscritto dal titolo *Memorie da servire ai teatri e riflessioni di spese non sogette all'impresa*, parte: *Memorie su gli introiti dei teatri*, c. 51*v*, già appartenuto all'archivio Durazzo si trova ora in una collezione privata in Svizzera (*cfr.* IVALDI, *Dentro l'opera*, p. 122 nota 34). La cantante in questione, Vienna Mellini o Melini, al servizio del duca di Modena, nell'autunno

proseguivano appunto le recite di un dramma per musica dal titolo *I rivali generosi*. Possiamo quindi ipotizzare che, a Genova, Maggi avesse riproposto il libretto di Torino del 1702, certo ulteriormente rimaneggiato anche nella parte musicale.

In mezzo a tutte queste formule dubitative, emerge tuttavia qualche altra certezza. Nessun legame esiste, almeno dal punto di vista poetico-drammaturgico, fra tutti i libretti in questione e uno precedente, dal significativo titolo di *I generosi rivali*, andato in scena nel Teatro Formagliari di Bologna durante il carnevale del 1679-1680.[16] Il suo autore, un certo Accademico Animoso fra i Disuniti, anche se ancora di sconosciuta identità,[17] non sembrerebbe comunque potersi associare a Giacomo Maggi, anche se egli lasciò presumibilmente ancor giovane la natia Ravenna e svolse quindi altrove la sua attività artistico-impresariale.

Nel periodo compreso fra il 1680 e il 1702, nei circuiti teatrali del centro-nord dell'Italia, esistevano dunque un libretto dal titolo *I generosi rivali*, vale a dire quello di Bologna del 1680, e almeno altri sette, distinti fra loro e dal precedente, conosciuti come *I rivali generosi* o sotto altro titolo ancora, vale a dire quello originario di Apostolo Zeno del carnevale 1696-1697, più altre sue filiazioni,[18] a

del 1711 cantò anche nella seconda opera prevista al Teatro del Falcone di Genova, *La pace generosa*, nel ruolo di Ismena, e nel maggio di quello stesso anno risulta pure fra gli interpreti di *La fede tradita e vendicata*, nella parte di Ermelinda, rappresentata al Teatro Bonacossi di Ferrara per la consueta fiera dell'11 maggio (*SartoriL*, n. 9909, e VII, p. 426). La sua presenza a Genova sembra per ora limitarsi all'allestimento di questi due soli drammi per musica.

[16] *I generosi rivali, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Formagliari l'anno 1680. Dedicato all'illustrissima signora Maria Orsi Tortorelli dall'accademico fra Disuniti ⟨detto⟩ l'Animoso*, Bologna, erede del Benacci [1680]. Dedica dell'Animoso fra i Disuniti: dall'Accademia, 20.1.1680 (esemplare consultato in I-Bc). *Cfr.* inoltre CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888; rist. anast. Bologna, Forni, 1965, p. 350; LAURA CAIRO - PICCARDA QUILICI, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700: la raccolta della Biblioteca Casanatense*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1980, I, n. 1987; *SartoriL*, n. 11499.

[17] Non sono riuscito, per il momento, a chiarire l'identità di questo personaggio, né a trovare qualcosa di più preciso anche sull'Accademia dei Disuniti di Bologna di cui fornisce generiche indicazioni RICCI, *Teatri*, p. 350, proprio riguardo alla rappresentazione del dramma per musica in discorso: «lice supporre che l'Accademia Disunita era, come le altre due bolognesi dette degli Inermi e degli Uniti, rivolta esclusivamente alle sceniche rappresentazioni» (*cfr.* anche MICHELE MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930; rist. anast. Bologna, Forni, 1976, II, p. 203. Non credo che l'«Animoso» in questione si possa associare a un certo «Animoso Accademico Selvaggio», poeta presumibilmente attivo a Bologna nella prima metà del secolo XVII, di cui esistono alcune opere in I-Bu.

[18] Riepiloghiamo qui, in modo sintetico, con quale titolo, dove e quando il libretto dello Zeno fu rappresentato tra il 1697 e il 1711:

1) 1697 (carnevale): *I rivali generosi*, Venezia, Teatro Vendramin di S. Salvatore, con musica di Marc'Antonio Ziani.

2) 1697: *I rivali generosi*, Roma, Giardino del principe Ludovisi per le sue nozze, con prologo di circostanza e musica dello Ziani, ma variata. [*segue*]

loro volta modificate nel tempo nella struttura drammaturgica e nella musica, che nulla avevano in comune con *L'amar per virtù* di Cupeda-Draghi.

Ci sembra tuttavia opportuna qualche più specifica e articolata considerazione sull'intero argomento.

Riguardo a Carlo Antonio Bartoli, soprannominato Giacomo Maggi, se rimangono ancora incerte le sue effettive capacità di librettista o, piuttosto, di 'ricucitore' di testi altrui, va però segnalata l'invenzione allegorico-simbolica nata, in origine, per un frontespizio da inserire nel libretto a stampa del dramma per musica *I gemelli rivali*, proposto nel Teatro Regio di Torino durante il carnevale del 1690.[19] In

3) 1698 (carnevale): *Belisario in Ravenna, ovvero I rivali generosi*, Firenze, con musica dello Ziani, ma variata.
4) 1699 (carnevale?): *I rivali generosi*, Palermo, Teatro S. Cecilia, con musica di Pietr'Antonio Fidi, Oliviero Matraja e Tommaso Rossi.
5) 1700 (carnevale?): *I rivali generosi*, Napoli, Real Palazzo e Teatro S. Bartolomeo, con testo rimaneggiato da Francesco Maria Paglia e musica di Filippo Maria Collinelli.
6) 1701 (carnevale?): *I rivali generosi*, Piacenza, Ducal Teatro, con musica dello Ziani e di Giuseppe Antonio Aldrovandini.
7) 1702 (carnevale): *Amar per virtù, overo I generosi rivali*, Torino, Teatro Regio, testo rimaneggiato da Giacomo Maggi (?) e musica dello Ziani, ancora variata (?).
8) 1710 (carnevale): *I rivali generosi*, Padova, Teatro Obizzi, musica di Giuseppe Saratelli
9) 1710 (aprile): *I rivali generosi* (forse da Piacenza, 1701), Reggio Emilia, Teatro di Reggio, con musica di Clemente Monari, Francesco Pistocchi (che cantava a Piacenza, dove era definito «Maestro di Cappella del Margravio d'Anzbach») e Giovanni Maria Cappelli.
10) 1711 (autunno): *I rivali generosi* (forse da *Amar per virtù, overo I generosi rivali*, 1702), Genova, Teatro del Falcone, testo (ulteriormente) variato da Giacomo Maggi (?) e musica (ulteriormente) variata dello Ziani (?).

Cfr. Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia (1637-1730)*, Venezia, s.e. [1730], p. 128; Antonio Groppo, *Catalogo di tutti li drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia (1637-1745)*, Venezia, Groppo, [1745], p. 80; Paolo Fabbri-Roberto Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli. 1987, p. 51; Anna Tedesco, *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo. Flaccovio, 1992, p. 270; *SartoriL*, nn. 3875, 20022-20028; Mario Genesi, *Teatro d'opera a Piacenza dal 1687 al 1750. Coordinate generali*, «Archivio Storico per le Provincie Parmensi», IV serie, vol. XLIX, 1997, pp. 201-238: 212; *v.* qui anche nota 10. Secondo alcuni poi (Viale Ferrero, *Scenografia*, pp. 54-55; Bouquet, *Cronologia*, p. 36 nota 78), il libretto di Torino del 1702, *Amar per virtù, overo I generosi rivali*, sarebbe indicato anche come *I gemelli Parrasio e Licasto*, ulteriore titolo, tratto dai nomi dei due protagonisti, che non trova per ora ufficiale riscontro né nel libretto a stampa né in *SartoriL*.

[19] Solo la copia del libretto di *Amar per virtù, overo I generosi rivali*, conservato in I-Tci, ha tuttavia ancora l'incisione che si pubblica qui per la prima volta. *SartoriL*, n. 1154, nell'indicare l'ubicazione di altri esemplari del libretto a stampa (*v.* anche nota 1 e Ferrero, *Scenografia*, p. 81 nota 304), nulla dice però riguardo alla presenza dell'unica incisione, che per ora si conosce, contenuta nella copia della biblioteca torinese menzionata. Secondo Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1963-1982, III, pp. 1028-1037, esisterebbe però qualche altro esemplare dell'incisione, ma non si dice dove e se separato o meno dal libretto a stampa.

TESTO I	TESTO II	TESTO III	TESTO IV
BOLOGNA 1680 *I generosi rivali* L'Animoso – [musica ?]	VENEZIA 1697 (carnevale) *I rivali generosi* Zeno – Ziani | [...] | TORINO 1702 *Amar per virtù* *overo* *I generosi rivali* [Zeno] – [Ziani ?] | GENOVA 1711 *I rivali generosi* [Zeno] – [musica ?]	VIENNA 1697 (carnevale) *L'amore per virtù* *overo* *La tirannide placata* scherzo scenico	VIENNA 1697 (giugno) *L'Amare per virtù* Cupeda – Draghi | VENEZIA 1699 *L'amare per virtù* *overo* *I generosi rivali* [Cupeda] – [Draghi]

Sinossi essenziale dei quattro gruppi di libretti che utilizzano titoli simili; per la succesione completa (1697-1711) dei libretti di Zeno (testo II) *v.* nota 18.

realtà, la piccola acquaforte, realizzata da un incisore di alto livello quale era Georges Tasnière,[20] venne però utilizzata più tardi, con una maldestra correzione a penna di «gemelli» in «generosi», proprio per il libretto a stampa di *Amar per virtù, overo I generosi rivali,* rappresentato, come si è già detto, nel carnevale del 1701-1702. *Fig.* 2

Ci sfuggono, al momento, le motivazioni precise della 'trasmigrazione' dell'incisione di Maggi-Tasnière – fenomeno comunque non così raro – da un libretto a stampa a un altro, ma si possono formulare almeno due verosimili ipotesi al riguardo: una di tipo celebrativo e l'altra, per così dire, tecnica e politica nello stesso tempo. Nel primo caso, la presenza di un'antiporta di notevole qualità nel suo genere, poteva degnamente esaltare la nascita del sodalizio finanziario e impresariale Gioannetti-Maggi, in tutte le sue implicanze,[21] considerata anche

[20] Allievo di Claude Mellan e attivo soprattutto a Torino fra il secolo XVII e il XVIII, Tasnière (1632-1704) era certo di origine francese e non milanese, come sostengono alcuni sia pure con formula dubitativa (*cfr.* MARY NEWCOME, *Prints After Domenico Piola,* «The Burlington Magazine», october 1982, pp. 608-618: 610). È meglio noto, finora, come raffinato ed elegante illustratore, nonché incisore su disegni del pittore genovese Domenico Piola. Riguardo alla sua attività artistica, anche a Torino, si veda inoltre CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur des estampes,* 4 voll., Paris, Jannet, 1854-1856; rist. anast. Amsterdam, Hissink, 1970-1971, IV, p. 6 (ripr. facs.); *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento,* catalogo della mostra (Torino, 27.V-24.IX.1989) a cura di Michela Di Macco e Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989, pp. 34, 38a-b, 42, 48-57, 62, 96, 98; REPOSI, *Villa,* cap. IV, pp. 125, 219-220.

[21] Inoltre, con la stagione di carnevale del 1701-1702, Maggi si congedava ulteriormente dal pubblico di Torino, per lavorare di nuovo a Genova, pur continuando a risiedere nel capoluogo piemontese (*v.* note 5, 6 e 10).

FIG. 1. Giacomo Maggi (incisione di Georges Tasnière), Antiporta di *Amar per virtù, overo I generosi rivali*, Torino, Teatro Regio, carnevale 1702 (in I-Tci).

l'importanza che la stagione di carnevale rivestiva ovunque. Veniva inoltre onorata, in modo altrettanto adeguato, l'immagine di Madama Reale, ossia Maria Giovanna Battista di Nemours, per quanto ormai esautorata dall'effettivo potere di governo dal di lei figlio, il duca Vittorio Amedeo II di Savoia, che godeva di riflesso della 'spettacolarità' dell'allestimento nel suo insieme.[22]

In secondo luogo, se una macchina «con globo sopra cui discende la Fortuna» calava dal cielo nel prologo dello spettacolo dei *Gemelli rivali* del 1690,[23] anche

[22] È opportuno aprire una sintetica parentesi sul duca di Savoia, anche per meglio comprendere tutti i vari riferimenti storici che abbiamo fatto e che faremo su lui e la sua famiglia, in relazione ai drammi per musica rappresentati a Torino che abbiamo qui preso in esame. Succeduto al padre, Carlo Emanuele II, sotto la reggenza della madre (1675-1684), Maria Giovanna Battista di Nemours o Madama Reale, Vittorio Amedeo II si sforzò di emanciparsi gradatamente sia dalla soggezione di quest'ultima sia dal predominio francese a cui aveva in pratica costretto il Piemonte tanto la nonna, Maria Cristina di Borbone, sorella di Luigi XIII, quanto alla fine il padre stesso. Ciò avvenne secondo alcune tappe fondamentali che rivelarono, da un lato, la fermezza di carattere e la padronanza di sé del giovane duca e, dall'altro, le capacità di governare e l'intelligenza politica. Nel 1681, Madama Reale intendeva far sposare Vittorio Amedeo II, che aveva da poco raggiunto la maggiore età a 14 anni, con l'infanta di Portogallo, Isabella Maria, figlia di Maria Elisabetta di Nemours, sorella della madre del duca. Le due donne avevano concertato insieme le nozze e non senza uno scopo preciso. Se il matrimonio fosse avvenuto, Vittorio Amedeo II sarebbe dovuto partire per Lisbona, mentre a Torino, Madama Reale sarebbe rimasta reggente, rafforzando la politica filofrancese del marito, prospettiva altrimenti improbabile visto che il duca aveva già manifestato chiari segni di volersi liberare della tutela materna. Nel 1683, i reiterati e misteriosi malesseri di Vittorio Amedeo II, ogni volta che si avvicinava la partenza per il Portogallo, fecero definitivamente naufragare l'augusto progetto nuziale e, nel 1684, Madama Reale veniva estromessa dal figlio da ogni ingerenza negli affari di Stato. Nello stesso anno, tuttavia, Vittorio Amedeo II sposava Anna d'Orleans – con un ennesimo sgarbo verso la madre e forse anche verso il ramo diretto dei Borboni di Francia, ossia Luigi XIV – che era nipote, per parte di padre, di quella Francesca d'Orleans che era stata l'amatissima prima moglie di Carlo Emanuele II. Nel 1688-1689, il duca cercò quindi di accostarsi a Guglielmo d'Orange e, poco tempo dopo, entrò nella «Grande Alleanza» contro la Francia, anche se, scarsamente aiutato dagli alleati, venne sconfitto più volte (1690-1693) e costretto alla pace con Luigi XIV, dal quale ottenne tuttavia Pinerolo. Durante la guerra di successione spagnola, alleatosi prima con la Francia (1701) e poi con gli Asburgo d'Austria (1703), riuscì a conseguire sui francesi la bella vittoria di Torino (1706) e a farsi quindi assegnare, con il trattato di Utrecht (1713), il titolo regio con la Sicilia, poi commutata con la Sardegna (1718). Sulla complessa personalità di Giovanna Battista di Savoia-Nemours, della sorella Maria Francesca Elisabetta e della loro astuta e ambiziosa madre, Elisabetta di Vendôme, si veda GIULIANA BRUGNELLI BIRAGHI e MARIA BIANCA DENOYÈ POLLONE, *La seconda Madama Reale. Giovanna Battista di Savoia-Nemours*, Torino, Gribaudo, 1996.

[23] *I gemelli rivali, melodramma da recitarsi in Torino l'anno 1690 alla presenza delle loro AA.RR. Dell'a‹bate› d'A‹verara›*, Torino, Domenico Paulino (si vendono alla bottega di Giovanni Battista Manzolino), [1690] (esemplare consultato in I-Mb). Dall'avvertenza al lettore si apprende che le scene e i costumi erano del Maggi, mentre nella descrizione delle «machine» e nella didascalia del prologo leggiamo rispettivamente: «Globo sopra cui discende la Fortuna che allo sparir del globo resta affisa su la ruota» e «Vedesi discender dal cielo Marte e la Fortuna sopra un globo» (pp. 7, 9).

nel libretto di *Amar per virtù, overo I generosi rivali* del 1702 – le cui intenzionalità etico-politiche, come chiariremo alla fine di questo saggio, non erano poi così lontane da quelle del 1690[24] – compariva alla fine un «globo» con la «Vittoria in machina».[25]

Interessante e non comune risulta, sotto questo profilo, l'invenzione iconografica del Maggi la quale, ispirandosi proprio alla scena del globo, piuttosto che accontentarsi di riprodurla sull'antiporta, riusciva a coglierne la portata simbolica per suggerire una doppia finalità beneaugurante: nei confronti dell'operato artistico-professionale del Maggi stesso (in riferimento ai 'suoi' ultimi spettacoli torinesi che andavano in scena), nonché quale omaggio agli augusti dedicatari e alle loro ambiziose strategie dinastico-politiche.

L'allegoria di base dell'incisione è infatti quella del «mondo simile all'éllera [edera]»,[26] ossia di una vita terrena spesso corrosa e disseccata tanto dall'invidia e dall'ingratitudine, quanto dalla vanagloria e dall'adulazione infida, su cui si innesta però la Fortuna-Vittoria che trionfa e divulga, nello spazio e nel tempo, la sconfitta di ogni malvagità e violenza nate dalla simulazione e dall'inganno, con velati riferimenti ai tentativi di Vittorio Amedeo II, prima, di affrancarsi dall'in-

Per queste macchine spettacolari, tipiche dei teatri di corte per scopi celebrativi, si veda qualche cenno in VIALE FERRERO, *Scenografia*, pp. 54-56; ARMANDO FABIO IVALDI, *Giovanni Battista Olivieri scenografo nel teatro romano di Tordinona (1737)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III, 1984, pp. 376-405: 394-398. *Cfr.* inoltre *SartoriL*, n. 11488, e *v.* nota 35.

[24] Il Maggi, nella dedicatoria del libretto dello spettacolo del 1702, diceva significativamente, certo alludendo alle vicende politico-militari del duca di Savoia: «Drama di questo più fortunato non v'ha a dì nostri su tutte le scene d'Europa: e perché deve servire di breve interrompimento e sollievo a le fatiche guerriere d'un grande eroe di cui più forte e più magnanimo non vede il mondo e degno figlio di V.A.R. [Madama Reale]; e perché porta in fronte il nome augusto d'una reina di cui madre più felice e gloriosa non ha la terra, mentre feconda, con un sol parto, ha potuto dare a due vastissime e fioritissime monarchie et a le migliori parti del mondo in due gran principesse una sorgente luminosa di cento Regi» (*Amar per virtù*, p. 4). Argomento, quest'ultimo, che un po' ambiguamente ci riporta alla questione delle nozze con l'infanta del Portogallo e dell'ingerenza di Maria Giovanna Battista di Nemours e della sorella nelle questioni dinastiche sabaude, per cui *v.* nota 22.

[25] Fra i personaggi del prologo e nell'elenco delle scene dell'atto III, si legge nell'ordine: «La Vittoria in machina» e «Luogo di trionfo ove li greci celebrano le feste preparato [*sic*] in onore d'Hillo, ove si vede un globo in esso figuratovi la Grecia, sostenuto da giganti dorati; qual globo s'apre e forma una stella, e nel dentro vi si vede una gran sfera sopra della quale vi sono parte de geni della Vittoria che s'agirano con detta sfera e siedono sopra nubi, e nel centro della machina vi è la Vittoria, et a terra vi sono altri geni della stessa quali formano il ballo» (*Amar per virtù*, pp. 8, 10-11). Alla fine del prologo del 1690, accadeva però qualcosa di analogo con il «globo» della Fortuna: «Sparisce il globo risolvendosi in nuvole, restando la Fortuna sopra una roca sotto di cui si vedono cinque capricci che formano il ballo» (*I gemelli rivali*, p. 12).

[26] *Cfr.* FILIPPO PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, et illustrate*, Milano, Vigone, 1680, libro IX, cap. X, pp. 419-422.

fluenza materna e, dopo, dal predominio francese.[27] Nel disegno preparatorio, certo realizzato qualche tempo prima del 1689 o del 1690, anno in cui venne presumibilmente inciso da Tasnière, Maggi riusciva a unire con una certa efficacia, iconograficamente trasgressiva e in gran parte dovuta a una situazione politico-teatrale contingente, l'immagine della Fama positiva con quella della Fortuna e, in qualche modo, anche con quella della Vittoria.[28]

Il risultato complessivo, pur nella 'trasmigrazione' dell'incisione, è quello di un'invenzione iconografica celebrativa, adattabile a due libretti non così diversi nell'intreccio e nell'ideale etico-politico complessivo, pur nello sviluppo di circostanziate vicissitudini di Casa Savoia. L'interpretazione allegorica d'insieme prende spunto da alcuni aspetti della vicenda portata sulla scena, ma la restituisce iconograficamente in modo anche più libero – e più politicamente mirato al tempo stesso – rispetto a un primo pensiero che forse privilegiava, invece, l'aspetto decorativo e spettacolare insito nella macchina del globo. Tutto questo testimonia altresì, nella personalità artistica e professionale di Maggi – anche ipotizzando un qualche eventuale suggerimento da parte del Tasnière – non solo la conoscenza e la padronanza dei principali manuali iconologici del tempo, ma anche quella particolare perizia non tanto come scenografo, ma soprattutto come inventore di costumi, per la quale veniva ancora ricordato verso la metà del secolo XVIII.[29]

Rimangono quindi alcune riflessioni conclusive sulle vicende storiche e mitologiche contenute nei libretti compresi tra il 1697 e il 1702, specie per quanto concerne alcune problematiche etico-politiche in essi dibattute, piuttosto influenzate dalla lunga fase di conflittualità dell'Europa alla fine del Seicento, dominata, da un lato, dall'aggressività espansionistica, ma ormai declinante, della Francia di Luigi XIV e, dall'altro, dall'ascesa degli Asburgo d'Austria e dell'Inghilterra.

Il libretto viennese di Cupeda, musicato da Antonio Draghi, era la logica conclusione di un particolare ciclo iniziato da alcuni fortunati drammi per musi-

[27] *Cfr.* anche nota 22 e, in tale problematica politica, quanto riferisce a proposito della simbologia dell'edera PICINELLI, *Mondo simbolico*, p. 412: «dipendenza dell'altrui sostegno, protettione et aiuto dimostra l'ellera, appoggiata ad un albero».

[28] Per un altro caso di assimilazione tra Fama positiva e Fortuna, nell'antiporta del libretto a stampa di un dramma per musica – e sempre in una stagione di carnevale e a tutto vantaggio dell'immagine dei nobili locatari e direttori del teatro – c'era già un anonimo precedente genovese, finora isolato (ARMANDO FABIO IVALDI, *Grafica e libretti d'opera genovesi del secondo Seicento*, in *L'apogeo del melodramma nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno (1996) a cura di Elena Salvi e Giuseppe Vecchi, Bologna-Verona, AMIS (in corso di pubblicazione). Sull'iconografia tradizionale di Fama e Vittoria rinvio a VINCENZO CARTARI, *Imagini delli dei degl'antichi*, Siena, Flamini, 1613, pp. 395-396, 407 (rist. anast. di Venezia 1647: Vicenza, Pozza, 1996); CESARE RIPA, *Nova iconologia*, 2 voll., Padova, Tozzi, 1618; rist. anast. Torino, Fògola, 1986, I, pp. 246-247.

[29] FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 voll. in 7 tomi, Milano, Agnelli, 1739-1752, vol. II, libro III (1744), p. 549.

ca del secondo Seicento i quali, traendo spunto dalla storia di Spagna dei primordi e dalla sua successiva conquista da parte dei Mori, a causa delle discordie interne legate alla bramosia del potere, proponevano particolari ammaestramenti di buon governo, pur tra congiure, guerre civili e interventi armati di potenze straniere.[30] In connessione, talora molto stretta, con le difficili situazioni politico-dinastiche di alcune monarchie europee tra la fine del secolo XVII e l'inizio di quello successivo, l'ideologia portante di questi libretti, anche in accordo con lo sviluppo della politica e della diplomazia come scienze e delle interpretazioni a posteriori del pensiero di Machiavelli, era in sostanza l'esaltazione – anche se talora forzosa o conveniente – del principio del legittimismo dinastico[31] e della monarchia assoluta, per diritto divino, auspicando tuttavia l'avvento di sovrani «magnanimi, e giusti» per ottenere le fedeltà e la lealtà dell'aristocrazia e l'obbedienza fiduciosa dei sudditi.

Attraverso le dolorose vicende della regina vedova Anagilda e del suo giovane figlio, il futuro re goto Sancio I di León e Castiglia, inizialmente perseguitato dal malvagio tutore e zio paterno, Rodrigo, e poi vittorioso su di lui, ma con l'aiuto dei Mori, si passava quindi – come accadeva anche nei coevi cicli di spettacoli edificanti dei collegi dei Gesuiti – dal tema specifico della *libido imperii* e del tiranno punito e pentito, a quello della nemesi storica, ovvero delle colpe di padri empi e scellerati che ricadono su figli giusti e generosi.

Il testo di Cupeda proponeva così la penosa sorte di Egilda-Egilona, la figlia del violento e adultero Rodrigo e dell'infelice ma virtuosa Eliata la quale, affidata a un fedele confidente del re sotto mentite spoglie, viveva in una Spagna avvelenata da intrighi e da traditori e ormai passata sotto la dominazione dei Mori. La giovane principessa, tuttavia, nonostante le insidie e persino infami tentativi di assassinio, trionfava su tutto e su tutti grazie all'«amare per virtù» o, piuttosto,

[30] La fonte utilizzata da Cupeda era BARTOLOMEO DE ROGATIS, *Historia della perdita e riacquisto della Spagna occupata da' Mori*, 7 voll., Venezia, Guerigli, 1689 (*L'amare per virtù*, f. A_3r). Riguardo tuttavia a questo particolare tema e all'influenza esercitata dalla coeva drammaturgia spagnola (la figura del «grazioso», la «commedia palatina», Calderón) e dai *romances* popolari, sui libretti intitolati *Sancio*, *Rodrigo* e *Roderico*, nel periodo 1656-1696 e oltre, *v.* IVALDI, *Sancio*.

[31] Intorno a questo problema, con riferimenti più particolari al contrastato fenomeno della regolarizzazione dei «bastardi reali» e alle contrapposte «cabales» ovvero fazioni politiche di corte, offre un importante consuntivo, anche se quasi esclusivamente limitato alla Francia, il recente volume di EMMANUEL LE ROY LADURIE - JEAN-FRANÇOIS FITOU, *Saint-Simon ou le système de la Cour*, Paris, Fayard, 1997, soprattutto i capp. I, pp. 43-100 (*Le hiérarchie et le rangs*); II, pp. 101-142 (*Le sacré et le profane*); III, pp. 143-180 (*Le pur et l'impure*); IV, pp. 181-235 (*Cabale, lignage, pouvoir*); per l'imitazione di Luigi XIV su tale spinosa questione da parte di Vittorio Amedeo II di Savoia *v.* inoltre le pp. 160-161, 325, 378; per le strategie politico-dinastiche di Maria Adelaide di Savoia, figlia del precedente, andata in sposa al primogenito del gran delfino di Francia e madre del futuro Luigi XV, si veda *ad indicem*.

all'«amore per la virtù», né poteva essere diversamente in uno spettacolo il cui fine era soprattutto quello di esaltare, nel giorno del suo fausto genetliaco, la vittoriosa e gloriosa continuità dinastica di Leopoldo I d'Asburgo-Austria, in piena ascesa politica internazionale.

Alla fine delle sue innumerevoli vicissitudini, Egilda-Egilona riacquistava il proprio rango e il potere, perdonava i nemici e premiava chi era stato fedele a lei e alla sua causa. Invece di «amar per virtù», ossia per gratitudine, quel Consalvo che l'aveva tradita e avrebbe voluto addirittura ucciderla per brama di potere, ma il cui padre l'aveva allevata e protetta, Egilda-Egilona lascia libero sfogo al suo vero sentimento: avrebbe sposato il principe moro Abdaliso che l'aveva sempre ricambiata con lealtà e abnegazione. Nelle loro nozze, la ragion di Stato e le strategie dinastiche riescono, in qualche modo, a far tutt'uno con la legge del cuore, nello spirito di giustizia e di magnanimità, rinsaldando inoltre la pace fra due popoli nemici.

L'intento politico-encomiastico del finale è però scoperto: l'imperatrice Eleonora dedica lo spettacolo al marito, Leopoldo I, per qualcosa di più del riconoscimento del di lui «sovrano merito». A conclusione del dramma, dopo un invito generale all'«esercizio di virtù», nell'introduzione al balletto conclusivo «per la licenza», la Gloria, circondata da eroi e da Venere nella sua reggia celeste, salutava l'Imperatore come quell'«Austriaco Eroe» che, proprio nel 1697, sarebbe diventato il campione del Papato e della fede cristiana,[32] nonché, l'artefice della pace fra

[32] Così canta la Gloria, rivolgendosi all'imperatore e alla corte:

Ei non accoglie
ne la grand'alma affetti
cui la virtù non sia
e moto insieme e meta. Ond'anco alora
che d'ostil sangue
ei rosseggiar fa i campi
a l'invitta spada
non da barbaro impulso,
desio di nuovi regni,
ma sol di stabilir co'l suo gran zelo
a la terra la pace, il culto al Cielo.
Quindi è che del suo piede
seguo ogn'or l'orme ossequiosa ancella,
e la mia servitù mi fa più bella.
e Venere suggella:
Si colmi d'onore
il dì fortunato
che'l mondo beò.
S'esalti il valore
d'Eroe sì pregiato
che ogn'altro oscurò.
[*L'Amar per virtù*, p. 4]

Lo stesso Cupeda, tuttavia, nella dedicatoria all'imperatrice aveva precisato, riferendosi anche a Leopoldo I: «Oso dunque nel presente drama offerir *L'amar per virtù* alla maestà vostra che ne' sovrani meriti del suo gloriosissimo sposo ama la stessa VIRTÙ coronata. Al rovescio di quell'assioma de' filosofi che la forma dà l'essere e la perfezzione alla materia, si vede in questa mia riverente oblazione che la materia dà l'essere e la perfezzione alla forma. Piaccia intanto al Cielo concedere a sì degno monarca una vita così lunga che si compongan più anni da un proporzionato numero de' felicissimi giorni, consecrati a sollennizar la memoria del suo natale; accioché le candide pietre con cui vengon segnati dal mondo cristiano, stabiliscan per sempre il bello edificio della publica felicità» (*ibid.*, pp. 87-88).

l'Europa e i Turchi,[33] riuscendo perfino a oscurare la fama del «cattolicissimo» Luigi XIV mentre già si profilava all'orizzonte la guerra di successione spagnola.

Sotto questo particolare profilo, rimangono allora alcune riflessioni conclusive su analoghe problematiche etico-politiche dibattute, pur in contesti storici differenti, negli altri libretti che abbiamo finora considerato e compresi appunto fra il 1680 e il 1702.

Tornando cronologicamente indietro, rispetto al libretto di Cupeda del 1697, e partendo da quello bolognese del 1680, intitolato *I gemelli rivali*, l'analisi del sottile filo conduttore ideologico che accomuna tutti i vari autori o riadattatori dei testi drammatici in questione, acquista un particolare e significativo rilievo. Tacendo la fonte utilizzata, l'Accademico Animoso portava sulla scena del Teatro Formagliari una vicenda ambientata fra Cipro, Creta e il Peloponneso. Volendo al contempo esaltare gli «incorrotti costumi» della gentildonna, da poco sposa, a cui erano dedicati il libretto e lo spettacolo attraverso un complesso intreccio amoroso,[34] l'autore proponeva sostanzialmente all'attenzione e al proficuo diletto del pubblico la rivalità di due nobili di alto rango: Oronte e Procuste-Cleante, invaghiti della stessa giovane principessa, Celidaura. Il secondo dei due, era stato inviato ancora piccolo dal padre Arsace, re di Cipro, presso Adrasto, re di Creta, perché, lo salvasse da una terribile pestilenza. Quest'ultimo, però, fece credere morto Cleante e lo affidò a un suo confidente, Ernesto, nascondendo la vera identità del giovane principe, che venne intanto chiamato Procuste, e l'inganno proseguì anche sotto il successore di Adrasto, Ormondo. Alla fine, però, dopo

[33] Leopoldo I, fortemente coadiuvato dai Gesuiti all'interno proprio *entourage*, era riuscito a fermare, con l'aiuto di alcuni altri sovrani, l'avanzata dei turchi verso l'Europa nel 1683, proprio sotto le mura di Vienna, e più tardi, affidate le proprie truppe a Eugenio di Savoia, li aveva definitivamente sconfitti a Zenta proprio nel 1697. Grande assente da queste «crociate» era risultato Luigi XIV, impegnato in guerre espansionistiche personali, molto costose e non altrettanto remunerative sul piano delle conquiste territoriali, verso il Reno e l'Alsazia-Lorena. La «Grande Alleanza» promossa contro di lui anche da Leopoldo I (*v.* nota 22), lo costrinse alla pace di Ryswick, ancora nel 1697, e alla rinuncia di alcuni possedimenti da poco conquistati. Nel 1699 intanto, Leopoldo I, con la pace di Carlowitz, si annetteva l'Ungheria e la Transilvania. In quel periodo, egli si riavvicinò temporaneamente a Luigi XIV per il problema della spartizione dell'eredità spagnola, ma si schierò alla fine contro di lui, in difesa degli interessi degli Asburgo d'Austria, allo scoppio della guerra di successione al trono di Spagna, anche se poi morì prima della sua conclusione. Le paci di Utrecht (1713) e di Rastadt (1714), fecero comunque perdere alla Francia, sull'orlo ormai del collasso finanziario, quell'egemonia politica in Europa che passò così all'Austria e all'Inghilterra.

[34] Pur con espressioni di circostanza, l'autore afferma nella dedicatoria: «Se poi alcuni vaneggiamenti amorosi che in questo drama s'intrecciano s'arrischiano forse troppo, scoprendo il loro debole a fronte del maestevole contegno di V.S. illustrissima, perdoni ella la libertà con cui simili poesie imitano i trascorsi de gl'amanti senza riguardo, ché le più caste muse possano annoiarsene» (*I generosi rivali*, pp. a3*r*-a4*v*; *v.* anche nota 16).

complicati accadimenti e circostanze che non escludevano parti *en travesti*, guerre e anche misteriosi contrassegni naturali sul corpo di Procuste-Cleante, le agnizioni finali riportavano l'ordine ovunque: Arsace ritrovava il figlio Cleante, creduto ormai morto e, dopo aver perdonato il vinto Ormondo, decretava che ne sposasse la figlia, Rosane. La magnanimità di re e principi del sangue conduceva dunque al ripristino della giustizia e della pace, mentre le nozze finali, pur attuandosi nel rispetto dei sentimenti di ciascuno,[35] avvenivano secondo il rango di appartenenza delle parti in causa e saldavano alleanze fra popoli differenti, consentendo in tal modo il ritorno allo *status quo*.

Anche però nei due libretti rappresentati a Torino nel 1690 e nel 1702 – rispettivamente *I gemelli rivali* e *Amar per virtù, overo I generosi rivali* – non è difficile cogliere sia velati riferimenti a vicende storico-politiche precise (i non facili rapporti di Vittorio Amedeo II di Savoia prima con la madre e poi con la Francia), sia problematiche etiche e finalità celebrative non così lontane da quelle riscontrate nel testo viennese di Cupeda il quale si inserisce cronologicamente fra loro, insieme con quello coevo dello Zeno, ossia *I rivali generosi*.

Nei *Gemelli rivali*, la cui vicenda si rifà liberamente a Plutarco,[36] non è certo casuale che l'azione si svolga nella mitica Arcadia senza tempo. Le avventure dei due fratelli gemelli ma di diversa indole e destino, Parrasio e Licasto, per di più innamorati della stessa giovane, Fillide, porta inevitabilmente alla mente il contrastato progetto nuziale, poi naufragato, di Vittorio Amedeo II con l'Infanta di Portogallo, voluto in origine dalla di lui madre e dalla zia materna per le loro

[35] Degne di un certo interesse risultano in proposito le scene 16, 17 e 18 dell'atto III e, soprattutto, l'ultima delle tre, con cui si conclude il dramma. Mentre illusionisticamente (ma anche 'realisticamente'), il «teatro torna in cielo» con i personaggi, dopo che ne era disceso nel prologo, tutti cantano prima di scomparire fra le nuvole: «Hai vinto Amore, hai vinto. | Di Procuste e d'Oronte | GENEROSI RIVALI è l'odio | estinto» (*Ibid.*, pp. 65-68).

[36] Più precisamente alle *Vite parallele* (*I gemelli rivali*, p. A3). Pare che in origine il dramma fosse diviso in cinque atti e fu quindi ridotto a tre; prima dall'abate Pietro d'Averara per il Teatro Regio di Torino appunto – di cui era anche impresario – nel carnevale del 1701-1702, con musica «composta da tre soggetti»; successivamente da Nicola Serino per il Teatro dei Fiorentini di Napoli – di cui era anche lui impresario – durante il carnevale del 1713, quando la nuova partitura venne affidata a Domenico Sarri. In quest'ultimo caso, si riutilizzò marginalmente il libretto torinese ma furono mantenuti i due personaggi subalterni di Nisa, la vecchia nutrice, e di Delbo, servo sagace e faceto, a cui furono però cambiati i nomi in Lisetta e Batto. Si conservarono anche le loro scene di amanti dispettosi e maturi, con funzione di pausa nell'azione drammatica e di ironica parodia dei travagliati sentimenti dei nobili protagonisti della vicenda (*v.* in tal senso le note 11, 23 e 30), ma spostate all'interno degli atti, rispetto alla versione dell'abate d'Averara. Si vedano anche VIALE FERRERO, *Scenografia*, pp. 44-45; BOUQUET, *Cronologia*, p. 32; *SartoriL*, n. 11489; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento ed allegria di popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1997, p. 365.

ambizioni politiche personali e le loro strategie filofrancesi.[37] Tuttavia, la presenza dei due fratelli era forse in parte volutamente fuorviante per gli spettatori: è vero che l'allusione più realistica era quella della sconfitta della madre del duca, Madama Reale, ma perché quest'ultima era assimilabile per alcune circostanze dell'intreccio tanto al tiranno Parrasio (che oltre al regno voleva anche avere per sé Fillide, già promessa a Licasto e da lei corrisposto), quanto a Diana, irata per la ninfa ribelle che aveva generato due figli illegittimi da Marte e alla quale la Fortuna e il dio stesso imponevano l'accettazione delle circostanze. L'empio Parrasio era punito con la pazzia, finendo suicida, e vinceva alla fine *ex machina*, ovvero per volontà divina, il leale e generoso Licasto, al quale sarebbero andati il potere e l'amata Fillide. A Diana, o se vogliamo a Madama Reale ormai esautorata dal governo dal figlio, restava comunque la fama eterna del di lei «Glorioso germe» per decisione di Marte,[38] ossia di Vittorio Amedeo II. Dunque trionfavano ancora una volta, anche *in votis*, la virtù e l'amore: i sovrani leali, giusti e generosi e l'onestà dei sentimenti contro la menzogna, l'intrigo e la follia derivata dall'abuso del potere.

In *Amar per virtù, overo I generosi rivali*, come si è detto ricalcato piuttosto da vicino su *I rivali generosi* dello Zeno, la vicenda, trasferita fra il Peloponneso e Maratona, portava sulla scena la guerra tra Hillo, uno dei figli di Ercole, ed Euristeo, re di Micene. Forzando in qualche modo la storia della prole del mitico eroe, perseguitata appunto da Euristeo, l'attenzione veniva focalizzata su Hillo e, nella contesa fra i due, era inserita la figura di Deidamia, principessa dei Lapiti. Quest'ultima, prima fatta prigioniera dal re di Micene che invano aveva cercato di sposarla ricorrendo anche alla forza, riusciva quindi a fuggire e si rifugiava nell'accampamento militare di Hillo, nei pressi di Maratona. Qui ne otteneva la leale protezione, ma l'avvenenza della principessa iniziò ben presto a suscitare gelosie e discordie fra gli alti gradi dell'esercito ateniese. Alla fine, Hillo, appartenente a una stirpe superiore a quella dei comuni mortali, era chiamato a risolvere sia la contesa militare con Euristeo, sia la rivalità in amore fra Piritoo ed Echemo,

[37] Va ricordato, inoltre, che Vittorio Amedeo II aveva sposato di sua volontà una principessa d'Orleans, nipote per via paterna della prima moglie del padre (*v.* nota 22). Per qualche cenno sui riflessi che le questioni politiche e famigliari di casa Savoia ebbero anche su libretti di drammi per musica rappresentati a Torino prima del 1690, *v.* VIALE FERRERO, *Scenografia*, pp. 33-40.

[38] Alla fine del dramma, mentre Diana accettava che la follia di Parrasio suicida ponesse fine al suo sdegno per la ninfa ribelle, poiché così «la tirannide è spenta», a tutto vantaggio del generoso Licasto, Marte, padre dei due gemelli, sentenziava quasi con toni pre-foscoliani:

> Cinthia per opra tua
> già revisse Arethusa.
> Hor con egual destin cangiato in rio
> sorga Parrasio, sorga e germe mio
> immortalmente viva;
> ma con ignoto nome il lido scorra,
> e con sillabe erranti,
> scrivendo, esprima come
> chi perde la virtù perde anche 'l nome.
> [*I gemelli rivali*, pp. 99-100]

entrambi invaghiti di Deidamia. Hillo vinceva Euristeo, che alla fine si arrendeva alla di lui «virtù», ma lo perdonava e lo trattava con magnanimità. Decideva quindi le nozze: il principe Piritoo, amico di Teseo re di Atene, avrebbe sposato Erifile, figlia del vinto Euristeo; il principe Echemo si sarebbe invece unito in matrimonio con Deidamia. Le risoluzioni di Hillo rispettavano così sia la convenienza politica del momento e il rango degli interessati alle nozze, sia la libertà dei loro sentimenti, a tutto vantaggio dell'immagine di un sovrano coraggioso, ma anche generoso e giusto in quanto 'naturalmente' ispirato da una volontà superiore.[39] Alla fine, del resto, la Vittoria *ex machina* celebrava le gloriose imprese militari della prole di Ercole, diffondendo ovunque la fama della sua invincibilità e della sua virtù. Abbastanza chiare, anche in questo caso, erano tuttavia le allusioni – soprattutto come formula beneaugurante, oltre che celebrativa – a non poche e importanti vicende di quegli anni di Casa Savoia: dalle nozze di Vittorio Amedeo II con una Orleans, dopo aver vanificato i progetti dinastici e le mire politiche materne, alla guerra contro Luigi XIV che non fu tuttavia sempre favorevole al duca,[40] alleato alla fine degli Asburgo d'Austria, secondo una strategia di abili e spregiudicate scelte di alleanze, tra gli schieramenti filo e anti-francesi, che miravano soprattutto a salvaguardare l'autonomia del proprio Stato e a ricavarne i maggiori profitti.

In realtà, le peripezie dell'eroico e giusto Hillo erano molto vicine, escludendo la diversa ambientazione storica e tutta la parte macchinistico-encomiastica del prologo e del finale, a quelle di Belisario, generale di Giustiniano, mandato in Italia a sconfiggere i Goti di Vitige e per riportare la pace nell'Impero, utilizzate dallo Zeno nei *Rivali generosi*. Deidamia sostituiva inoltre Elpidia e l'assedio di Maratona quello di Ravenna.

Risulta tuttavia per alcuni aspetti più originale l'ideologia politica alla base del libretto dello Zeno. Il generale Belisario – attraverso il quale si esaltavano le doti politiche del conte di Mansfelt, dedicatario del libretto, che fra i numerosi titoli vantava anche quelli di maresciallo di campo di Leopoldo I e di suo plenipotenziario «per la pace a' principi d'Italia»[41] – costituiva la mano armata del

[39] Si vedano, in particolare, le motivazioni di Hillo nelle scene 16 e 17 dell'atto III (*Amar per virtù*, pp. 78-80), ovvero Belisario nei *Rivali generosi*, III.II-12, pp. 53-55.

[40] È opportuno ricordare, anche per questioni drammaturgiche, le parole del Maggi, nella dedicatoria a Madama Reale, sullo scopo 'ludico' di questo spettacolo in tempo di guerra contro la Francia, da cui il duca di Savoia sarà sconfitto proprio nel 1690: *v.* note 11 e 24. Sulle scene comico-parodistiche di personaggi subalterni *v.* note 30 e 36.

[41] *Cfr.* il frontespizio stesso del libretto e la dedicatoria dello Zeno (*I rivali generosi*, pp. A2*r*-A3*v*). Dall'ultimo decennio del Seicento, infatti, le campagne militari delle coalizioni anti-francesi si spostarono dall'area del Reno alla Pianura Padana, aprendo un periodo in cui la penisola italiana ridiventò oggetto di contesa di paesi stranieri e luogo di profondi mutamenti dinastico-

grande imperatore Giustiniano e ne esemplificava in concreto la giustizia e la lealtà. Tali doti si sarebbero manifestate con chiarezza nel modo in cui avrebbe valutato e risolto tanto i delicati problemi politici e militari, come la sconfitta dell'audace e risoluto Vitige, quanto le discordie e le rivalità fra i ranghi alti dell'esercito imperiale e, in particolare, tra i principi greci Olindo e Ormonte. Essi, infatti, si contendevano l'amore di Elpidia, principessa di Puglia, di cui si era già invaghito lo stesso Vitige che l'aveva anche fatta prigioniera. Belisario, che aveva felicemente combattuto e vinto i barbari non per la propria gloria, ma per quella di Giustiniano,[42] ammoniva quindi Alarico in quanto traditore del proprio sovrano Vitige, e, come spergiuro, lo candannava al carcere.[43] Nello stesso tempo, risparmiava la vita allo stesso Vitige per la sua fierezza e per la sua dignità regali.[44] Olindo e Ormonte, in una «magnanima gara» in cui ciascuno riconosceva i torti e i meriti dell'altro, si affidavano quindi senza esitazioni a Belisario per risolvere la loro questione amorosa con Elpidia. Il compromesso politico per la pace generale era costantemente prioritario, ma riusciva pur sempre a rispettare i sentimenti di ciascuno, dopo repentine crisi di coscienza degli interessati, come accadeva nei casi analoghi degli altri libretti esaminati: Ormonte avrebbe sposato Rosmilda, figlia di Vitige, reintegrata così nel proprio rango insieme con il padre, accolto alla corte di Giustiniano come «Consigliere, e Senatore», secondo quel processo di integrazione-protezione

territoriali. Se il ruolo di Vittorio Amedeo II di Savoia divenne così altamente strategico, gli Asburgo d'Austria iniziarono a concentrare le loro mire espansionistiche tra i Balcani e l'Italia appunto, dove cercarono in gran parte di sostituirsi alla dominazione spagnola (la Lombardia, il Regno di Napoli) o di occupare Stati la cui dinastia, legata alla Francia, era in via di estinzione (il Ducato di Mantova). Per le vicende di Belisario, le fonti storico-poetiche liberamente utilizzate dallo Zeno furono Sigonio e il poema *L'Italia liberata dai goti* di Trissino; l'autore fornisce anche interessanti indicazioni sulla verosimiglianza storica dei personaggi e sul valore etico esemplare di ciascuno (*ibid.*, argomento e «Al lettore»).

[42] Una volta che Belisario si è seduto sul trono (III.12), come giudice inappellabile in vece dello stesso Giustiniano, anche tra lui e Vitige si accende una sorta di gara di «nobili affetti» (*ibid.*, p. 55):

VITIGE Son vinto è ver. La sorte
co' tuoi trionfi approva
non la parte miglior, ma la più forte;
e benché vinto, ancor son re. Fra ceppi
serbo il mio grado, e son Vitige ancora.
Se forse la mia vita
sembra un periglio a tuoi novelli acquisti,
prendila ma disparmi il sangue mio,
quello de' miei vassalli. Egli ti basti:
satolli il tuo sdegno
Vitige senza vita e senza regno.
BELISARIO Mal conosci, o Vitige, il tuo nemico.
Contro te non pugnai
per odio, ma per gloria,
e mai non altrui, non per la mia;
ché se fosse in mia man renderti il soglio,
in me non troveresti
forse di tuo nemico altro che il nome.

[43] Dice Belisario ad Alarico (III.11), dopo che Olindo e Ormonte lo accusano di essere uno spergiuro: «Chi è infedele al suo re fede non merta: | entro il carcer si guidi» (*ibid.*, pp. 53-54).

[44] Così Belisario si rivolge ancora a Vitige, nella circostanza indicata a nota 41: «Non è mai vinto il cuore | che non cede al suo Fato. In forte laccio | di amicizia e di pace ecco t'abbraccio» (*ibid.*, p. 55).

che fu una delle tipiche formule di dominazione dell'antica Roma» Olindo avrebbe invece impalmato Elpidia, rinsaldando così i domini imperiali in Italia.

Più interessante ancora della storia proposta sulla scena è però la versione, in qualche modo 'italiana', che lo Zeno offre riguardo al concetto di legittimismo dinastico e di monarchia assoluta per diritto divino, ormai ovunque in via di consolidamento pratico e teorico, anche o soprattutto come garanzia di equilibri internazionali e di pace duratura in Europa. Più che ricorrere al pensiero di Machiavelli, magari rovesciando i fini del rapporto tra il nobile cortigiano e il suo principe, lo Zeno sembra voler guardare oltre il tormentato secolo spirante e ricorrere alla proposta dantesca del *Convivio* e del *De monarchia.* Se la prima metà del Settecento avrebbe faticosamente, ma definitivamente sancito il principio della politica degli equilibri, alla fine del *grand siècle* sembrava sempre più necessario, in un'Europa devastata dalle guerre, un punto di riferimento in qualche modo unificatore e ordinatore, insito inoltre nella tradizione storico-culturale italiana dal tempo dell'antica Roma: una «maestà imperiale» – opportunamente esemplificata nel grande Giustiniano – il cui fondamento doveva consistere nell'essere regolatrice, per volontà divina o provvidenzialistica, delle discordie dei popoli nello spirito di equità e di pace, vincendo in tal modo quelle conseguenze della cupidigia che erano poi la menzogna, l'odio e le guerre. Concetto che – per necessità o lungimiranza dello stesso Zeno – poteva avere, proprio attraverso le lodi del conte di Mansfelt nei panni di un novello Belisario, un preciso riferimento agli Asburgo d'Austria, allora in piena ascesa politica europea e depositari, fra l'altro, del titolo di Imperatori del Sacro Romano Impero.[45]

[45] È stato osservato, a proposito di Leopoldo I e sul ruolo della fastosa corte barocca come strumento per impiantare un regime assolutistico nell'età moderna, a lungo sottovalutato dagli storici: «Proprio l'Austria controriformistica e aristocratica offre il migliore esempio di un fatto facilmente constatabile: un insieme di valori a cui diede la propria vistosa adesione l'*entourage* aulico del sovrano suscitò nella più ampia compagine sociale, che guardava alla corte come a un faro, risposte di accettazione di quegli stessi valori. Quanto più cresceva il numero degli addetti alle persone della famiglia regnante (e si costituì una gerarchia regolata minuziosamente da funzionari di nobili natali e di intemerata devozione alle tradizioni asburgiche) tanto più anche le funzioni di governo compiute dal sovrano si caricarono di un certo cerimoniale e di atti simbolici idonei a ispirare fedeltà a quell'ideale imperiale di cui, del resto, erano anche una pratica traduzione. Le feste di corte, preparate con estrema cura e con dovizia straordinaria, adornarono con finalità celebrativa tutti i grandi momenti della vita della dinastia e i suoi atti pubblici; la letteratura encomiastica in lode degli Asburgo (mediocre ma influente) non fece che aumentare. [...] Il mecenatismo nei confronti di artisti e, anzi, perfino la diretta partecipazione a opere di grande imponenza riuscì naturale agli Asburgo, come se fosse (e lo fu di fatto) un aspetto essenziale della loro sovranità e del modo di esercitarla»; ROBERT J. W. EVANS, *The Making of the Habsbourg Monarchy. 1550-1700. An interpretation*, Oxford, Claredon Press, 1979; in it. *Felix Austria. L'ascesa della monarchia asburgica 1550-1700*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 161-162, 184-189, 197.

Letizia Dradi

«Lieto core in lieti balli»*
I balli nei libretti delle opere di Antonio Draghi

La scelta di considerare i libretti come fonte principale per lo studio della danza nelle opere in musica di Antonio Draghi rispecchia innanzitutto l'ottica con la quale si è affrontata questa indagine. La facilità di reperimento[1] del materiale analizzato ha influenzato tale scelta, dal momento che per quanto riguarda le partiture dei balli o l'ipotesi di note coreografiche ci si trova ancora lontani da un sistematico e omogeneo rinvenimento. In alcuni casi è stato possibile abbinare al libretto la musica dei balli,[2] mentre per quanto riguarda le coreografie in senso stretto, quindi il come e il cosa si ballasse, le informazioni sono quasi completamente solo quelle contenute nei testi. Queste ultime si possono trovare nelle prime pagine successive al frontespizio, dove figura fra le altre cose l'elenco dei balli e la descrizione di scene e macchine, il più delle volte in due pagine affiancate, oppure nelle didascalie a fine atto, o ancora inglobate nel testo drammatico sotto forma di brevi indicazioni sulle azioni sceniche e nei dialoghi tra i personaggi. Nei drammi in musica di Draghi in tre atti il ballo si svolge alla fine di ogni atto, così come un unico ballo si pone dopo la conclusione di altre composizioni in un solo atto, quali gli intrattenimenti o le feste teatrali. Il terzo ballo, solitamente più esteso e con la funzione di celebrare i membri della famiglia imperiale, prende il nome e la forma di una *Introduttione ad un balletto*, quasi una piccola opera a sé dove convivono e si armonizzano canto e ballo.

L'interesse a indagare il ruolo della danza nell'opera, alla ricerca di legami che concorrano al dipanarsi della trama o di soluzioni che privilegino episodi autonomi, muove dalla situazione di contiguità di collaborazione tra librettista, musicista, scenografo, compositore dei balli e maestro di ballo della corte viennese che presuppone un lavoro concertato tra i diversi artisti. In epoca più tarda ri-

* Dal libretto del *Pirro* di Minato-Draghi, («Introduttione d'un balletto di tritoni e nereidi»).

[1] Ci si è basati infatti sulle raccolte di libretti in I-Mb, I-Rc (purtroppo I-Rn era inaccessibile per restauri) e A-Wgsa.

[2] Nel caso infatti della *Lanterna di Diogene* (1674), di *Creso* (1678) e di *Baldracca* (1679) la musica dei balli è pubblicata in Paul Nettl, *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebbzehnten Jahrhunderts*, Wien, Universal, 1921 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, xxviii/2, 56).

spetto al periodo qui preso in esame, Jean-George Noverre (1727-1810) si lamenterà infatti per l'esclusione dalla progettazione dell'opera, dovendo comporre le danze senza avere informazioni sulla trama dell'opera, né sulla musica, né sull'azione scenica.[3] In un periodo in cui i trattati specifici sulla tecnica coreutica vanno diradandosi,[4] significativamente in corrispondenza con il momento di passaggio dal primato stilistico italiano a quello francese, lo studio della danza teatrale a Vienna, corte nella quale operano maestri di ballo italiani, permette di far luce sul rapporto e sulla diffusione di queste due scuole nazionali.

In Italia e nei paesi artisticamente a essa correlati nel Sei-Settecento il ballo si collocava negli intervalli tra gli atti delle opere in musica, diventando genere autonomo solo nella seconda metà del Settecento. Grazie a questo destino congiunto – due fiumi paralleli li definisce la Hansell[5] – oggi le fonti principali sono proprio i libretti d'opera, mentre il fatto che il compositore della musica dell'opera non fosse lo stesso delle arie dei balli ha fatto sì che buona parte di questa musica andasse perduta. Le coreografie invece probabilmente non furono mai scritte. Solo in Francia infatti, grazie all'invenzione di una notazione specifica,[6] in questo periodo è possibile attingere a copiose raccolte di danze, contenenti anche *entrées* teatrali oltre che danze sociali.[7] In Italia simile notazione fu utilizzata in casi isolati e solo in ambito cortese.[8]

[3] Ivor Guest, *Il balletto in Francia. Il Settecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll. a cura di Alberto Basso, 1995, v, pp. 168-169

[4] Si fa qui notare come la pubblicazione di trattati sulla tecnica di danza in Italia si interrompa con la ristampa di Cesare Negri, *Le gratie d'Amore* (già Milano, Ponti e Piccaglia, 1602) come *Nuova invenzione di balli* (Milano, G. Bordone, 1604), e di Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame* (già Venezia, Il Muschio, 1600) del 1605 e poi nel 1630 col titolo di *Raccolta di varii balli* (Roma, G. Facciotti), per poi riprendere nel 1728 con *Il trattato del ballo nobile* di Giambatista Dufort pubblicato a Napoli presso Felice Mosca, manuale che sancisce il passaggio in Italia dalla preminenza dello stile italiano a quello francese.

[5] Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, Edt, 1987 (in corso di stampa), v: *La spettacolarità*, p. 177: «Dagli albori e per gran parte della sua storia la danza teatrale italiana scorre come un fiume parallelo a quello del teatro d'opera. Sgorgate suppergiù alla stessa epoca dalle stesse fonti, le due correnti sono defluite l'una accanto all'altra, e solo episodicamente sono confluite».

[6] Questa notazione per danza viene chiamata *Feuillet* dal nome del primo maestro che pubblica un manuale ad essa dedicato: Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, Paris, Michel Brunet, 1701; rist. anast. Bologna, Forni, 1969.

[7] Pe un catalogo delle coreografie francesi, escludendo l'immenso corpus delle *contredanses*, danze di società per eccellenza, *v.* Francine Lancelot, *La belle danse*, Paris, Van Dieren, 1996.

[8] Un unico documento italiano in notazione *Feuillet* è stato finora rinvenuto (non tenendo conto ovviamente delle contraddanze che si avvalgono di una notazione semplificata e che si trovano anche in Italia manoscritte e a stampa). Si tratta del manoscritto conservato in I-Vmc, *Arch. Morosini Grimani* n. 245, colloc. m.s. 157, intitolato *Balletti in occasione delle felicissime nozze di sua*

Il primo coreografo con cui Draghi si trova a lavorare è Santo Ventura,[9] un artista proveniente da Venezia, attestato a Vienna dal 1626, dove lavorerà fino alla sua morte, avvenuta nel 1676. Dopo aver prestato la sua opera per cinquant'anni ottenne nel 1675 una pensione a vita e lasciò il suo posto al figlio Domenico, preferendolo ad un altro suo assistente, Francesco Torti. Chiamato dall'imperatore Ferdinando II, Santo Ventura rimase al servizio di Ferdinando III e di Leopoldo I, avendo tra i suoi allievi diversi esponenti della nobiltà che spesso, con i figli dell'imperatore, si esibivano nel ballo conclusivo delle opere in musica. Oltre ad essere stato insegnante fu danzatore, compositore di balletti a cavallo e coreografo assai prolifico, come emerge anche da alcuni libretti.

Il primo esempio si trova nell'*Introduzione ad un balletto* del 1668, dal titolo *Achille riconosciuto*,[10] dove si legge: «A l'armonia del canto seguì il rimbombo degli strumenti che diedero segno al ballo, il quale fu, per l'aria composta dal signore Smelzer e per i passi inventati al signor Santo, vago e bizzarro; ma per farne alto concetto basta che si sappia che questi virtuosi ne furono gl'autori e fra infiniti che fatti ne hanno, questo senza dubbio è stato il più bello». La descrizione permette di formulare alcune ipotesi sia sul genere di balli eseguiti sia sulla musica utilizzata; questa appare chiaramente solo strumentale, non essendo più invalso l'uso di danzare sul coro, tipico degli intermedi cinquecenteschi che si rifacevano al modello della tragedia greca.[11] Quasi in contrasto infatti con «l'armonia del canto» si impone il «rimbombo degli strumenti» che ci suggerisce un carattere vigoroso, forse di fiati e percussioni.

«Cornamuse, bucine, e altri instromenti maritimi» sono invece esplicitamente indicati per accompagnare il terzo ballo di *Gundeberga*.[12] Nella didascalia che ne conclude l'introduzione si segnala un ballo di Nereidi «intrecciato con alternata

eccellenza la signora Loredana Duodo con sua eccellenza il signor Antonio Grimani, composti da Gaetano Grossatesta, maestro di ballo in Venezia e dallo stesso presentati all'eccellentissimo sposo [ca. 1725].

[9] Notizie sulla biografia di Francesco Torti, Santo e Domenico Ventura sono reperibili in Andrea Sommer-Mathis, *Die Tänzer am wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteienprotokolle bis 1740*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband», II, 1992, pp. 7-29.

[10] *Achille riconosciuto. Introduzione ad un balletto fatto dalle serenissima arciduchessa Marianna d'Austria per il giorno natal della serenissima arciduchessa Leonora d'Austria. Attione Drammatica di Teofilo, messa in musica dal sig. Antonio Draghi*, Vienna, Joan Jakobo Kürner, 1668.

[11] Sulla funzione del coro danzato e sulle sue giustificazioni teoriche vedi Ornella Di Tondo, *Leggiadria di ballo e di gesti*, in [Chiarle] *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, atti del convegno internazionale (Torino, 6-7.IX.1993) a cura di Angelo Chiarle, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 1996, pp. 190-191.

[12] *Gundeberga, dramma per musica nel giorno natalizio della S.C.R. maestà dell'imperatrice Margherita...*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1672; musica di Draghi, libretto di Minato, musica dei balli di J. H. Schmelzer.

sinfonia» eseguita dai musicisti sulla scena nelle vesti di Tritoni. Sembra esser simile ballo anche quello del *Pirro*,[13] dove nell'*Introduzione ad un balletto* un coro di Tritoni e uno di Nereidi «vengono suonando bucine e zufoli maritimi», facendo immaginare un possibile riciclo del materiale sia coreografico che scenografico.

Una condizione simile a quella dell'*Achille riconosciuto* ritorna poi anche nel dramma messo in musica da Draghi *Chi più sa manco l'intende*[14] del 1669:

> I balli furono tre. L'arie di alcuni di questi furono di Giov. Enrico Schmelzer, maestro di concerti di S.M.C., del resto tutti opera di Santo Ventura, maestro de' balli di S.M.C. il quale doppo haver fatto infiniti balletti seppe anco in questi trovare novità e bizzarria.

E così nel dramma allegorico *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*[15] del 1674:

> E li balletti furono parti della virtù rarissima del signor Santo Ventura, maestro di ballo di S.M.C. che ne ha composti già infiniti e sempre è fecondo di singolari invenzioni.

Le coreografie vengono definite via via come «bellissimi intrecci»,[16] «bellissime invenzioni»,[17] «bellissimi balli»,[18] utilizzando termini che si riallacciano alla tradizione coreutica italiana del primo Seicento. Di queste espressioni, «intrecci» è senz'altro la più utilizzata, tanto da divenire quasi un sinonimo di ballo. Con essa si fa riferimento alla figura coreografica della treccia, presente in numerosissime danze sia sociali che teatrali, una fra tutte, il «brando» *Alta regina* creato da Cesare Negri e descritto nel suo trattato,[19] ballato in occasione del passaggio a Milano di

[13] *Pirro, dramma per muisca, nel giorno natalizio dell'imperatrice Claudia...*, Vienna, Gio. Christoforo Cosmerovio, 1675; musica Draghi, libretto Minato, musica dei balli J.H. Schmelzer.

[14] *Chi più sa manco l'intende, dramma messo in musica da Antonio Draghi, vice maestro di cappella della sac. ces. real maestà dell'imperatrice Eleonora*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1669; musica dei balli di J. H. Schmelzer.

[15] *Il fuoco eterno custodito dalle vestali, dramma musicale per la felicissima nascita della serenissima arciduchessa Anna Maria*, Vienna, G. C. Cosmerovio, 1674; musica di Draghi, libretto di Minato, arie dei balli J. H. Schmelzer.

[16] *L'avidità di Mida, trattenimenti per musica da rappresentarsi alla sac. ces. real maestà dell'imperatore nel Carnevale 1671, posto in musica da Antonio Draghi, maestro di cappella della S.C.R.M. dell'imperatrice Eleonora*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1671.

[17] *Gli atomi di Epicuro, dramma per musica in occasione del felicissimo natale del S.C.R. maestà dell'imperatore Leopoldo per comando della S.C.R. maestà l'imperatrice Margherita*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1672.

[18] *Zaleuco, dramma per musica nel giorno natalizio del S.C.R. maestà dell'imperatore Leopoldo per comando della S.C.R. maestà dell'imperatrice Claudia l'anno 1675, posto in musica dal signor Antonio Draghi*, Vienna, Gio. Cristoforo Cosmerovio, 1675; arie dei balli J. H. Schmelzer.

[19] Negri, *Gratie*, pp. 291-292: «Mutazione della sonata. Terza parte. Il pastore che guida piglia la mano destra della sua ninfa passando fuora, poi la sinistra all'altro passando nel mezo, e si faranno otto .sp. [*sc.* spezzati] in una treccia tornando tutti a suo luogo; gli altri quattro in quel

Donna Isabella infanta di Spagna e del marito, l'arciduca Alberto d'Austria nel 1599. E salti e «capriole trecciate» sono passi complessi e assai virtuosistici, descritti in tutti i trattati italiani,[20] dai quali emerge il gusto per un tipo di danza brillante e atletica. Tale caratteristica si evince non solo dai libretti presi in esame, ma anche dalle testimonianze di alcuni autori coinvolti nella vita teatrale a cavallo dei due secoli. Il librettista Pier Jacopo Martello, per esempio, nel suo *Della tragedia antica e moderna* del 1715, dopo aver descritto la danza francese e quella spagnola, definisce lo stile aereo e brillante in questo modo:

> L'Italiano in mezzo ed a' lati dispone la spiritosa sua danza: si vibra nell'aria e, trinciate in essa agilissime capriole, si restituisce in punta di piè leggerissimamente sul piano, e appena toccatolo risale come pernice che, tutta ritta, si spicca nel breve suo volo di terra, a cui agilmente rendutasi, delude il cane che se le accosta, col rialzarsi. Questa terza sorta di ballo, che fa la maggior comparsa nell'aria, somigliasi al volo.[21]

Vaghezza, bizzarria, novità e singolarità sono dunque gli aggettivi con cui viene definito il lavoro di Ventura *sr.* in riferimento sia all'aspetto tecnico-espressivo dei suoi balli, sia alla varietà di tipologie e di personaggi. Nei libretti italiani della seconda metà del Seicento si evidenzia la tendenza a discostarsi dal mondo pastorale, aristocratico e mitologico per assegnare via via ai ballerini ruoli in cui rappresentino figure esotiche, arti e mestieri, animali, personaggi buffi e grotteschi.

Nelle opere di Draghi a Vienna questi due ambiti, quello nobile e quello comico-fantastico convivono e si accompagnano, spartendosi tutt'al più la collocazione tra gli atti. Si trovano infatti balli di argomento storico-militare interpretati da cavalieri, balli in forma di lotta e di giochi, interventi di personaggi di diverse condizioni sociali che svolgono qualche attività lavorativa particolare, come paggi, schiavi liberati, villani, cuochi con cani, marinai, distillatori, ginnosofisti filosofi, cacciatori con fiere spesso con funzione comica. Non mancano poi, per lo più nel primo ballo, pazzi, buffoni e spiriti, mentre generalmente nel ballo conclusivo si muovono nobili, personaggi mitologici e allegorici.

Ma addentrandoci nella lettura dei testi poetici scopriamo alcuni indizi importanti sui balli eseguiti e sul loro concatenarsi alla trama del dramma. Nell'*Achille riconosciuto* vi troviamo Apollo e le personificazioni della commedia e

tempo fanno un .P. [puntato] col destro e la .R. [riverenza] grave col sinistro, e due .C. [continenze] doppo ⟨che⟩ anch'essi quattro fanno la treccia che s'è fatta, et gli altri quattro fanno il .P. e la .R. e le .C. come sopra».

[20] Per una trattazione sistematica dei passi utilizzati nella danza italiana del Cinque-Seicento *v.* Markus Lehner, *A Manual of Sixteenth-Century Italian Steps*, Freiburg, Fa-gisis, 1997.

[21] Pier Iacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 189-316.

del ballo che si preparano a glorificare l'imperatrice Eleonora e a presentare la serenissima arciduchessa con le sue dame che eseguiranno le danze. Dice il Ballo:

> Ogn'un balla questo mondo,
> ché cosi bisogna fare:
> di Fortuna il ballo tondo
> ogn'un salta o fa saltare.

Innumerevoli sono le danze in cerchio documentate sia nell'iconografia che nei manuali di danza del primo Seicento, tanto si può ipotizzare che davvero questi versi descrivano la coreografia eseguita in scena dai danzatori. Eppure la figura circolare sembra decisamente obsoleta e per nulla spettacolare: nelle poche coreografie teatrali italiane documentate[22] si preferisce la sistemazione a semicerchio aperto verso gli spettatori.[23] Anche le indicazioni contenute nel *Corago*,[24] databile tra il 1628 e il 1637, confermano questa linea (cap. XVII: *Dei cori*):

> Usasi dai cori fare varii passeggi et intrecciamenti et in questi rappresentare verie figure o di animali o di arme di qualche principe o di lettere e simili, le quali tutte si deve avvertire che sieno tali che faccino che i cori voltino la schiena alli auditori manco che sia possibile, e che dalli ascoltanti sieno ben conosciute e viste;

Ma è nel tono moraleggiante del librettista che possiamo leggere la metafora rappresentata dal ballo tondo, qui chiamato a simboleggiare il destino comune degli esseri umani, tutti ugualmente uniti nella danza in balìa dell'incertezza della fortuna, che oggi ci pone in cima alla ruota, domani sotto.

La riflessione di Apollo sfocia nell'invito a festeggiare l'archiduchessa: «mentre s'inalza il piede, esulti l'alma» e la danza qui più appropriata e credibile è senz'altro una composizione con passi saltati, brillante ma non troppo, dal momento che a eseguirla sono contesse e dame di camera.[25]

[22] Nella coreografia di un coro danzato («O che nuovo miracolo») come finale all'ultimo intermedio della *Pellegrina* del 1589 si possono vedere quali figure spaziali siano maggiormente sentite come adatte per il teatro; *cfr. Les fêtes du mariage de Ferdinand de Medicis et de Christine de Lorraine. Florence 1589*, a cura di Daniel Pickering Walker, Paris, Éditions du CNRS, 1963, pp. LXVI-LXVIII.

[23] Definita «a mezza luna», questa sistemazione compare anche nel già citato «brando» *Alta regina* in NEGRI, *Grazie*, p. 291. Nel trattato vengono descritte anche altre tre coreografie teatrali che si discostano dalle danze sociali più che altro per le figure spaziali utilizzate (trecce, catene, esse) e soprattutto per l'evidenza di un fronte privilegiato verso cui effettuare i movimenti. Queste sono *Il pastor leggiadro* p. 226, *Ballo fatto da sei dame* p. 271, *Ballo fatto da sei cavalieri* p. 274. A questo proposito si veda YVONNE KENDALL, *Entertainement fit for a King-theatrical dances in Cesare Negri*, in *The marriage of music and dance*, atti del convegno (London, Guidhall School of Music and Drama, 9-11.VIII.1991), Cambridge, National Early Music Association, 1992, pp. n.n.

[24] *Il corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, pp. 99-102: 99.

[25] Le dame che prendono parte alla danza sono citate nel libretto: «L'illustrissima signora l'illustrissima contessa Sidonia di Liecterstein, dama di camera della sac. caes. regia maestà del-

L'interesse che riveste l'opera *Gli atomi di Epicuro* è invece sia nei personaggi ai quali si affida il compito di introdurre le parti danzate, sia nel terzo ballo che risulta concepito come un tutt'uno con l'azione e col canto. Ai personaggi principali, il filosofo Epicuro, Anassicrate, Euleria, Focide, Iblisca e Ossinte, si affiancano due personaggi buffi, Alea, definita rustica nutrice e Cissello, servo di Iblisca. A loro spetta in I.12 preparare l'intervento dei danzatori:

ALEA *e* CISSELLO Lieti, sù sù!,
passiam cantando
l'ore, e danzando
canta ancor tu.

ALEA La bella
CISSELLO La brutta } pastorella
a 2 per lo campo passando va:
leggiadretta e snella
fa pompa di beltà.

Partono insieme come danzando, poi escono alcune villane e fanno un ballo

Così anche in II.12 (*Paggi con torze*):

CISSELLO Benvenuti signori
a tempo in verità...
[*I paggi*] *S'adirano e li fanno insolenze con le torze*
Via che mi abbuciarete!
Li fanno vari scherzi Lasciatemi vi dico!
Al fine egli fugge dicendo Attaccarla con paggi è un grand'intrico.

Qui i paggi restati soli sulla scena eseguono il ballo. Per quello conclusivo invece abbiamo una scena apposita, i suburbi di Vienna lungo le rive dell'Istro e nuovi personaggi: la Fortuna, il Vizio, un coro di Vizi che ballano, la Virtù e Atlante. La Felicità giunge nei dintorni di Vienna, ma il Vizio con il suo seguito la cattura. Dopo averla incatenata il Vizio si rivolge ai suoi seguaci:

VIZIO Sù, fidi amici,
a danze liete
il piè movete,
ché ben felici
ora vivrete,
ché la Felicità
in mia mano adesso sta.

FELICITÀ O, Cieli pietà!
Lo stuolo de' viti
forma un ballo.

l'imperatrice Leonora; l'illustrissima signora contessa di Wolkenstain, dama di S.M.C.; l'illustrissima contessa Anna Caterina di Lamboy, dama di S.M.C. e dama di camera della serenissima arciduchessa Leonora; l'illustrissima contessa Caterina di Seraù; e l'illustrissima signora marchesa Leonora Trivultia, dama di S.M.C.; l'illustrissima contessa Anna Maria; e l'illustrissima signora contessa Anna Laudrada di Lamboy; le quali fra la varietà de sembianti formavano un'armonia di bellezza e concorrevano con egual brio a far nobile la festa».

La danza dei Vizi si interrompe in diversi momenti, «al passo di una posatura del ballo», permettendo al Vizio principale di dialogare con la Fortuna incatenata, finché i Vizi che «hanno formato una figura eminente» abbagliati dallo scudo di Atlante che giunge con la Virtù a liberare la Fortuna, cadono e si danno alla fuga. La «figura eminente» fa pensare alle piramidi umane degli acrobati e alle evoluzioni dei saltatori descritte in un interessante volume di Arcangelo Tuccaro pubblicato a Parigi nel 1599.[26] Il repertorio di salti, verticali, capovolte, i numeri eseguiti con l'ausilio di attrezzi, quali pedane, tavole, scivoli e cerchi in uso presso questi artisti, è qui minuziosamente descritto, oltre ad alcuni impressionanti esercizi per rendere i bambini, destinati a questa professione, flessibili ed elastici. Senza dubbio un tipo di allenamento molto simile faceva parte del *training* dei danzatori italiani a più di un secolo di distanza se nel trattato di Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali*,[27] del 1716 si ritrovano molte immagini di danze acrobatiche. Nel secondo volume in particolare dalla pagina 42 alla 48, sono raffigurati acrobati che eseguono capriole, piramidi umane, verticali e figure in coppia come la carriola che ancora oggi sopravvive nei giochi infantili e nel repertorio dei clowns.

Nel 1679 un altro ballo di saltatori viene inserito da Domenico Ventura nel dramma *Baldracca*[28] proprio a suggellare la conclusione della lotta della personificazione del ballo contro quella del suono. Succeduto al padre nel 1676 e nello stesso anno divenuto maestro di ballo a corte, Domenico comporrà le coreografie per le opere di Draghi fino al 1695, anno della sua morte, quando verrà sostituito da Francesco Torti col quale già si era alternato a partire dal 1690 e da Simon Pietro Levassori Della Motta.

Dopo la fine del terzo atto si trova l'*Introduttione ad un balletto di saltatori* dove il Piacere invita Ballo e il Canto a sfidarsi:

BALLO Gareggiate,
contendete:
mi allietate,
mi piacete!
CANTO Cedi pur, ché s'io disciolgo
da le labbra vari accenti
fermo l'aure e lego i venti.
BALLO Cedi tu, ché s'io col piede
vo intrecciando labirinti
gli stupor si veggon vinti.
CANTO Sciolgo il labbro e lego i cori.
BALLO Muovo piè, calpesto Amori.
CANTO Io lusingo i dolci affetti.
BALLO Fo danzar cor nei petti.

[26] ARCANGELO TUCCARO, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*, Paris, Claude Monstr'oeil, 1599.

[27] GREGORIO LAMBRANZI, *Neue und curieuse theatrialische Tantz-Schul*, 2 voll., Nürnberg, Johan Jacob Wolrab, 1716.

[28] *Baldracca, dramma per musica nel dì natalizio della S.C.R. maestà dell'imperatrice Leonora Maddalena Teresa per comando di S.C.R. l'imperatore Leopoldo*, Vienna, Gio. Christoforo Cosmerovio, 1679; musica di Draghi, testo di Minato, arie dei balli di J. H. Schmelzer.

CANTO Cantan le sfere,
e sono accenti
lor movimenti.
BALLO Danzan le stelle,
e i loro moti
son strisci d'oro.

CANTO I fiumicelli
van mormorando
così cantando.
BALLO Anzi correndo
vanno danzando.

Il Piacere a questo punto interviene pacificandoli e invitando il ballo a dar inizio ai festeggiamenti, dal momento che al canto già era stato dedicato tutto il dramma in musica. Danze di stelle e pianeti sono frequenti lungo tutto il Seicento, basti citare il balletto pastorale *Tirsi e Clori*[29] di Claudio Monteverdi messo in scena al Palazzo Ducale di Mantova nel 1616, dove, nella seconda mutanza il pastore e la ninfa invitano alla danza i loro seguaci :

Su lucido cielo,
al suon delle sfere
or lente, or leggiere,
su danzan le stelle.

Così nell'*Introduttione ad un balletto* al termine del dramma per musica di Draghi, *Creso* del 1678, articolato in due giorni «sette cieli tutti luminosi con li sette pianeti» formano un ballo nel quale rendono omaggio all'imperatrice nel giorno del suo compleanno. In questi ed altri numerosi casi, nelle evoluzioni dei ballerini si riflettono i moti degli astri, uniti in un respiro comune che concorre alla realizzazione di un'armonia universale, dove microcosmo e macrocosmo mirabilmente si incontrano e si fondono.

Di lunga tradizione platonica di derivazione pitagorica, viene qui riproposta la teoria del movimento dei corpi celesti affine a quello dell'anima umana che trae origine dalla fonte stessa dell'anima del mondo, partecipando l'una all'armonia dell'altra. Alla danza si affida quindi il compito di tramite fra cielo e terra: grazie ai suoi schemi ordinati e regolati infatti rispecchia ed evoca l'ordine armonioso dell'universo. L'attenzione è posta sulle figurazioni spaziali descritte dai danzatori assimilate alle scie dorate delle stelle e a complicati labirinti, piuttosto che ai passi eseguiti. Nell'opera *Andromeda* andata in scena nel 1637 al teatro San Cassiano di Venezia l'editore, citando l'intervento dei danzatori, scrive:

> fecero un leggiadro e meraviglioso Balletto: con si varie, e mirabili intrecciature, che veramente gli si poteva dar nome, d'un laberinto saltante.[30]

Immagine utilizzata anche negli *Amori di Apollo e Dafne* (Venezia 1656) di Gian Francesco Busenello dove nell'ultimo ballo cantato il coro descrive i suoi movi-

[29] Informazioni su questo ballo sono in PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 203-205.
[30] IRENE ALM, *Theatrical Dance in Venetian Opera: 1637-1660*, in CHIARLE, *Arte*, pp. 95-111.

menti come «Treccie e catene, | groppi e viluppi, | e laberinti | in vari giri». Di nuovo le stesse immagini ritornano anche in un altro testo che mostra affinità con le *Introduttioni ad un balletto*[31] delle opere di Draghi. Si tratta del *Duello del suono e del ballo*[32] conservato alla Biblioteca di Modena in un manoscritto miscellaneo contenente scritti di Giovan Leone Sempronio, nato a Urbino nel 1603 e morto nel 1646, dove ricorrono molte delle espressioni con le quali si definiva la danza, pur con riferimenti a tipologie ormai arcaiche come la Tresca e la Carola:

Quel ballo io son, quel ballo
che con vago intervallo
regolando i miei moti, agile e lieve,
or con fughe ritrose,
or con tacite pose
sciolgo a le danze, or lungo il passo, or breve,
e quando in mar giace sepolto il sole
vo intrecciando col piè tresche e carole [...]

Con melodia canora
parlano i moti ancora,
e sciocco è chi non gli ode e non gli intende,
quei suoi labirintei giri veloci,
tutto parole io son, tutto son voci [...]

Leggiadrissimi e snelli
a gl'intimati appelli
qui saltando, ancor voi figli, movete
in lievissime ricote;
ciascun si scagli e ruote,
e mille vaghi ogni or groppi intessete,
onde si veggia al fin che persa in vano
del piè la gloria avantaggiar la mano.

Anche qui il ballo si definisce in contrasto col suono ed è affidata al canto la riconciliazione tra i due:

Senza le danze ogni concerto è vano
ed ogni ballo è senza suono insano.

Una delle indicazioni più interessanti che si desumono da questo componimento è senz'altro nel verso «tutto parole io son, tutto son voci» dove si mette in luce la

[31] Come ad esempio con quello al termine degli *Stratagemmi di Biante* del 1682 dove la personificazione del giubilo riunisce il canto, il suono e il ballo per glorificare il compleanno dell'imperatrice; *Gli stratagemmi di Biante, dramma per musica nel dì natalizio di S.C.R. maestà l'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa per comando di S.C.R. l'imperatore Leopoldo*, Vienna, Gio. Christoforo Cosmerovio, 1682; musica di Draghi, testo di Minato, arie dei balli di Antonio Schmelzer.

[32] Ringrazio sentitamente Miroslav Student per avermi segnalato questo ed altri documenti.

componente narrativo-pantomimica della danza coeva. Infatti con sempre maggiore frequenza e chiarezza nel corso degli anni si va definendo nei libretti un'attenzione crescente alle possibilità espressive dei momenti danzati. Un esempio interessante si trova nel libretto del 1694, *La forza dell'amicizia*,[33] dove il personaggio buffo Rustico attraverso sia una gestualità espressiva, sia propriamente danzando, costituisce un forte legame tra atti e balli ad essi correlati. Già nel primo atto fingendosi pazzo «comincia a ballar stoltamente» per poi prodursi in una scenetta comica in cui, travestito da gobbo, introduce il ballo (I.10):

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO BIBLIOTECA DI LETTERE

RUSTICO *vestito da gobbo; uno stuolo di gobbi.*
Cammina grave e canta Questo è passo da pedante.
Si volta in giro Quest'è cerchio da stregone.
Ride scioccamente Quest'è riso da buffone.
Si mette in positura strana Quest'è scorcio da pittore.
Piange goffamente Quest'è pianto da ragazzo.
Poi danzando segue Bella cosa far da pazzo.
Viene uno stuolo di gobbi egli fuggendo dice
Conosco a questo intoppo,
ch'esser Gobbo è manco mal, che zoppo.
Li gobbi, seguitolo alquanto con scherni, poi fanno un ballo – Fine atto I

Così pure in II.7 Rustico prosegue le sue «attioni ridicole» facendo ubriacare le guardie della prigione che si addormentano.

MACRINO *e* RUSTICO, *le guardie addormentate.*
Si vanno svegliando le guardie con moti ridicoli di stordita ubriachezza: principiano a ballare. Poi Macrino e Rustico, uno da una parte della scena e l'altro dall'altra, si fanno vedere solamente con la testa fuori. E nel mezzo del ballo, al suono della musica del medesimo, cantano come nella scena ottava.
A 2 Fa lo corvo «cra cra cra»,
e lo cucco «cu cu cu». *Partono*
Segue il ballo delle guardie ubriache – Fine atto II.

Qui possiamo davvero dire con Emanuele Tesauro che «Il ballo è metafora attuosa significante, col gesto et col movimento, gli affetti interiori et l'esteriori attioni umane»,[34] anche se bisogna rilevare che si tratta di scene comiche, mai di composizioni di argomento serio. Soltanto nel corso del XVIII secolo infatti e in particolare a partire dagli anni Sessanta, si sviluppa il dibattito sulla possibilità del ballo

[33] *La forza dell'Amicizia, dramma per musica nel giorno natalizio di S.C.R. della maestà dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa*, Vienna, Susanna Cristina vedova Cosmerovio, 1694; musica di Draghi, libretto di Minato, arie dei balli di Johann Josef Hoffer.

[34] EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico o sia l'Idea dell'arguta et ingegniosa elocutione*, Torino, B. Zavatta, 1670.

pantomimo di esprimere anche argomenti tragici, basandosi sull'idea che il gesto possa esprimere ogni sfumatura del sentire umano.

Un altro personaggio, Anfrisa, come già aveva fatto Rustico, simula la follia attraverso una danza atta a manifestare la mancanza di senno (III.4):

> Se la terra non si muove
> con lo sprone la pungerò.
> Suonino cembali,
> zampoge e timpani,
> ch'io danzerò.

E ancora nella scena ultima la danza esprime un sentimento, questa volta di gioia, quando Rustico «lieto danza», festeggia la risoluzione del dramma.

Segue, dopo la fine del terzo atto, l'*Introduttione ad un balletto del Tributo dell'amicitia* che, presentando un coro di Gioie che eseguiranno il balletto, dichiara:

> Dunque in su applauso, co'l veloce intreccio
> di misurati passi,
> oggi veder farò,
> s'a te non spiace,
> qual sia de l'AMICITIA il TRIBUTO verace.

Emergono qui e risultano coesistere le diverse facce della danza secentesca: quella espressiva e grottesca dei personaggi buffi, ben inserita nel dipanarsi delle azioni drammatiche, di assoluto appannaggio dei danzatori professionisti, e quella composta, brillante ma nobile, «di misurati passi» adatta a concludere grandiosamente l'opera, spesso interpretata da cortigiani dilettanti. Per il momento allo stesso coreografo, Domenico Ventura, viene affidata la composizione di tutti e tre i balli, ma già il suo collega e successore, Francesco Torti, dovrà collaborare con altri maestri. Nell'*Arsace fondatore dell'impero dei Parthi*[35] del 1698, con testo di Donato Cupeda e musica di Draghi, solo il primo ballo di «prigionieri battriani rimessi in libertà» è di Torti, il secondo di pastorelli è di Claudio Desoffer e il terzo, «di aure e albori», di Simon Pietro della Motta. Si vanno così via via definendo all'interno dello stesso ruolo professionale ambiti più specializzati. Ai danzatori italiani vengono per lo più assegnati ruoli grotteschi per i quali sono necessarie doti virtuosistiche ed espressive tradizionalmente ad essi riconosciute, mentre a danzatori e coreografi francesi si affidano i balli di genere serio e nobile.

Il trattato del Lambranzi[36] con le sue centouno scene di balli rappresenta un panorama completo dei personaggi interpretati dai danzatori in teatro: Scara-

[35] *L'Arsace fondatore dell'impero dei Parthi, dramma per musica nel dì natalizio della S.R.C. maestà dell'imperatore Leopoldo I per comando dell'imperatrice Leonora*, Vienna, Susanna Cosmerovio, 1698; musica di Draghi, libretto di Donato Cupeda, arie dei balli di Johann Josef Hoffer.

[36] LAMBRANZI, *Tantz-Schul*, nota 27.

muccia e Arlecchino sono i più frequenti, ma troviamo anche Pulcinella, il dottore bolognese, Scapino, Narcisino e Mezzettino, e poi contadini, ubriachi, statue, villani, vecchie e soldati di ogni tipo.

Accanto alle maschere e ai grotteschi convivono qui anche immagini di danzatori nobili, come nelle prime tre tavole del libro, nelle quali il Lambranzi colloca un assolo maschile, poi una sarabanda per coppia e quindi di nuovo un assolo su musica e passi della *Belle danse* francese, fornendo una panoramica completa della danza in uso. Un altro richiamo allo stile francese è ben visibile nel frontespizio del trattato dove una delle due figure che sostengono il ritratto di Lambranzi impugna un foglio sul quale è annotata una danza con il sistema *Feuillet*. Si tratta di una *loure*[37] per due uomini ballata nell'opera *Scilla* di Theobaldo Gatti presentata per la prima volta a Parigi nel 1701 e interpretata da Michel Blondy e Alexandre Philibois.

Quest'ultimo ci riporta alla corte viennese dove fu ingaggiato nel 1710 sotto l'imperatore Giuseppe I. La famiglia Philibois ebbe un ruolo importante a Vienna, in particolare Maria Anna Philibois, nata Scio, fu nel 1723 la prima ballerina donna retribuita, e un *monsieur* Philibois, probabilmente Franz Anton,[38] coreografo dal 1746, viene citato da Gennaro Magri nel suo trattato del 1779:

> Sebben meritano gl'italiani il primo vanto dell'invenzione della danza regolata, tuttavia non la portarono a perfezione; e benché ballavano in cadenza di musica, erano i passi così sforzati e caricati che se si mettesse il loro carattere in iscena sarebbe il più lepido e grottesco pantomimo, come fu ingegnosamente eseguito da monsieur Filibois, maestro di ballo alla corte imperiale.[39]

Magri, danzatore e coreografo napoletano, fu a Vienna nel 1759 dove si esibì al Kärntnertortheater e di nuovo negli anni 1763-64 al Burgtheater, lavorando con importanti maestri di danza italiani come Gasparo Angiolini e Giuseppe Salomoni. Illustre esponente della tradizione grottesca, Magri si trova ad essere testimone della confronto tra Angiolini e Noverre, oltre che una voce assai competente nel dibattito estetico della fine del XVIII secolo.[40] Non stupisca quindi il suo giudizio all'apparenza negativo nei confronti di uno stile di danza descritto come

[37] Analizzata da SIBYLLE DAHMS, *Gregorio Lambranzi di Venezia e il ballo d'azione a Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 257-258.

[38] Ipotesi formulata da MARIAN HANNA WINTER, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, p. 150: «Ammirava "Monsieur Fillibois, maestro di ballo della corte imperiale di Vienna" (e probabilmente Franz Anton, figlio di Alexandre Phillibois, da cui più tardi ereditò».

[39] GENNARO MAGRI, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779, p. 10.

[40] Tra i numerosi studi dedicati all'argomento vedi JOSÉ SASPORTES, *Due nuove lettere sulla controversia tra Noverre e Angiolini*, «La Danza Italiana», 7, primavera 1989, pp. 51-77.

imperfetto e sorpassato, ma ovviamente nell'interesse del coreografo c'era la necessità di presentare la sua opera come innanzitutto innovativa.

É interessante seguire il filo rosso della danza italiana dipanarsi attraverso i secoli XVI e XVIII dalle acrobazie di Tuccaro a quelle di Lambranzi, da Santo Ventura a Magri, cogliendone la cifra distintiva che la caratterizza nel panorama europeo. Rilevarne la continuità evidenzia anzitutto che lo stile italiano non scompare pur se messo momentaneamente in ombra – come nota Magri – dal diffondersi della danza francese, diffusione attestata anche dal proliferare di trattati ad essa dedicata[41] e dalle traduzioni nelle diverse lingue di cui godettero i manuali di Raoul-Auger Feuillet[42] e Pierre Rameau[43] in Inghilterra, Italia, Spagna e Germania.

La danza eseguita a Vienna negli intervalli delle opere di Draghi è senz'altro espressione di quello stile italiano che qui, pur nel passare degli anni e nell'avvicendarsi dei coreografi, presenta caratteristiche sostanzialmente immutate. Dalla lettura dei libretti si evidenziano innanzitutto gli argomenti utilizzati, fondamentalmente gli stessi a partire da Santo Ventura fino a Torti: i primi due balli, con rare eccezioni rappresentano personaggi curiosi, popolazioni straniere o del passato, combattimenti e mestieri, mentre il terzo ballo si compone attorno ad argomenti alti, nobili o mitologici.

Come esempio della produzione degli ultimi anni di Draghi può essere interessante citare *La forza dell'amor filiale*[44] del 1698 di argomento storico, dove i balli composti da Torti si articolano in un primo di guerrieri romani, un secondo di donzelle giardiniere e per la licenza si trova un ballo di applausi e virtù eroiche. Sebbene sia possibile per ora solo un sommario carotaggio relativo alle musiche dei balli è tuttavia interessante osservare nel catalogo[45] delle composizioni di Heinrich Johann Schmelzer dei Balletti francesi per *Nettuno e Flora festeggianti* di Antonio Cesti del 1669, accanto a composizioni invece di tipo italiano, per esempio

[41] Un catalogo delle fonti non solo francesi dal 1643 al 1789 è JUDITH L. SCHWARTZ -CHRISTENA L. SCHLUNDT, *French Court Dance and Dance Music*, Stuyvesant (NY), Pendragon, 1987.

[42] Per esempio di uno dei volumi di FEUILLET, *Chorégraphie* esistono una parafrasi coeva in inglese composta da PAUL SIRIS, *The Art of Dancing*, London, Siris, 1706, e una traduzione ad opera di John Weaver pubblicata come *Orchesography*, London, H. Meere, 1706. Inoltre fanno riferimento alla produzione di Feuillet altri autori quali Giambatista Dufort e Juan de Esquivel Navarro.

[43] PIERRE RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris, Jean Villette, 1725, tradotto in inglese (da John Essex) come *The dancing master*, London, J. Essex and J. Brotherton, 1728; e in portoghese (da Joseph Thomas Cabreira) come *Arte de dançar à la franceza*, Lisboa, Francesco Luiz Ameno, 1760.

[44] *La forza dell'Amor filiale, dramma per musica per l'onomastico dell'imperatore Leopoldo I per comando di S.R.C. maestà Eleonora Maddalena Teresa*, Vienna, Susanna Cristina vedova Cosmerovio, 1698; musica di Draghi, libretto di Cupeda, arie dei balli J. J. Hoffer.

[45] NETTL, *Tanzmusik*, nota 2, pp. 1-5

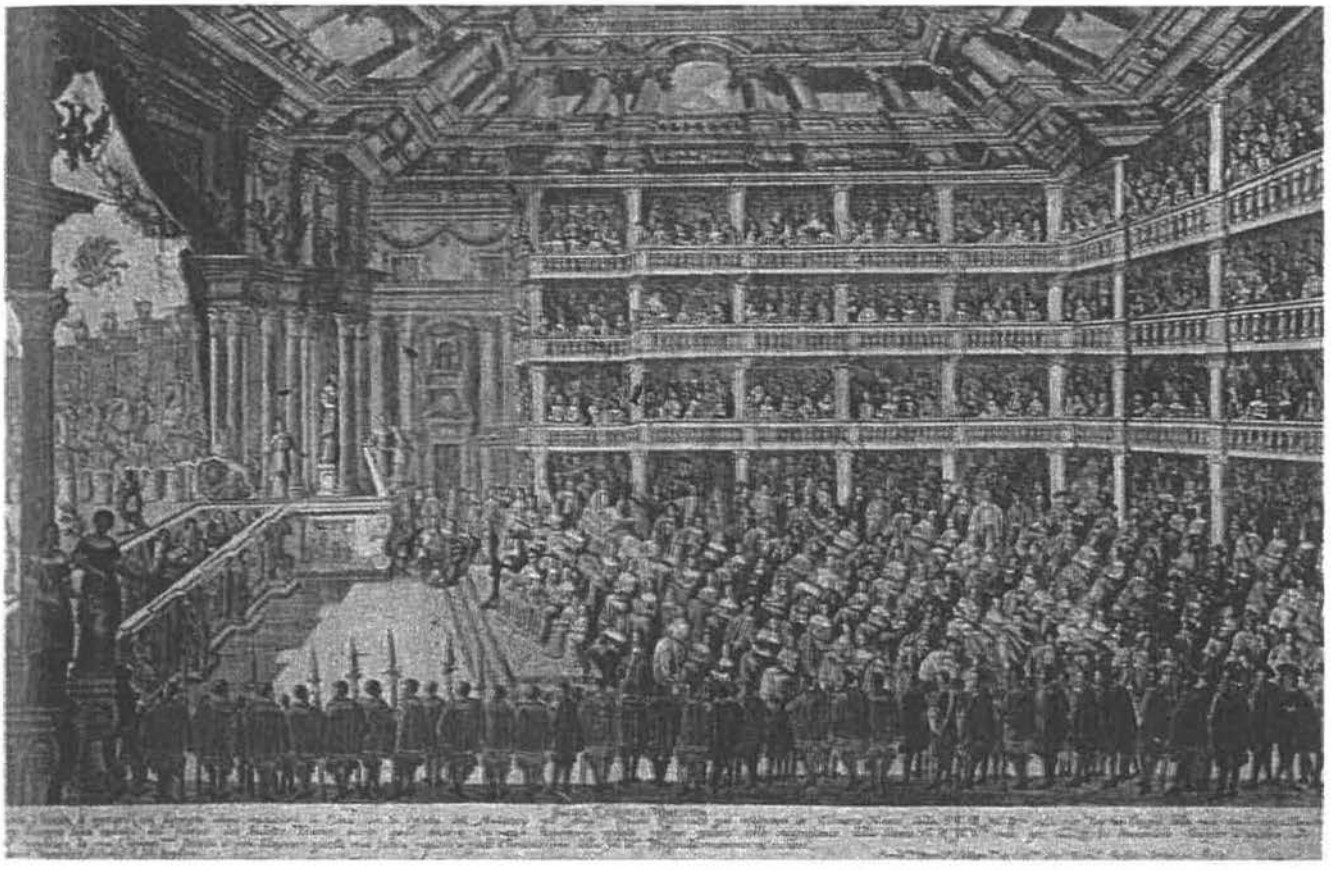
nel già citato *Creso*[46] del 1678, dove spiccano un saltarello e una scaramuccia per il primo ballo e una gagliarda per il terzo. In effetti confrontando la produzione veneziana di balli per le opere in musica[47] con quella viennese si assiste anche in Italia a partire dagli anni Ottanta del Seicento ad un progressivo intensificarsi di balli alla francese, accanto invece alla sopravvivenza di altri modellati sulla festa da ballo veneziana. In questo senso Vienna si rivela come un centro assai sensibile alle influenze e alle novità nel campo della danza in grado di realizzare una produzione originale e riconoscibile.

[46] NETTL, *Tanzmusik*, nota 2, pp. 34-40

[47] IRENE ALM, *Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French Social Dance in Venice*, «Studi Musicali», XXV, 1996, pp. 345-371.

LODOVICO OTTAVIO BURNACINI

BOZZETTI



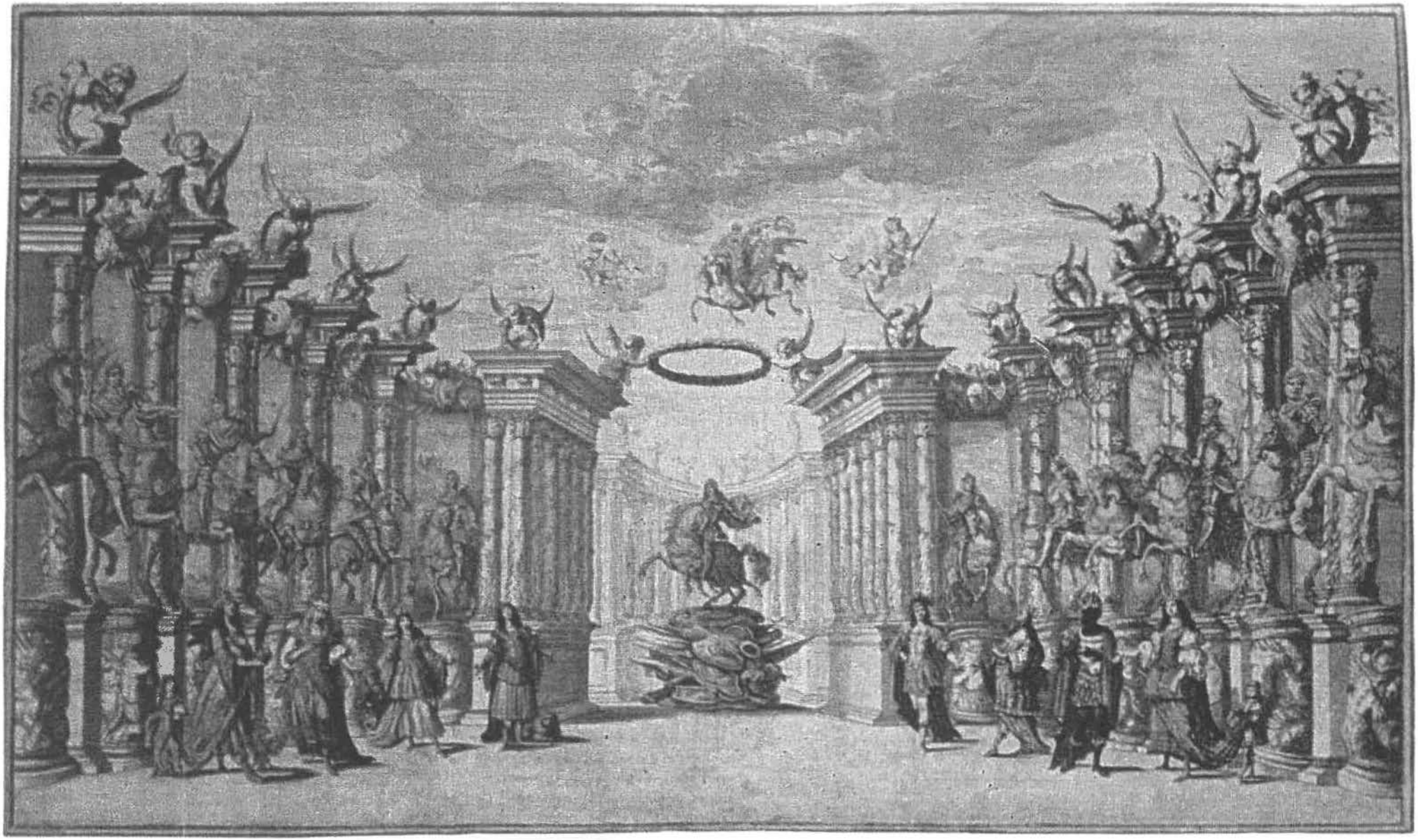
TAV. 1. Il Theater auf dem Cortina durante la rappresentazione del *Pomo d'oro.*

In calce: SACRA CESAREA MAESTÀ | Avendo ricevuto l'onore di operare col dipingere alcune mutazioni di scena con soffitta dell'auditorio nell'augustissimo teatro fabricato per celebrare le cesaree nozze della S.C.R.M.V., onde per dar un saggio della mia umilissima servitù ho posto in dissegno una veduta del fianco del sudetto teatro acciò quelli ancora che non l'avranno veduto possino godere delle magnificenze della S.C.R.M.V., onde per tal effetto avendolo scolpito lo pubblico alle stampe col supplicare la sua clementissima grazia a non sdegnare questa mia fatica mentre a piedi clementissimi della M.V. profondissimamente m'inchino. | Lodovico Burnacino ingegnere di sua S.C.M., inventore | humilissimo, devotissimo, obligatissimo et osservantissimo servitore. Francesco Geffels *delineavit et sculpsit.*

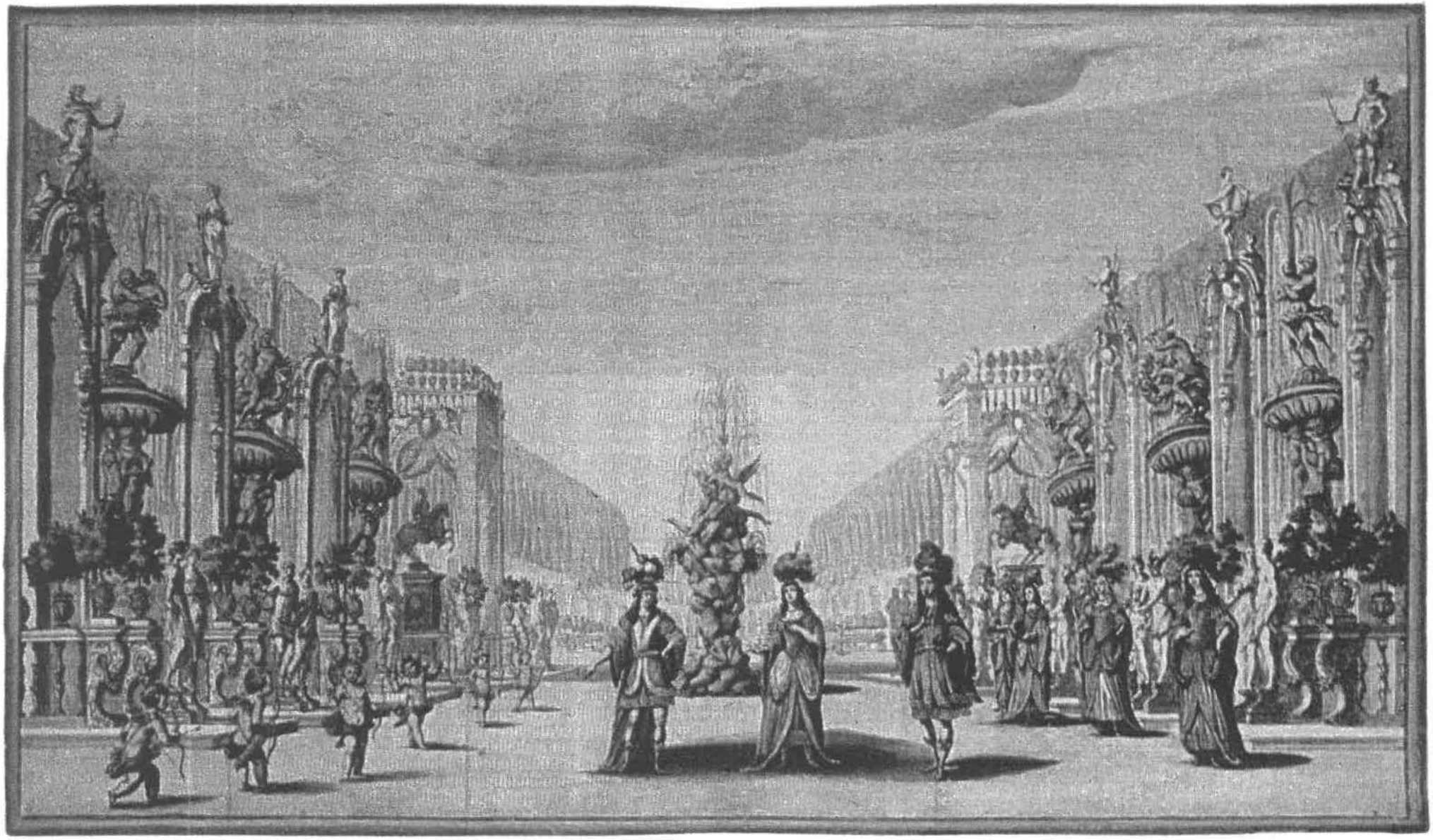
TAV. 2. Figure in abiti turchi.

TAV. 3. Figure in abiti romani.

TAV. 4. Figure in abiti indiani.

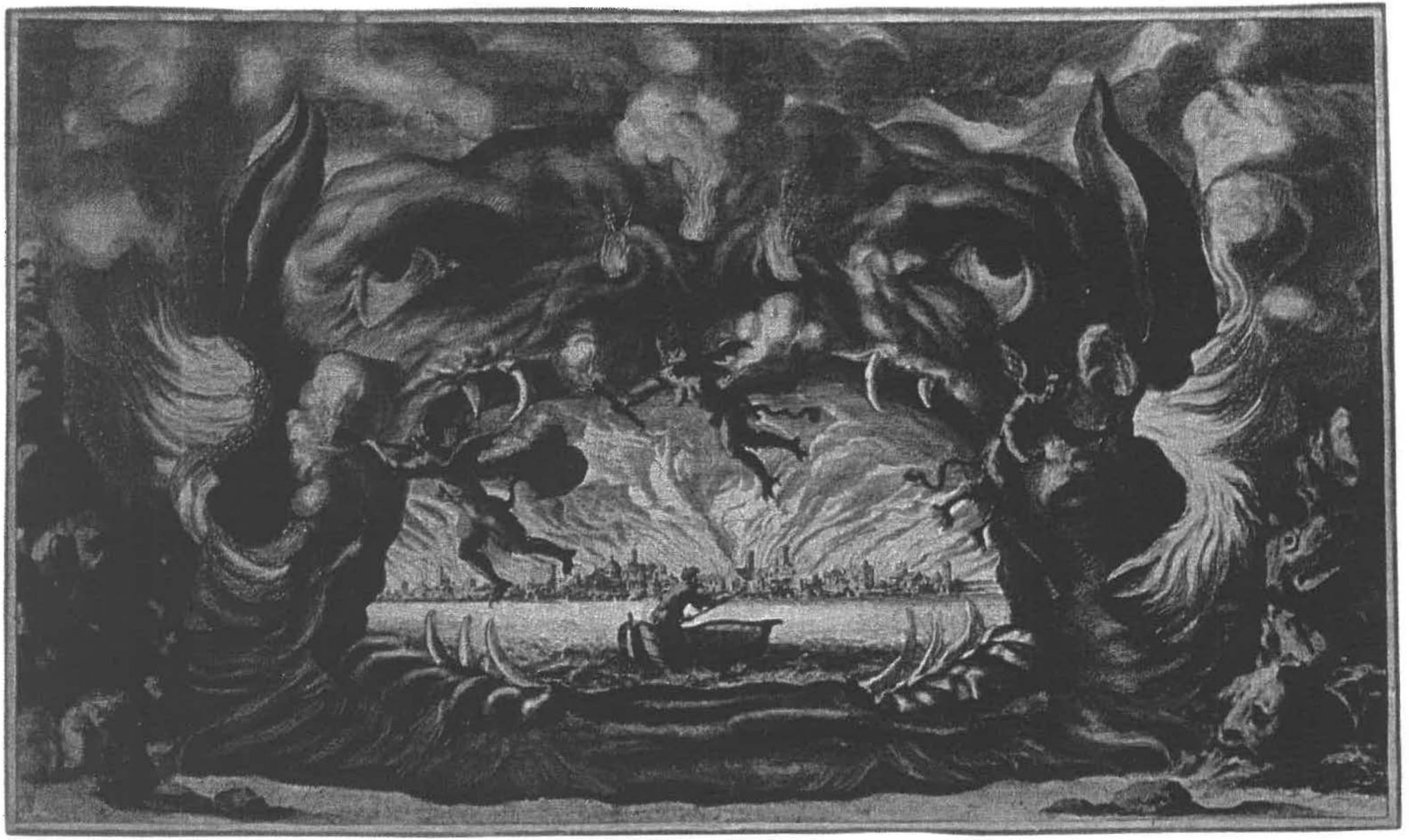


TAV. 5. *Il pomo d'oro*, prologo: «Teatro della Gloria Austriaca».

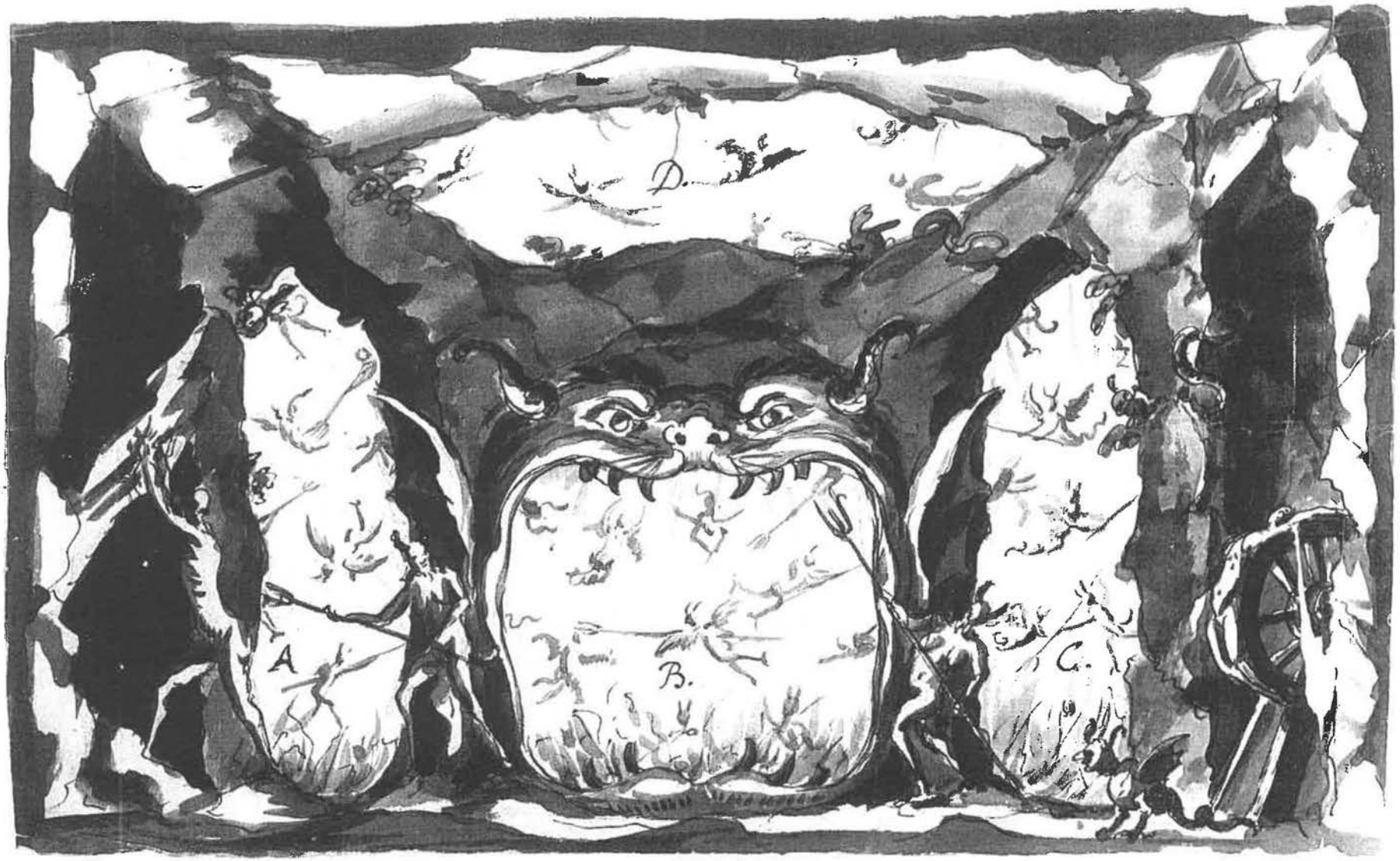


TAV. 6. *Il pomo d'oro*, atto I scena 15: «Giardino del Piacere».

TAV. 7. *Il pomo d'oro*, atto II scene 1-5, 8-9: «Porto di mare».



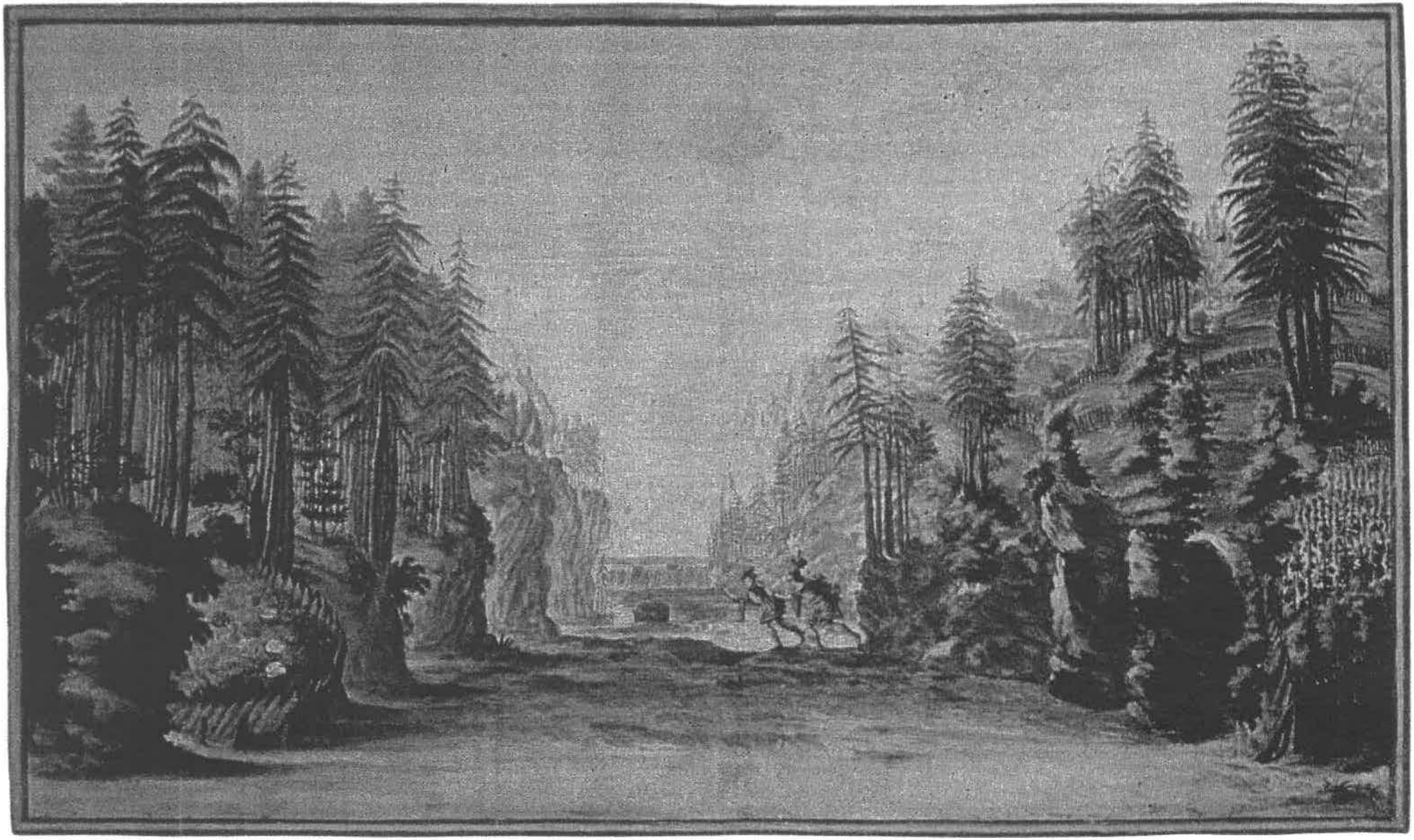
TAV. 8. *Il pomo d'oro,* atto II scene 6-7: «Bocca d'inferno».



TAV. 9. «Bocca d'inferno» per il *Pomo d'oro*, bozzetto.

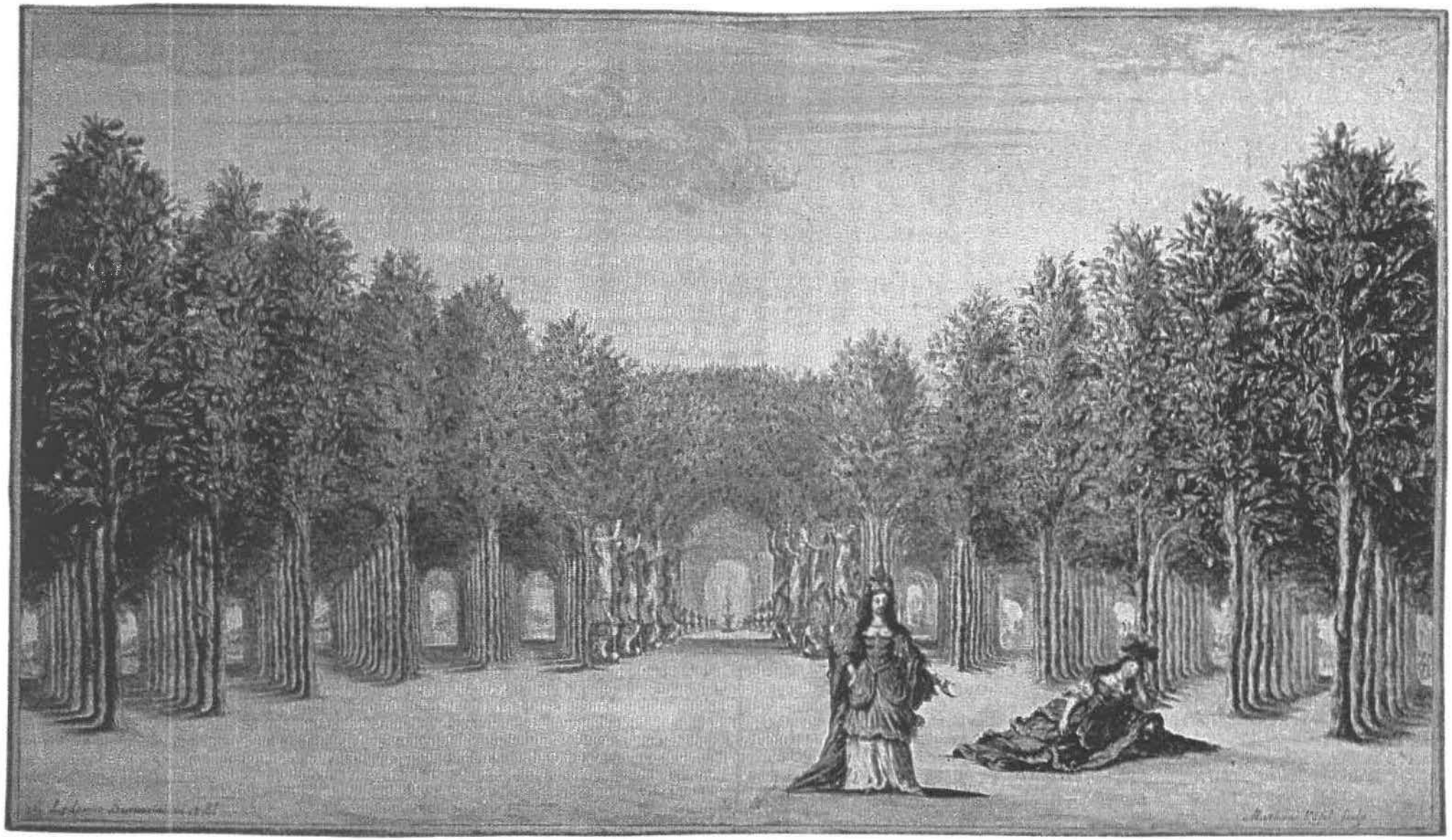
TAV. 10. *Il pomo d'oro*, atto II scene 10-12: «Piazza d'armi».

TAV. II. *Il pomo d'oro*, atto III scene 1-2: «Caverna d'Eolo».

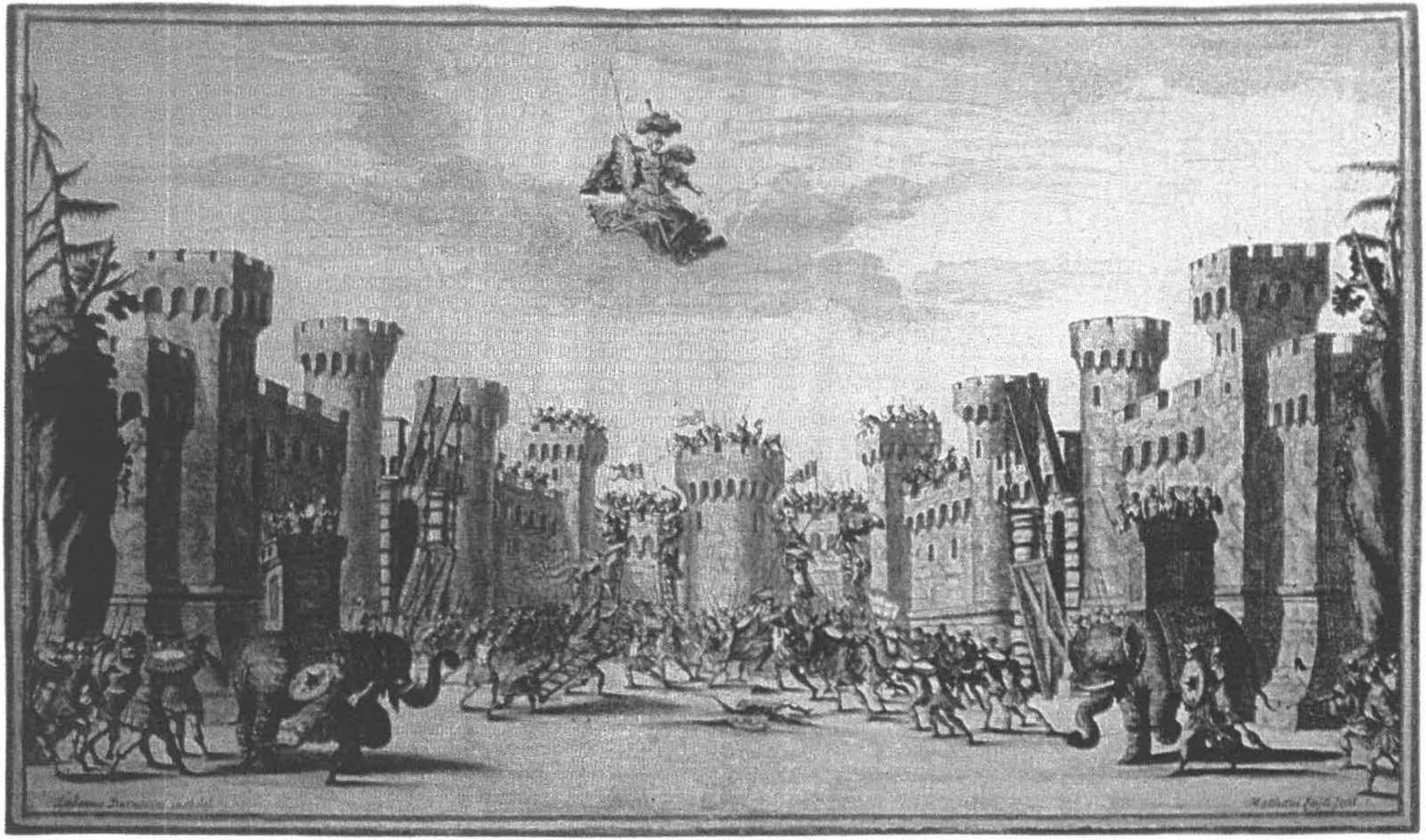


TAV. 12. *Il pomo d'oro*, atto III scene 3-5: «Valle co'l fiume Xanto».

TAV. 13. *Il pomo d'oro*, atto III scena 6: «Arsenale di Marte».



TAV. 14. *Il pomo d'oro*, atto IV scene 1-2: «Cedrara».



TAV. 15. *Il pomo d'oro*, atto IV scene 14-15: «Fortezza di Marte».

TAV. 16. *Il pomo d'oro*, scena finale: «Celeste, terrestre, marittime».

Andrea Sommer-Mathis

Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*

Nel 1661 Antonio Draghi scrisse *L'Almonte*,[1] il suo primo libretto per la corte di Vienna. Nel prologo compaiono tre allegorie: Volontà, Desiderio e una personificazione dell'arte ingegneristica teatrale che prende il nome di Architettura. Si tratta evidentemente di un primo gesto di stima per lo scenografo che nei successivi quarant'anni allestirà quasi tutti i suoi lavori destinati alla scena, sacri e profani: Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707). *Fig.* 1

Lo spettacolo comincia con una soluzione metateatrale. A sipario ancora chiuso rumori provenienti dal palcoscenico fanno supporre la preparazione dell'opera non ancora completata.[2] Quando cala la tela gli operai in scena – sorpresi ancora al lavoro – intonano un coro per esortarsi reciprocamente a concludere in fretta il loro compito: le maestà imperiali stanno per arrivare e tutto deve essere a posto. Architettura invece, preoccupata solo di poter sperimentare tranquillamente le sue macchine per il volo, caccia via tutti:

Fuori, fuori di scena!
Poichè mi resta a pena
spazio da provar solo
a passar questo volo.

Qui si vedrà passar vn volo dall'vna all'altra parte della scena.

Desiderio e Volontà, il poeta e il compositore, non riescono ad impedire ad Architettura, cioè allo scenografo, di sperimentare l'effetto di altre due macchine da volo che non funzionano. Architettura si lamenta dei tempi stretti e della pressione a cui è costretta a lavorare; tutta compresa nella sua parte esce di scena per aggiustare i

* Ringrazio di cuore la prof. Margret Dietrich per il generoso sostegno e l'interesse con cui segue da sempre le mie ricerche.

[1] *L'Almonte per musica. Nel giorno natalitio della sacra cesarea maestà di Leopoldo, augustissimo imperatore, fatto rappresentare nella Favorita dalla sacra cesarea maestà di Leonora Gonzaga imperatrice et alla medesima maestà dedicato. Componimento drammatico di Antonio Draghi*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1661.

[2] «[...] s'udirà di dentro un poco di rumore, et la tenda si levarà tanto che gl'ascoltanti possino vedere gl'operari ad essercitare le loro fonzioni».

suoi congegni.[3] Desiderio e Volontà, invece, preferiscono accontentarsi dell'opera da loro creata «con poetico ingegno» e «con armonico canto», sempre sperando che Leopoldo, il giovane imperatore di cui si festeggia proprio con questo allestimento il compleanno, avrebbe mostrato indulgenza verso le debolezze del loro sforzo. Ma a quel punto debbono constatare che il monarca e la sua corte si sono già accomodati nell'auditorio e si devono così affrettare a lasciare il palco con il solito omaggio all'imperiale festeggiato, mentre dietro le quinte Architettura si dà ancora da fare ad aggiustare le sue macchine, poco interessata ad unirsi all'elogio.

Con tal scena – un «teatro nel teatro» usatissimo nell'opera barocca – Draghi riesce a realizzare un'idea non proprio nuova ma di sicuro effetto. Nella prefazione all'*Almonte*, rivolta al «lettore amorevole», come d'uso il poeta si preoccupa di chiedere scusa per le debolezze del suo libretto, ricompensate unicamente dalla musica di Giuseppe Tricarico,[4] ma almeno questa volta – in fondo un debutto – gli si giustifica la civetteria retorica. Del contributo all'allestimento scenico non si fa cenno – se ne parlerà invece nei libretti successivi, *L'Oronisbe*,[5] *La Clo-*

[3] Così il libretto di Draghi traduce il trambusto che coinvolge i personaggi del prologo:

A 3 Io vorrei render noto
a LEOPOLDO invitto,
DESIDERIO con poetico ingegno,
VOLONTÀ con armonico canto,
ARCHITETTURA con la forma e il dissegno,
A 3 il mio desir divoto.
ARCHITETTURA Avanti ch'ei giunga
vediamo
quest'altri due voli
ch'incontro se'n vanno.
Miriamo
ch'effetto faranno.
Ohimè non ve'l diss'io
che l'operare in fretta
era la mia disdetta.
Qui si vedranno due in atto di volare che non potranno, vno da vna parte et l'altro dall'altra, mostrando che il mancamento venghi dalla machina non ancora bene aggiustata.
VOLONTÀ Quel trave flocato
la machina tiene.
ARCHITETTURA Vado a osservarlo bene.
Intanto voi restate
e il prologo provate. *Parte*

[4] «Io però credo che, se bene ha tutte l'imperfezioni del mondo, ti riuscirà non di meno grato per l'esquisita qualità che riceve dalla virtù tanto ben nota del signor Gioseppe Tricario [*sic*], maestro di cappella della maestà dell'imperatrice, che l'ha adornato con la musica».

[5] *L'Oronisbe per musica, nel giorno natalizio della sacra cesarea maestà di Leopoldo augustissimo imperatore fatta rappresentare dalla sacra cesarea maestà di Leonora imperatrice et alla medesima maestà dedicata. Composizione dramattica* [*sic*] *di Antonio Draghi*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1663. Dalla prefazione: «Il compatimento che tu mostrasti del mio *Almonte*, già due anni sono rappresentato per solennizare il giorno natalizio della sacra cesarea maestà di Leopoldo sempre augusto, mi fa sperare che sarai ancora per riguardare con ciglio benigno l'*Oronisbe* ch'ora ti espongo su questa scena. Conosco di riconoscerla colma d'imperfezioni ma tu, lasciando da parte il satirizarla, attribuisci il tutto all'imperizia ch'io tengo delle strade di Parnaso, e la poca familiarità che hanno meco le muse, mentre a te è molto ben nota quale siasi la mia professione senza che di novo te la palesi. Ascrivo a mia fortuna l'esser stato onorato dalla somma virtù del signor don Pietro Andrea Ziani che per esser unico basta solo ch'io ti confessi che da gl'emuli stessi è venerato. La soave vita delle sue note ti radolciranno l'amarezze del mio drama. Sono ancora concorsi ad

ridea,[6] *L'Alcindo*[7] e *La Galatea*,[8] dove Draghi metterà in rilievo il ruolo importante dello scenografo accanto a quello del compositore e del coreografo. Ma nella produzione dell'*Almonte* pare che Burnacini fosse risponsabile soltanto delle macchine teatrali, mentre sarebbe stato il pittore fiammingo Frans Geffels a

abellirlo con molta diligenza li signori Ludovico Burnacini, ingegnere di sua maestà cesarea, et Santo Ventura, maestro di ballo di sua maestà, l'uno con molta maestria nell'ingannarti l'occhio rappresentandoti una vera falsità, l'altro con molta leggiadria nell'adornarlo con l'invenzione de balli. Amira il buono, compatisci la povertà de miei deboli talenti, e vivi lungamente felice».

[6] *La Cloridea, dramma per musica dedicata alla sacra cesarea maestà di Leopoldo augustissimo imperatore. Composizione di Antonio Draghi*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1665. Dalla prefazione: «Eccoti esposta sopra l'augustissima scena, sotto l'occhio del tuo purgatissimo inteletto la *Cloridea*, terzo parto della mia debolissima penna. [...] se in essa vi scorgerai macchie d'errori queste veranno cancellate con gl'inchiostri del signor don Pietro Andrea Ziani, maestro di cappella della S.M. dell'imperatrice, il quale con la soavità della sua musica ti farà parer bella anco la stessa deformità. Vi sono poi concorsi a vestirla di pomposi adobbi il signore Lodovico Burnacini, ingegnere di S.M. cesarea che con l'amirabilità delle scene ti renderà l'occhio istrupidito [*sic*], e il signore Santo Ventura, maestro di ballo di S.M. cesarea, che per il corso di tant'anni ha fatto spiccare il suo valore nell'augustissima corte, ti darà a divedere [*sic*] che non è stato scarso d'invenzioni per l'intreccio de balli nella presente occasione [...]».

[7] *L'Alcindo, per musica rappresentato per comando della sacra cesarea maestà di Leopoldo augustissimo imperatore et alla medesima maestà dedicato. Composizione di Antonio Draghi. Favola quarta*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1665. Dalla prefazione: «Appena fu terminata la *Cloridea* che piacque all'incomparabile benignità di S.M. cesarea d'impormi la presente pastorale. Non ho ricusata la fatica perché i commandi d'un Cesare devono senz'alcuna repplica essere puntualmente essequiti; mi dichiaro che la fretta con che è stata partorita dalla mia penna volando mi fa riconoscerla per un errore; ma per essere errore di pochi giorni, et in quello non molto abituata, merita di esser dalla tua cortesia compatita; inoltre che tu ben sai ch'io opero per ubidienza et non per professione. Mi glorio dell'incontro felice che da virtuosissimo soggetto, quall'è il signore Antonio Bertali, maestro di capella cesareo, siano state animate le mie debolezze, la perfezzione della sua armonia darà occasione di ricoprire le mie imperfezzioni. Il signore Lodovico Burnacini, ingegnere di S.M. cesarea, che con il solito del suo valore con novelle invenzioni sempre t'ha ingannata la vista, non è restato nella presente fonzione di apportarti maggior diletto con l'amirabilità delle scene. Il signore Santo Ventura, maestro di ballo della stessa maestà, ancor egli non ha mancato di trattenerti con un graziosissimo intreccio de suo [*sic*] leggiadri balli [...]».

[8] *La Galatea, favola pastorale per musica, rappresentata per comando della sacra cesarea e real maestà dell'imperatore et alla stessa maestà dedicata da Antonio Draghi. Musica del maestro di cappella Ziani*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667. Dalla prefazione: «Sono un povero versificatore che mi glorio però di saper servire quando mi vien commandato, senza aver altri riguardi che d'una pura ubidienza. Che questa fatica possa incontrare la tua sodisfazione di ciò ne vivo incerto, come ben vivo certo che la virtù del signor Ziani, avendola adornata con le forme più belle dell'armonia, te la renderà all'orecchio meno discara; né diffido che l'occhio ancora non resti appieno sodisfatto dalla vaghezza delle scene, essendo il dissegno del sopranomato signor Burnacini, virtuoso di cui tante e tante volte ne vedesti l'esperienze. È concorso, a dargli lo spirito co' baletti, il signor Santo Ventura, maestro di ballo di sua maestà cesarea, il quale, doppo essersi imortalato in questo augustissimo servizio per lo corso di quaranta e più anni, ha dimostrato non esserli mancate l'invenzioni col avanzamento dell'età [...]».

FIG. 1. Medaglia con il ritratto di Lodovico Ottavio Burnacini attribuita a Johann Bernhard Fischer von Erlach.

disegnare tutte e cinque le decorazioni («cortile con statue», «cortil regio», «giardino reale», «priggione oscura», «stanze con la veduta in fondo d'una galleria»).[9]

È mancato poco, però, che quella fosse la prima e l'ultima collaborazione tra Draghi e Burnacini. L'anno seguente, nel 1662, l'imperatore per un pelo non pretese di cacciare dalla corte lo scenografo coinvolto in uno scandalo. Un valletto di palazzo, nonostante il divieto, aveva sposato una sorella di Burnacini, sul conto della quale si diceva che fosse «brutta come il diavolo, negra come mora».

[9] *Cfr. SeifertO*, p. 378.

Intercettate le lettere del valletto indirizzate alla ragazza e al fratello, si seppe che Lodovico Ottavio era a conoscenza del segreto, cosa che offendeva le regole della corte. Il valletto fu licenziato e cacciato da palazzo, e Burnacini arrestato per quattro settimane. L'imperatore considerava seriamente la possibilità di allontanare anche il suo scenografo e si rivolse al proprio ambasciatore a Venezia, il conte Humprecht Jan Czernin, chiedendogli di raccomandargli un sostituto «presto e senza impegno».[10] Czernin in risposta gli mandò una «nota» che conteneva i nomi di alcuni scenografi; Leopoldo alla fine decise di perdonare Burnacini, ma conservò l'elenco.[11]

[10] Lettera dell'imperatore Leopoldo I al conte Humprecht Jan Czernin del 4 marzo 1662, in [KALISTA] *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic: I. Duben 1660 - září 1663*, a cura di Zdeněk Kalista, Praha, Nákladem České Akad. věd a Umění, 1936, pp. 107-108: «Successe poi questi giorni fra miei paggi una istoria assai notabile, così la vi volsi con la solita confidenza scrivere a voi, et perché ha circostanze assai necessarie la bisogno un poco descrivervela diffusamente. Venne l'anno passato per paggio un nipote del Küchelmeister von Hohenfeld, figlio d'un suo fratello, luterano, che scappò dal padre et deli predicanti di Ratisbona, venne qua, si fece cattolico. Lo accolsi, lo accettai per paggio per difenderlo meglio contro l'ingiusto furor di suo padre. Il sudetto suo zio, il Küchelmeister, li fece ogni bene, li diede tutti li suoi bisogni. Così per qualche tempo si diportò benissimo, studiò bene et fece tutto quello che ben confà ad un giovin cavaliere. Passati qualche mesi cominciò a disviarsi, andò a spassi segreti, contrasse debiti ben a 300 fiornini, tutto dissipò, anche impegnò le sue camicie et tutto quello che ebbe. Io lo feci castigare *more solito* ma però con ogni flemma; il suo zio li perdonò il tutto, li pagò li debiti, disimpegnò le sue cosette. Ala fine il carneval passato cominciò una prattica cattiva con una giovine sorella di Lodovico Burnacini, mio ingegnere di scene, che dicon che sii brutta come il diavolo, negra come mora. Ma Amore è cieco. Continuò fin tanto che si diedero la promessa et li anelli in presenza del sudetto Burnacini et altri, come dicono; così furno veri sponsali in presenza di testimoni. Si venne in sospetto di questo, furono intercette lettere del paggio ala sua madonna Simona che si chiama Costanza, altre al fratello della detta giovine. Viddi 2 di queste, dove stavano tanti *schatzl, herzl, engel, schneeweisse hendl* [tesoruccio, cuoricino *etc.*] che sono negre più del carbone, che non ve li posso esprimer; in somma colui deve esser stato ben informato dell'inamoramenti. Si venne poi in chiaro dela loro promessa secreta; così doppo ben risaputo il negotio lo feci cacciar via de' paggi con la disgratia mia, li feci cavare la livrea in presenza del cavallerizzo maggiore et lo feci consegnare al sudetto suo zio, il quale lo mandò l'istessa notte (che fu quela di ieri l'altro) a Comorra in Ungaria al Adolf di Puchheimb, accompagnato d'un tenente et 4 moschettieri, come se fosse stato prigione, et pregò il Adolf acciò che lo tenesse là come un moschettiere et lo tenesse ben stretto e rigoroso. Ma ora essendo stato anco interessato il Burnacini, lo feci metter in aresto et forse ben lo caccierò via del suo servizio et, perchè in tal caso avrei di bisogno d'un novo architetto di teatri et scene, io vi commando che m'informiate se forse costì si ritrovasse uno, o in altri luoghi d'Italia. Farete le diligenze presto, ma solo eventualmente et senza impegno, et trattarete ancora con loro per il trattamento che seli dovrà dare. Ma il tutto presto et senza impegno perchè non è sicuro se il detto Burnacini sarà così castigato, ma però credo ben di sì perchè ha ben meritato, avendo dato aiuto ad un così gran furberia».

[11] Lettera di Leopoldo I al conde Czernin dell'8 aprile 1662, in KALISTA, *Korespondence*, p. 110: «la notta deli ingegneri ho conservato pro memoria in ogni caso; per adesso dopo 4 setimane d'arresto perdonai al Burnacini et così per ora non ne ho di bisogno».

Il documento, finora sconosciuto, ci è pervenuto con il titolo di «Nota de architetti migliori di Venetia e de marangoni» e nomina tutti gli scenografi che allora, partendo da Venezia, diffondevano in tutt'Europa l'arte della scenografia italiana: Gasparo Mauro (attivo 1657-1719 ca.), allora «architetto del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo» a Venezia (1659-1674); Francesco Santurini (1627-*post* 1688) che poco dopo sarebbe stato scritturato alla corte di Baviera (1662-1669); Giacomo Torelli (1608-1678), architetto e scenografo del Teatro Novissimo a Venezia (1641-1645) e poi anche famoso allestitore alla corte francese (1645-1661), e il suo successore a Versailles (1659-1663), Gaspare Vigarani (1586/8-1663 ca.).[12]

Che cosa sarebbe cambiato nello sviluppo della scenografia alla corte di Vienna se l'imperatore Leopoldo avesse realmente deciso di cacciare Burnacini e di impegnare uno di questi scenografi? Probabilmente non molto, almeno per quanto riguarda le tendenze estetiche in generale, perché tutti quegli artisti erano legati alla tradizione della scenografia barocca che da Giulio e Alfonso Parigi era passata a Giovanno Battista Aleotti e Giacomo Torelli.[13]

[12] A-Whh, *Obersthofmeisteramt Sonderreihe* 367, cc. 623*r*-624*v* [N.B. tondo e corsivo distinguono le due mani che hanno redatto il manoscritto]:
Gasparo Mauro, architetto del theatro di S. Giovanni e Paulo. Questo è il meglio, li ho fatto parlare e li ho parlato, non si sà risolvere, richiede maggiore tempo a risolversi, ha casa numerosa, moglie, molti figlioli, tre fratelli che tutti lo dissuadono, però lui potendo migliorare il suo utile si lasciarebbe credo io disponere, qui fra diversi impieghi che ha continovi [*sic*] nel Arsenale a governo del teatro San Giovanni e Paolo cavarà d'utile in circa sei cento taleri, oltre li straordinarii che in breve tempo lor [*sic*] fanno guadagnar molto, cioè quando vengono chiamati fuori da questi duchi per un opera sola, questa consideratione avranno ancora tutti gli altri che li cessarà questo straordinario, benché li crescesse l'ordinario utile.
Francesco Lantorini [*sic*]*, architetto nel theatro di S. Luca quale si dice che sia in tratto per il Serenissimo di Baviera.* Questo Francesco sta in trattato d'andar in Baviera se però il parto dell'Elettrice sarà d'un maschio, ma non per restarvi; solo che lo chiamaran per un opera sola che si farà, onde lui dice che lasciarebbe quel partito transitorio per acquistar con qualche suo vantaggio un servitio fermo in una corte grande, non volse dichiararsi se prima non se li diceva cosa era solito darsi a Vienna il che io non sapevo.
Pellegimo [*spazio bianco*] *questo è stato in Ispruck dove ha operato, abbita a Santa Giustina.* Non è qui e dicono sii de mediocri, né venirà che doppo Pasqua.
Antonio Bottari, ma dicono esser fuori di Venetia alla Polesella a lavorare cioè in Polerine poco lontano. Dicono che l'abbi toccato la goccia [= gotta] onde benché guarrito è sempre mal sicuro che non li replichi, come suole far questo male dove commincia.
Dicono che ve ne sono due che tornano di Francia, uno si chiama il Torelli e l'altro Gasparo Vigarano modonese, persona comoda e ben nata. Del Torelli non ho potuto cavar altra informatione. Dell'altro dicono che sii homo di tutto proposito e che eccedi nella sua professione la riga ordinaria.
Anastasio, marangon; Lantorini Negri, marangon; Alvise Bonandon, marangon. Questi sono ancora infarinati dell'arte ma non sarebbero a proposito.

[13] *Cfr.* Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin, Mann, 1939; *Illusione e*

Anche Giovanni Burnacini, il padre di Lodovico Ottavio, faceva parte di questa tradizione e, prima di essere stato chiamato alla corte imperiale nel 1651, era stato il concorrente immediato di Torelli a Venezia. Fu Giovanni ad introdurre a Vienna il sistema delle quinte – già usato da Aleotti e perfezionato da Torelli – ma Lodovico Ottavio continuò a sviluppare indipendentemente lo stile di suo padre.[14] Il figlio mantenne l'effetto della prospettiva centrale, ma suddivise il palcoscenico in varie zone: la parte anteriore da tre a cinque paia di quinte, la zona del prospetto centrale e il retroscena, che all'epoca al massimo constava di due o tre paia di quinte: sopra c'era il macchinario per le macchine di nuvole e sotto la grande botola.

Le quinte dipinte in modo prospettico e simmetricamente disposte davano un'impressione tridimensionale di prospettiva centrale. Le si muoveva grazie a un macchinario posto sotto la scena, grazie cioè a «carretti» che trasportavano cornici di legno rivestite di tela. Tali carretti correvano su scanalature del sottopalco e erano trascinati attraverso alcuni tagli nel palcoscenico, permettendo così le ammiratissime mutazioni a vista. Le «soffitte», teli inamidati che si estendevano orizzontalmente da un lato del palcoscenico all'altro, coprivano la parte superiore ed erano dipinte, come le quinte, in modo prospettico a forma di cielo, di nuvole o di cassettoni. Il fondale, come anche il prospetto centrale, si estendeva per tutto il palcoscenico, era ugualmente dipinto in modo prospettico ed era decorato in armonia con le quinte. Nella fossa subito dietro il piano centrale si allestivano scene marine o infernali. Gli apparati scenici sempre più complicati si dirigevano dalla parte superiore del palcoscenico o dal sottopalco e permettevano apparizioni di dei, nuvole sospese e magiche comparse di figure infernali.

L'uso frequente delle sontuose e ricche decorazioni comportò in breve tempo lo sviluppo di tipi fissi di scene, solite nei libretti del Sei e del Settecento: cortile (atrio), palazzo (reggia, tempio), sala (stanze), arsenale, campagna, strada (città),

pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975; FRAUKE GERDES, *Aspekte der Bühnenbildentwicklung in Italien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts,* in *Antonio Caldara. Essays on his Life and Times,* a cura di Brian W. Pritchard, Aldershot, Scolar Press, 1987, pp. 345-363; ARTHUR R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi and Baroque Stage Design,* in *La scenografia barocca,* a cura di Antoine Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 19-34; ID., *Giulio Parigi's Stage Designs: Florence and the Early Baroque Spectacle,* New York, Garland, 1986; ID., *Theater Art of the Medici,* catalogo di mostra (Dartmouth College Museum & Galleries, 10.X-7.XII.1980), Hanover (New Hampshire), University Press of New England, 1980; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design,* Stockholm, Almquist & Wiksell, 1961 (Nationalmusei Skriftserie, 7).

[14] *Cfr.* FLORA BIACH-SCHIFFMANN, *Giovanni und Ludovico Burnacini: Theater und Feste am Wiener Hof,* Wien, Krystall-Verlag, 1931.

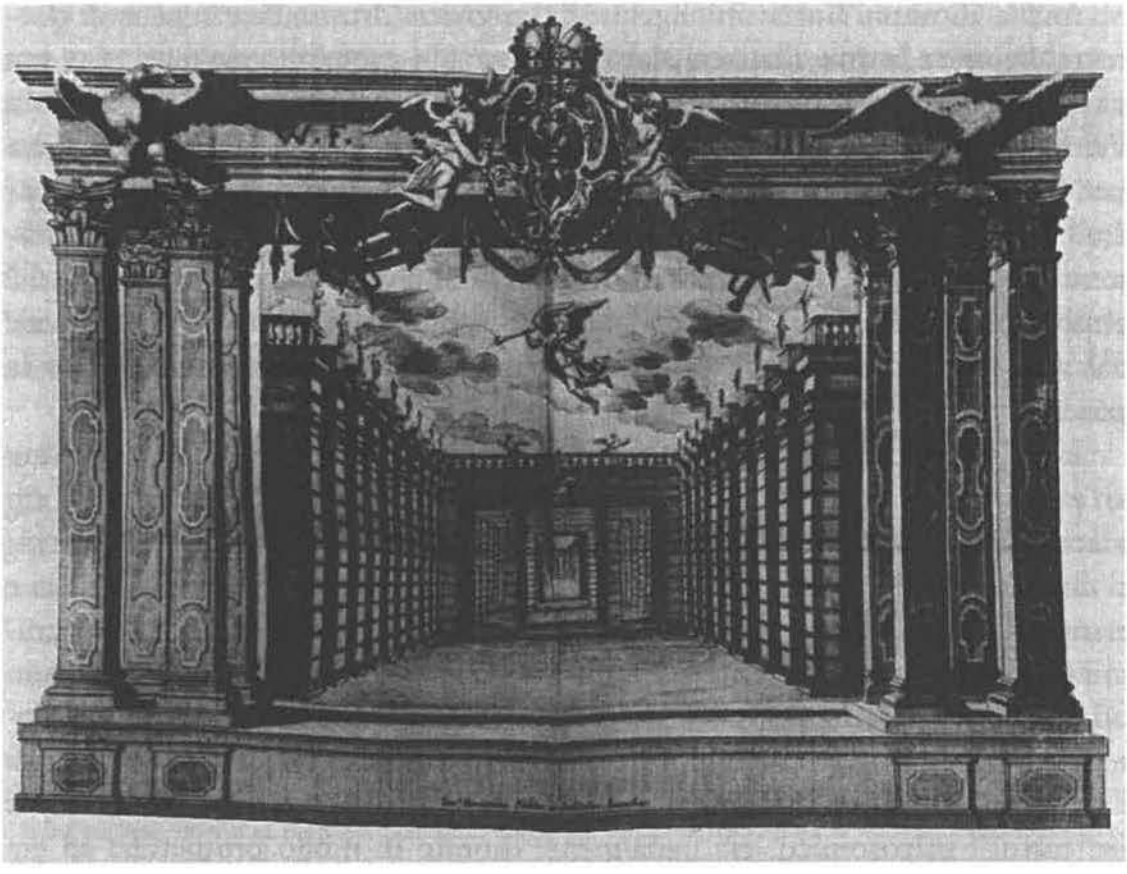


FIG. 2. Scena per *La gara* (1652): «Cortile regio».

piazza, giardino, selva (boscaglia), marina, grotta (caverna, bocca d'inferno) e prigione.[15] Queste scene erano usate per varie produzioni e semmai adattate al carattere di ogni nuova opera. Per le maggiori solennità alcune quinte erano restaurate o rifatte; ma solo per gli eventi teatrali più importanti si produceva *ex novo* la decorazione (seppur basata sui tipi tradizionali). Di grande importanza era il contrasto tra scena e scena: a un paesaggio ameno poteva seguirne uno infernale, a una marina succedeva un cortil regio, permettendo – oltre a una studiata varietà – l' alternanze fra scena «lunga» e «corta»: in un caso il palcoscenico si usava in tutta la sua profondità, nel successivo ci si limitava all'uso del proscenio.

Le scene tipiche – quelle sopra elencate – si affermarono in tutti i teatri europei seicenteschi e furono eventualmente riadattate e modificate dai vari scenografi. In questa direzione va il merito ed il contributo individuale di Lodovico Ottavio Burnacini: nei suoi numerosi allestimenti, decorazioni e costumi, sviluppò una sua maniera d'espressione artistica particolare ed inconfondibile, uno «stile

[15] *Cfr.* HARALD ZIELSKE, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater,* tesi di laurea (Freie Universität Berlin), München, Schön, 1965.

viennese» che avrebbe influenzato anche altri scenografi europei.[16] Il fatto che avesse incontrato dei collaboratori congeniali alla realizzazione delle sue idee sceniche, cioè il librettista-compositore Antonio Draghi ed il poeta Niccolò Minato,[17] va considerato un caso particolarmente fortunato per la storia teatrale.

Nel 1651 Burnacini era giunto alla corte di Vienna insieme a suo padre Giovanni e lo aveva assistito nei suoi primi grandi allestimenti (*La gara*, 1652, e *L'inganno d'Amore*, 1653). Dopo la morte di Giovanni nel 1655, ancora sotto l'imperatore Ferdinando III, Lodovico Ottavio successe al padre e, benché licenziato per un breve tempo dal nuovo monarca Leopoldo I, fu impegnato definitivamente nel 1659 come nuovo architetto e scenografo di corte.[18] Contemporaneamente anche Antonio Draghi, per iniziativa dell'imperatrice vedova Eleonora di Gonzaga, era giunto a Vienna ed entrato nel suo servizio, prima come cantante, poi come librettista, ed alla fine come compositore.[19]

Le incisioni pervenuteci delle prime scenografie di Burnacini non si legano a testi di Draghi, ma risalgono all'epoca della sua attività di librettista: *Il Pelope geloso* (1659), *La forza della fortuna e della virtù* (1661) e *La Zenobia di Radamisto* (1662). Questi schizzi debbono ancora molto al lavoro del padre e mostrano un'inquadratura rettangolare con un palcoscenico non particolarmente profondo.

Così si presentava per esempio la decorazione del cortile regio nella *Forza della fortuna e della virtù*: profonda cinque quinte, ma apparentemente aperta all'infinito grazie al *trompe-l'œil* di una teoria di colonne dipinta sullo sfondo. Simile soluzione è nel cortile regio della *Zenobia di Radamisto*: il fondale rappresenta un gran portone che apre la veduta di una serie di quattro cortili. Dieci anni prima, una decorazione quasi identica l'aveva già usata suo padre Giovanni per l'opera-torneo *La gara*. Qui tutte le forme sono ancora molto tranquille e consistono soprattutto di linee verticali e poche curvature – del tutto diverse dalle *Fig. 2*

[16] *Cfr.* Robert Alfred Griffin, *High Baroque Culture and Theatre in Vienna*, New York, Humanities Press, 1972; Sabine Solf, *Festdekoration und Groteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung*, Baden-Baden, Koerner, 1975 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 355).

[17] *Cfr.* Nora Hiltl, *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi*, tesi di laurea (Universität Wien), 1973.

[18] Sui dati biografici della famiglia Burnacini *v.* Biach-Schiffmann, *Burnacini*, pp. 30 e sgg.; Walter Pillich, *Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1638-1780*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs», XII, 1959, pp. 448-478: 453 e sgg. (i documenti originali sono in A-Whh, *Obersthofmeisteramt*).

[19] *Cfr. NeuhausD*, pp. 104-173; Rudolf Schnitzler, *The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi*, tesi di laurea (University of North Carolina), 1971, pp. 26-33; Herbert Seifert, *Neues zu Antonio Draghis weltlichen Werken*, «Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», 115, 1978, pp. 96-116.

scenografie più mature, in cui trionfavano sempre più le forme esuberanti degli elementi decorativi.

Le rappresentazioni delle opere menzionate avevano luogo nel «Großer Comoedi Sal» [sala grande delle commedie] del palazzo imperiale, una sala da ballo costruita nel 1629, ristrutturata varie volte nei decenni seguenti e in seguito adattata agli scopi teatrali con tutto il macchinario necessario. Dal 1659 al 1683 questa sala faceva da teatro per le grandi produzioni ufficiali di opere, tra cui quelle di Antonio Draghi.

Fino al 1666 si parla anche di un «Kleiner Comoedi Sal»[20] [sala piccola delle commedie], usata soprattutto per il teatro di prosa. In un solo caso vi si diede anche una opera «carnevalesca»: *La mascherata*[21] (1666), primo lavoro teatrale di Draghi che lo vide contemporaneamente librettista e compositore. La sala non disponeva delle possibilità tecniche necessarie per le mutazioni di scena, e Burnacini e Draghi dovettero accontentarsi di una scena unica per tutti i tre atti.

L'occasione e il tipo di spettacolo influenzava la dimensione e la struttura drammaturgica dei libretti, ma anche la scenografia ne era condizionata. Per le feste teatrali di un solo atto, le introduzioni d'un balletto e i trattenimenti per musica (così come per le rappresentazioni sacre del Venerdì Santo davanti alla Tomba Santa nelle capelle di corte), era d'uso la scena fissa. Benché Draghi avesse scritto testi e musiche anche per alcuni spettacoli religiosi, qui si è preferito non trattarne: tali allestimenti prevedono soluzioni assai diverse dai lavori profani, e sono in genere legati al luogo sacro – chiesa, cappella – in cui si consumano.[22]

Visto che non esistono quasi testimonianze letterarie concernenti gli allestimenti scenici, siamo costretti a ricorrere alle incisioni pervenuteci per ricostruire le scenografie dell'epoca, il che crea non trascurabili problemi. In primo luogo le incisioni non riescono a rendere né la tridimensionalità né gli effetti di luce illusionistici e solo in rari casi conservano la vivacità dei colori della decorazione originale. Le immagini poi sono filtrate ed alterate dallo sguardo e dalla mano

[20] Cfr. *SeifertO*, pp. 395-399; CHRISTIAN BENEDIK, *Die Redoutensäle. Kontinuität und Vergänglichkeit*, catalogo di mostra (Looshaus, 13.V-3.VII.1993), Wien, Kulturkreis Looshaus, 1993, pp. 6-11.

[21] *La mascherata per musica, ricreazione carnevalesca. Composizione drammatica di Antonio Draghi*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1666. Dalla prefazione: «Nell'altre mie passate fatiche, se restò amareggiato il tuo palato dalla debolezza delle rime, almeno te lo radolcì la soavità dell'armonia musicale, composta dai più famosi cigni del nostro secolo; ma questa volta fa di mestieri che tu disponghi quell'orecchio già avezzato alle più dolci consonanze ad udire lo gracchio d'un mal scordato corvo. L'ubidire a chi può comandare farà che apresso di te riescano più tollerabili le mie imperfezioni».

[22] *Cfr.* SCHNITZLER, *Sacred*, pp. 59-100; ID., *The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, atti del convegno (Venezia, 10-12.IX.1984) a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990 (Studi di musica veneta, 16), pp. 217-237.

FIG. 3. «Maschere» in abiti da giardinieri, disegno di Ludovico Burnacini.

dell'incisore, idealizzando o alterando la realtà teatrale. Spesso si rappresentano contemporaneamente vari momenti di una scena che in realtà si realizzano in successione; particolarmente voli e altre apparizioni vengono effigiati tutti insieme senza rispettare lo svolgersi della scena. Va infine tenuto presente che le incisioni di scenografie – quelle che possediamo oggi – si riferivano quasi esclusivamente a eventi teatrali di particolare spettacolarità, ovvero destinati a solennità dinasticamente rilevanti, come nozze o nascite; era uso allegare queste incisioni a sontuose edizioni dei libretti, poi spediti alle altre corti europee per ragioni esclusivamente propagandistiche.

Per quelle scenografie tecnicamente dispendiose il palcoscenico poco profondo della grande sala di commedie era altrettanto inadatto dei palcoscenici improvvisati delle sale del palazzo imperiale. Solo con la costruzione di un edificio teatrale specifico, il Theater auf der Cortina, realizzato negli anni 1666-68, Lodovico Ottavio Burnacini godrà delle possibilità tecniche necessarie per la messinscena di feste teatrali di più grande impegno.[23] Il teatro fu inaugurato con l'opera *Il pomo d'oro*,[24] destinato a essere il *clou* delle feste di nozze per l'imperatore Leo-

[23] *Cfr.* PETER FLEISCHACKER, *Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des L. O. Burnacini,* tesi di laurea (Univerität Wien), 1962.

[24] *Il pomo d'oro, festa teatrale rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle sacre cesaree reali maestà di Leopoldo e Margherita. Componimento di Francesco Sbarra, consigliero di S.M.C.*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1668.

FIG. 4. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (I.5-8): «Atrio del vestuario delle vestali».

poldo I e l'infanta spagnola Margarita Teresa, se la prima non fosse stata rimandata più volte.[25] Finalmente nel 1668, in occasione del compleanno dell'imperatrice l'opera andò in scena divisa in due giornate. Anche se Antonio Draghi non aveva collaborato a quell'opera – il libretto era di Francesco Sbarra e la musica di Antonio Cesti – val la pena integrarla in questo discorso, perché oltre a esserci pervenute le incisioni in bianco e nero di ogni scena, possediamo anche alcuni i a colori delle stesse, caso assai raro e fortunato.[26]

[25] Doveva subentrare anche Antonio Draghi: nel 1667 si rappresentò la sua favola pastorale *La Galatea* (*v.* nota 8) in luogo del *Pomo d'oro*, nella prefazione al lettore scrive: «L'angustia del tempo non ha permesso di poter rappresentare il *Pomo d'oro*, festa teatrale per le nozze augustissime di sua maestà cesarea (parto della felicissima penna del signor Francesco Sbarra, sogetto di sperimentato valore), a cagione della gran mole ch'ora si va ergendo di famosissimo teatro, fondato dal signor Lodovico Burnacini, ingegnere di S.M.C., anzi è convenuto allo stesso, nel termine di quattro settimane, piantarne uno di nuovo nella gran sala di palazzo ov'è piaciuta alla somma clemenza di Cesare di far rappresentare questa mia pastorale».

[26] Alcuni anni fa, nel corso delle preparazioni di una mostra, furono scoperti fra i materiali di proprietà asburgica ed oggi si trovano – ottimamente restaurati – nella collezione musicale in A-Wn; *cfr. Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den Habsburgerländern*, catalogo della mostra (Schloßhof, 10.v-13,IX.1992), a cura di Friedrich Polleross, Andrea Sommer-Mathis e Christopher F. Laferl, Wien, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1992, p. 288; GÜNTER BROSCHE, *«Nur danken kann ich...». Einige Neuerwerbungen der Musiksammlung im Jahre 1995*, «Bi-

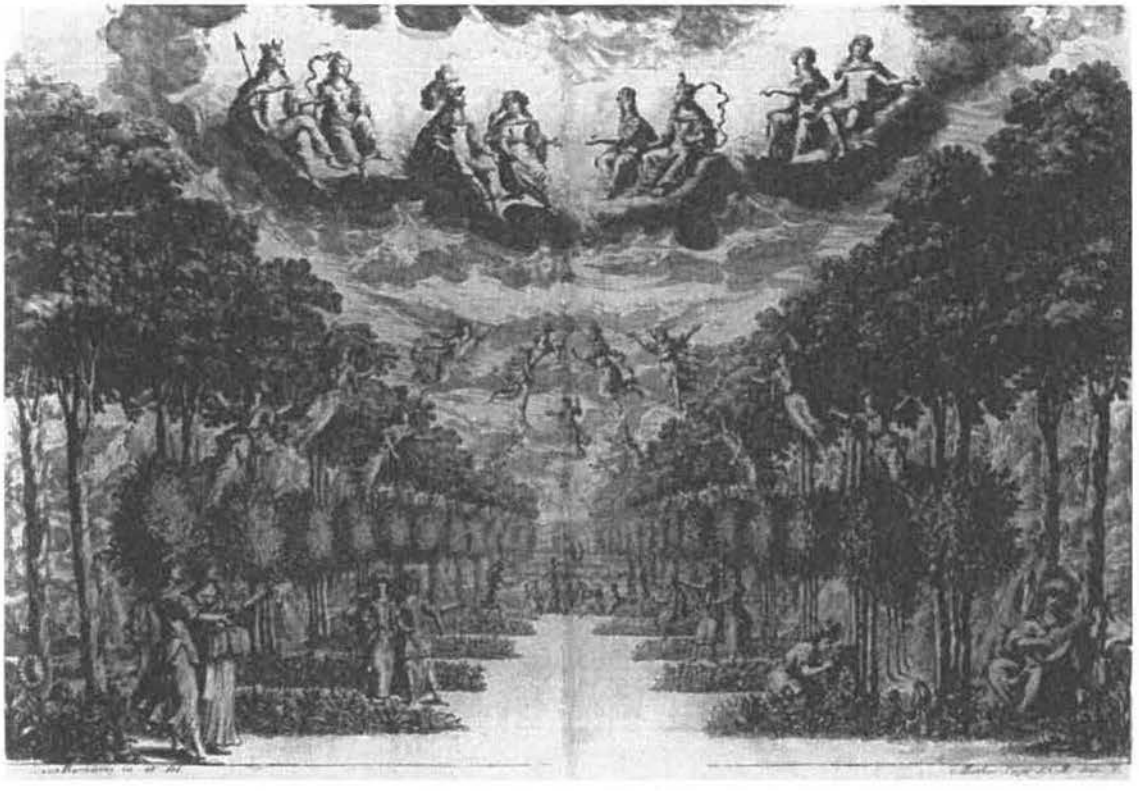


FIG. 5. Scena per *La monarchia latina trionfante* (atto unico, 16-17): «Campi elisii».

La prima acquaforte di Frans Geffels (lo scenografo de *L'Almonte* di Draghi) mostra l'auditorio del Theater auf der Cortina durante la rappresentazione del *Pomo d'oro*. Come si vede non era, come al solito, ovale o a forma di semicerchio, ma rettangolare e circondato da una galleria di palchi a tre piani. Anche l'affresco illusionistico del soffitto è opera del Geffels e rappresenta un'architettura che si apre in un cielo animato da puttini volanti. Secondo l'etichetta di corte la famiglia imperiale stava seduta in prima fila su un podio elevato, direttamente di fronte alla prospettiva centrale della decorazione severamente simmetrica del Burnacini. Dietro alla coppia imperiale e nei palchi stavano i nobili di corte ed i diplomatici, gli unici cui era permesso l'accesso all'evento teatrale. Sul palco, oltre la fossa dell'orchestra ed il proscenio riccamente decorato, si riconosce un momento del prologo. TAV. I

Questa prima scena, detta «Teatro della Gloria Austriaca», mostra dei portici disposti in prospettiva centrale con dodici statue equestri d'oro raffiguranti i primi sovrani della casa d'Asburgo. Nel centro si trova il regnante imperatore Leopoldo I a cavallo sopra un fascio di trofei. Cavallo e cavaliere sono esattamen- TAV. 5

blos», 45, 1996, pp. 269-271; ANDREA SOMMER-MATHIS, *«Il pomo d'oro». Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen*, in *Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*, a cura di Elisabeth Th. Hilscher, Tutzing, Hans Schneider, 1988, pp. 113-129: 114.

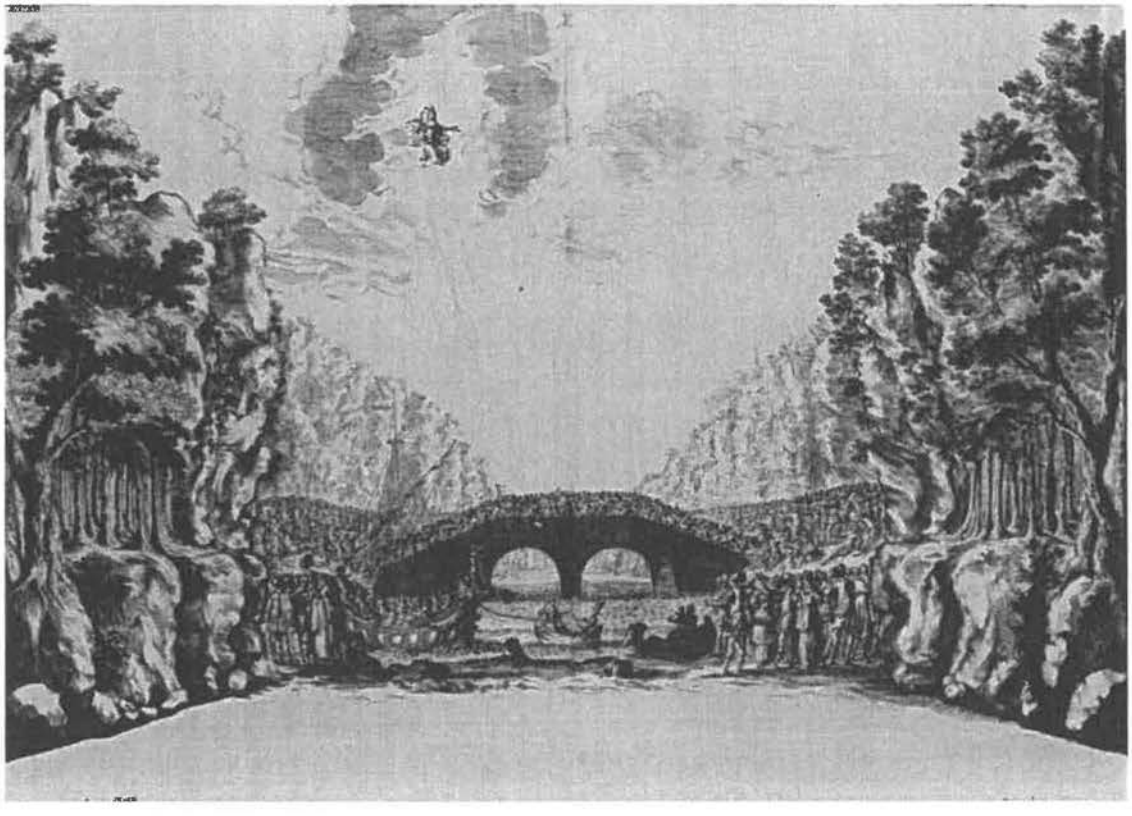


FIG. 6. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (II.17-20): «Bocche del Tevere con un ponte...».

te al centro della scena, in corrispondenza al punto d'osservazione dello spettatore ideale, nel fuoco prospettico definito dalle cinque paia di quinte. Tale spettatore non era altri che Leopoldo che dal suo posto poteva vedere la propria apoteosi. Nella scena furono usate tre macchine per far scendere le nuvole: al centro, sopra la statua equestre, la Gloria Austriaca plana a cavallo di Pegaso dalla zona di prospetto centrale fino al proscenio e di lì nuovamente in alto, mentre probabilmente Amore ed Imeneo sono sollevati verso l'alto sulle rispettive nuvole più o meno perpendicolarmente. Su entrambi i lati dell'asse centrale si vedono i quattro cantanti del prologo: a sinistra l'Imperio Romano, vestito di blu, con strascico dorato, il globo imperiale nella mano e l'aquila bicipite ai suoi piedi; accanto le allegorie di Ungheria, Italia e Sardegna; sulla destra le personificazioni dei paesi ereditari tedeschi: Boemia, America e Spagna. La figura di America è particolarmente interessante, perché è rappresentata da un moro con ornamento piumato e variopinto, un tipico esempio del sincretismo barocco tra conoscenze etnografiche ed esotiche fantasticherie.[27]

[27] *Cfr.* DIANE HAHN SHOCK, *Costuming for «Il pomo d'oro»*, «Gazette des beaux arts», 69, 1967, pp. 251-256.

FIG. 7. Scena per *La monarchia latina trionfante* (atto unico, 1-3): «Campagna con essercito in marcia...».

Simili costumi nazionali rivisitati li troviamo anche nelle figurine acquerellate del Burnacini che sono conservate nell'Österreichischer Theater Museum a Vienna sotto il titolo di «Maschere».[28] Qui sfilano coppie esoticamente vestite di romani, zingari, persiani, etiopi, turchi, indiani, tedeschi antichi o semplici pastori e giardinieri. Burnacini si preoccupa di dar vita alle figurine che indossano quei costumi preziosi e festosi e cerca di caratterizzarli come attori, creando un rapporto drammatico tra le coppie. L'esattezza storica delle fattezze dei costumi è del tutto trascurata, come del resto altamente stilizzata e fantastica è la rappresentazione di culture geograficamente lontane o appartenenti al passato: personaggi dell'antichità indossano costumi simili a quelli di moda alle corti del Seicento; indiani e turchi indossano costumi di fantasia, identificati al più da specifici accessori (piume, frecce, scimitarre). TAV. 2 TAV. 3 TAV. 4 *Fig.* 3

[28] *Cfr. L. O. Burnacini: Maschere,* a cura di JOSEPH Gregor, München, Piper, s.a. [1925] (Denkmäler des Theaters, 1); FRANZ HADAMOWSKY, *Das Hoftheater Leopolds I. und das Kostümwerk des L.O. Burnacini,* in *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift hrsg. zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef Bick von Josef Stummvoll,* Wien, Bauer, 1948, pp. 397 segg.; HERBERT BERGER, *Die grotesken Kostümentwürfe Lodovico Ottavio Burnacinis,* tesi di laurea (Universität Wien), 1962.

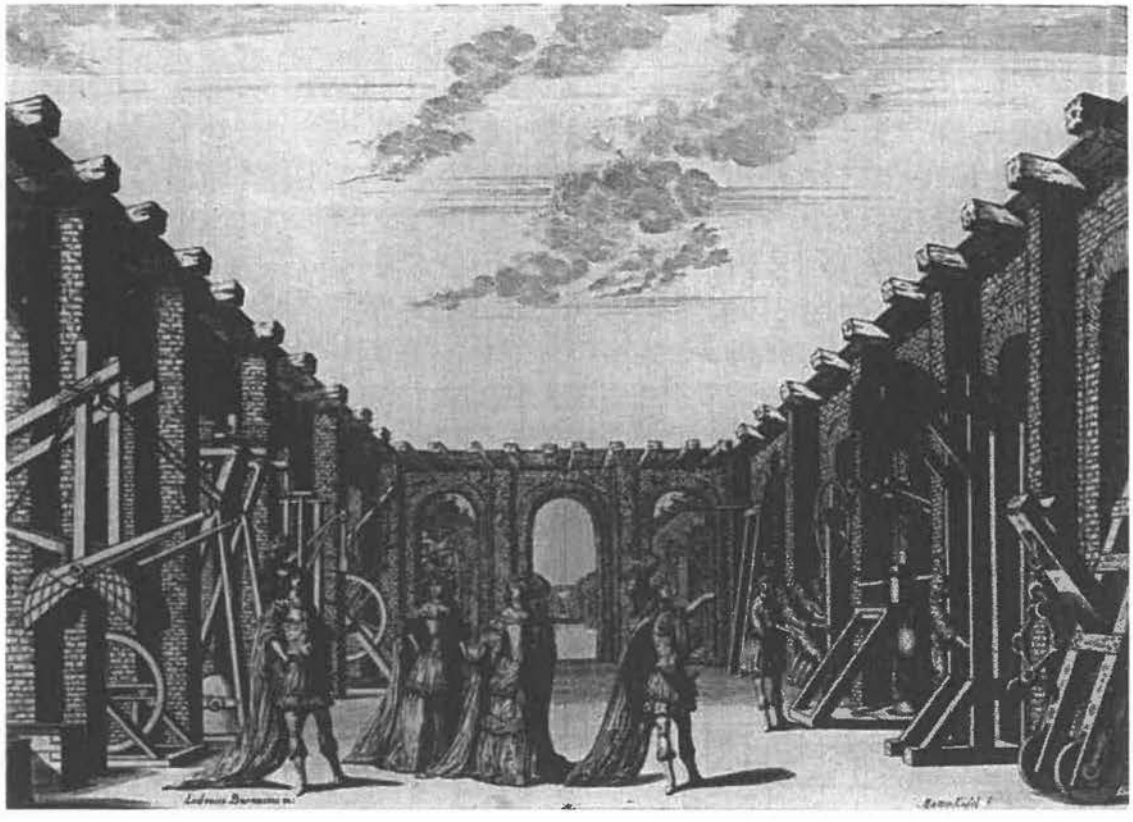


FIG. 8. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (II.12-16): «Sala d'arsenale fuori di Roma».

Il dispendio immenso sia finanziario che tecnico per l'allestimento del *Pomo d'oro* fu un evento eccezionale persino per la corte imperiale. Gli allestimenti in genere non erano così spettacolari e il Theater auf der Cortina, dopo l'inaugurazione del 1668, fu usato solo raramente, proprio a causa del suo smisurato palcoscenico e delle impegnative soluzioni tecniche. Nel 1672 sembra che l'edificio sia pericolante e solo nel 1674 fu nuovamente riaperto per la rappresentazione del *Ratto delle Sabine*[29] in occasione del compleanno dell'imperatore e per la nascita di una arciduchessa, celebrata con *Il fuoco eterno custodito dalle vestali*.[30] In tutti e due i casi si tratta di opere del triunvirato Burnacini-Draghi-Minato, risponsa-

[29] *Il ratto delle Sabine. Drama per musica, nel giorno natalizio della S.C.R.M. dell'imperatore Leopoldo, per commando della S.C.R.M. dell'imperatrice Claudia, l'anno* M.DC.LXXIV, *et alla medesima consacrato. Posto in musica dal signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. et maestro di cappella della maestà della imperatrice Eleonora, con l'arie per li balli del signor Giovanni Erico Smelzer, vice maestro di cappella di S.M.C.*, Vienna, Christoforo Cosmerovio, [1674].

[30] *Il fuoco eterno custodito dalle vestali. Drama musicale per la felicissima nascita della serenissima arciduchessa Anna Maria, figlia delle Ss.Cc.Rr.Mm. dell'imperator Leopoldo e della imperatrice Claudia Felice et alle medesime Mm. consacrato. Posto in musica dal signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. et maestro di cappella dell'imperatrice Eleonora, con l'arie per li balletti del signor Giovanni Erico Smelzer, vice maestro di capella di S.M.C.*, Vienna, Christoforo Cosmerovio, 1674.

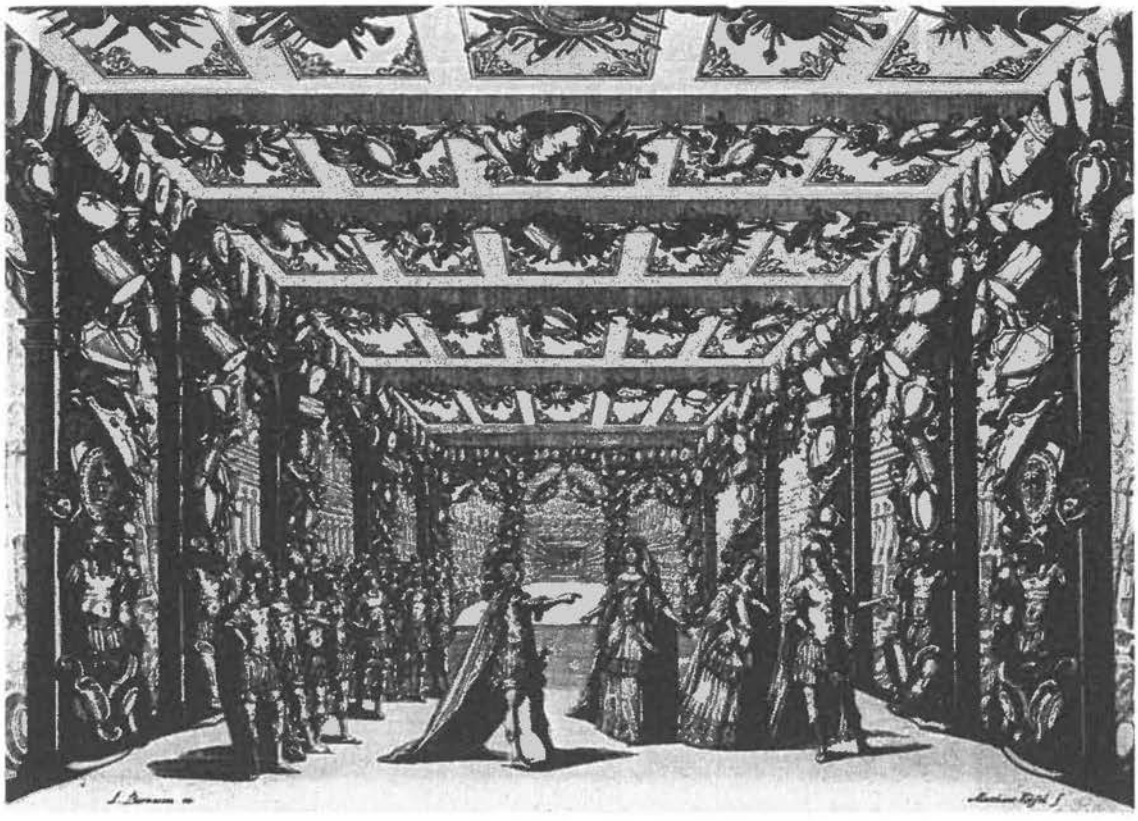


FIG. 9. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (II.12-16): «Sala d'armi». [ill. 18]

bile di gran parte della produzione teatrale sin dal 1669, anno in cui Minato divenne ufficialmente librettista di corte. Insieme produssero anche l'ultima opera rappresentata nel Theater auf der Cortina: l'occasione fu la nascita, nel 1678, del successore al trono, Giuseppe, festeggiata con *La monarchia latina trionfante*.[31] Cinque anni più tardi, durante gli attacchi turchi, il teatro costruito in legno fu abbattuto per l'imminente pericolo d'incendio.

Il «Teatro della Gloria Austriaca» è una scena tipica di un cortile regio, cioè un portico simmetricamente composto da cinque paia di quinte che finisce in una nicchia semirotonda dipinta sul fondale. Molto simile è anche la disposizione dell'«Atrio del vestuario delle vestali» nel *Fuoco eterno* (I.5-8): anche qui le pareti laterali si uniscono in una nicchia dipinta in prospettiva sul fondale. Alla statua equestre di Leopoldo qui corrisponde la statua di Vesta, la cui personificazione sospesa a una

TAV. 5

Fig. 4

[31] *La monarchia latina trionfante. Festa musicale in applauso del felicissimo natale del serenissimo Gioseffo arciduca d'Austria, figlio delle augustissime maestà di Leopoldo imperatore et Eleonora Maddalena Teresa imperatrice, nata prencipessa di Neoburgo, alle medesime Mm. consacrata. Posta in musica dal signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. et maestro di cappella della maestà dell'imperatrice Eleonora, con l'arie per lo combattimento e per lo balletto del signor Giovanni Enrico Smelzer, vice maestro di capella di S.M.C.*, Vienna, Christoforo Cosmerovio, 1678.

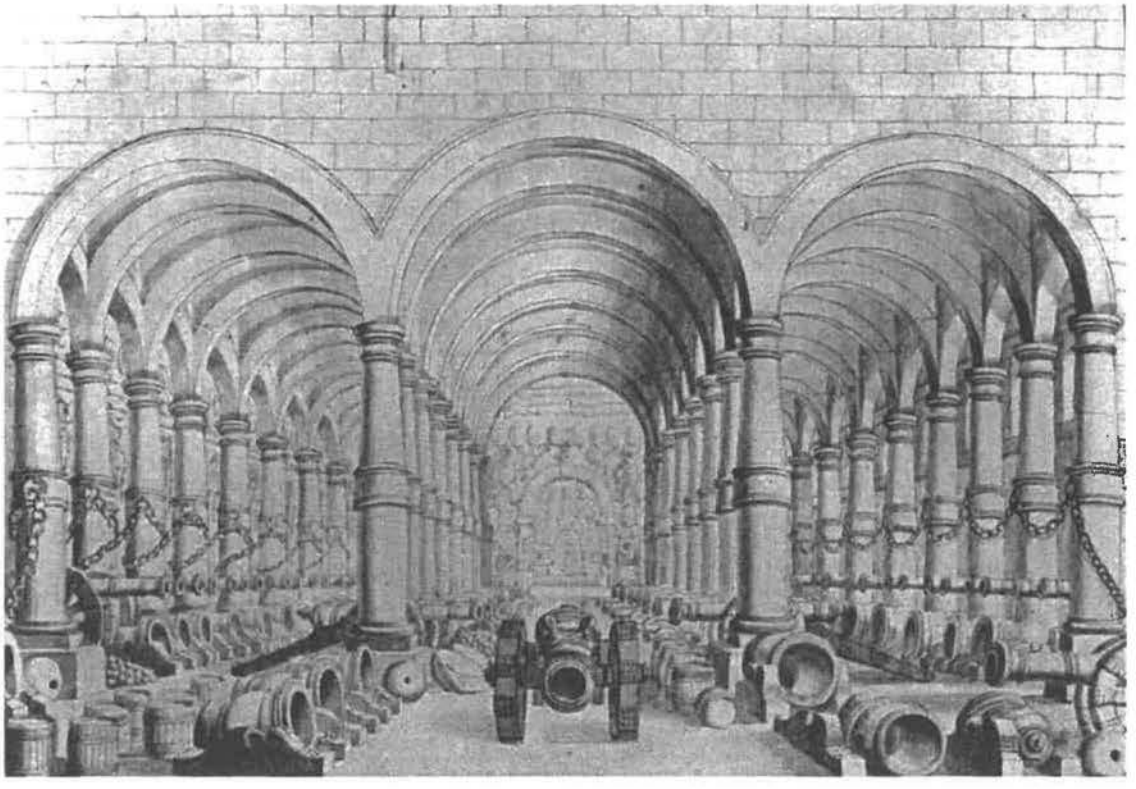


FIG. 10. Disegno di Lodovico Ottavio Burnacini per una scena d'arsenale.

macchina di nuvole è al centro del palcoscenico. A sinistra – circa all'altezza della terza quinta del prospetto centrale – un'altra nube su cui discende Virtù, e a destra «Amore che vola a terra». Anche i giardini, non diversamente dalle scene di cortili, palazzi o templi, assumono forma architettonica: il «Giardino del palazzo del dittatore» del *Fuoco eterno* (III.4-13), disposto in una prospettiva centrale simmetrica è incorniciato da fronde ad arcata decorate con figure di fauni e vasi di fiori, dietro due file di pioppi e, anche qui, sul fondo, una nicchia dipinta.

Tale predilezione trova il suo migliore esempio nel «Giardino del piacere» del
TAV. 6 *Pomo d'oro* (I.15): un viale alberato conduce a uno spiazzo che apre la prospettiva su un palazzo lontano. Lateralmente si profilano fontane ed arcate con statue di dei. Le ultime due paia di quinte sono a forma di loggia e al centro s'erge una fontana nella zona della grande botola.

Ma anche i paesaggi potevano dare un'impressione architettonica grazie alla
Fig. 5 rigida simmetria delle decorazioni. Così i «Campi Elisii» della *Monarchia latina trionfante* (sc. 16-17) sono caratterizzati da due file di alberi simili: alti e pieni di frutta la fila sul fondo, davanti aranceti più piccoli; il fondale raffigura un paesaggio collinoso. Nel giardino «si vedono l'anime felici degli eroi tra suoni e canti» e sulla grande macchina di nuvole del retropalco «quattro nubi, che conducono le quatro monarchie, quatro deità, e quatro anime felici de gl'Elisii».

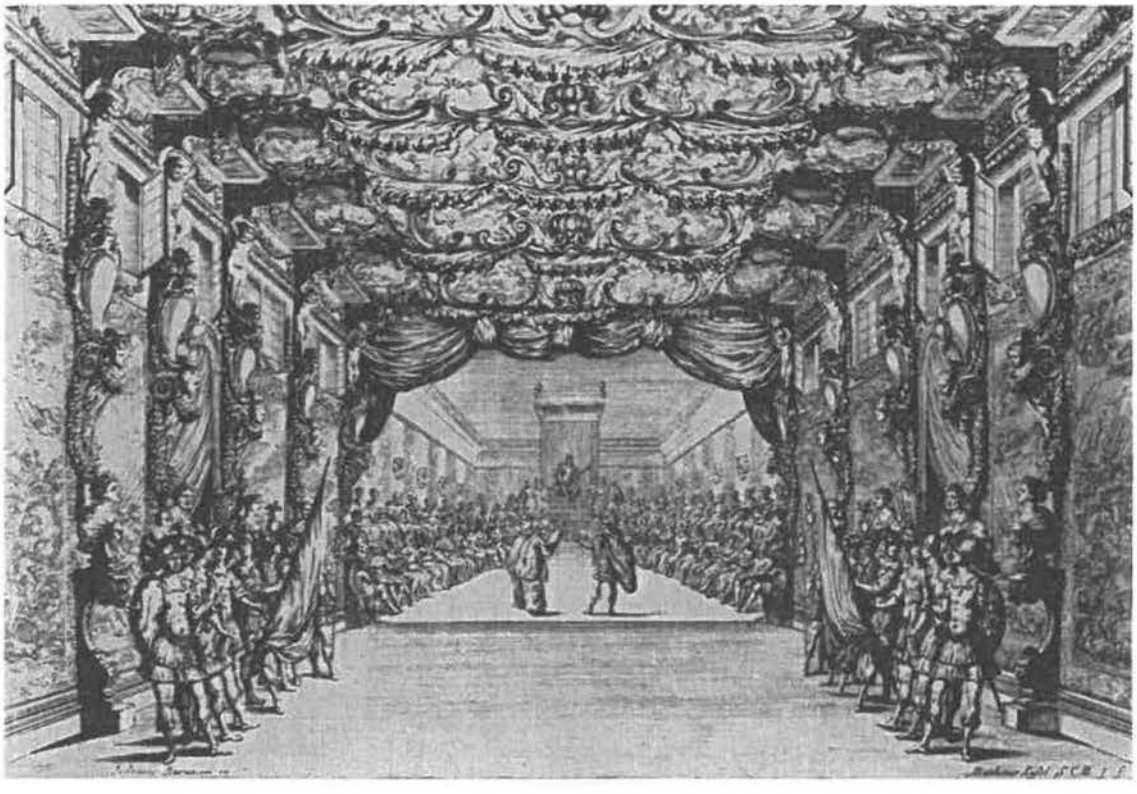


FIG. 11. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (I.1-4): «Sala del Senato romano».

Anche la decorazione della «Cedrara» del *Pomo d'oro* (IV.1-2) è formata da file TAV. 14
di alberi simmetricamente disposte, ma qui gli alberi sono perfettamente identici creando un effetto poco naturale ed alquanto rigido. Burnacini era peraltro capace di creare un paesaggio meno austero e più naturale. Nella scena «Valle co'l TAV. 12
fiume Xanto» del *Pomo d'oro* (III.3-5) si è portati a dimenticare la struttura architettonica di base, anche se il principio delle quinte convergenti verso l'asse centrale risulta ugualmente riconoscibile.

Una simile fusione di paesaggio naturalistico e decorazione fluviale ce la mostra anche una scena del *Fuoco eterno*, nel libretto descritta come «Bocche del Tevere con un ponte che di sopra vi passa» (II.17-20). Anche qui l'impianto è *Fig. 6*
prevedibilmente simmetrico, ma la presenza di un ponte praticabile all'inizio del retropalco rende alla scena una sua originalità; nella fossa centrale la sfarzosa nave di Scipione e la scialuppa di Claudia potevano entrare e uscire a vista essendo entrambe dipinte su una sagoma in tela e legno.

Nello stesso modo funzionava anche il «Porto di mare» del *Pomo d'oro* (II.1-5, TAV. 7
8-9): mosse dall'interno della grande botola le navi rullavano al vento; il prospetto centrale dipinto fingeva un temporale che Draghi avrà cercato di valorizzare con una musica idonea. Questa è l'unica scena che Burnacini usa due volte nella stessa opera senza contraddire il principio barocco della variazione.

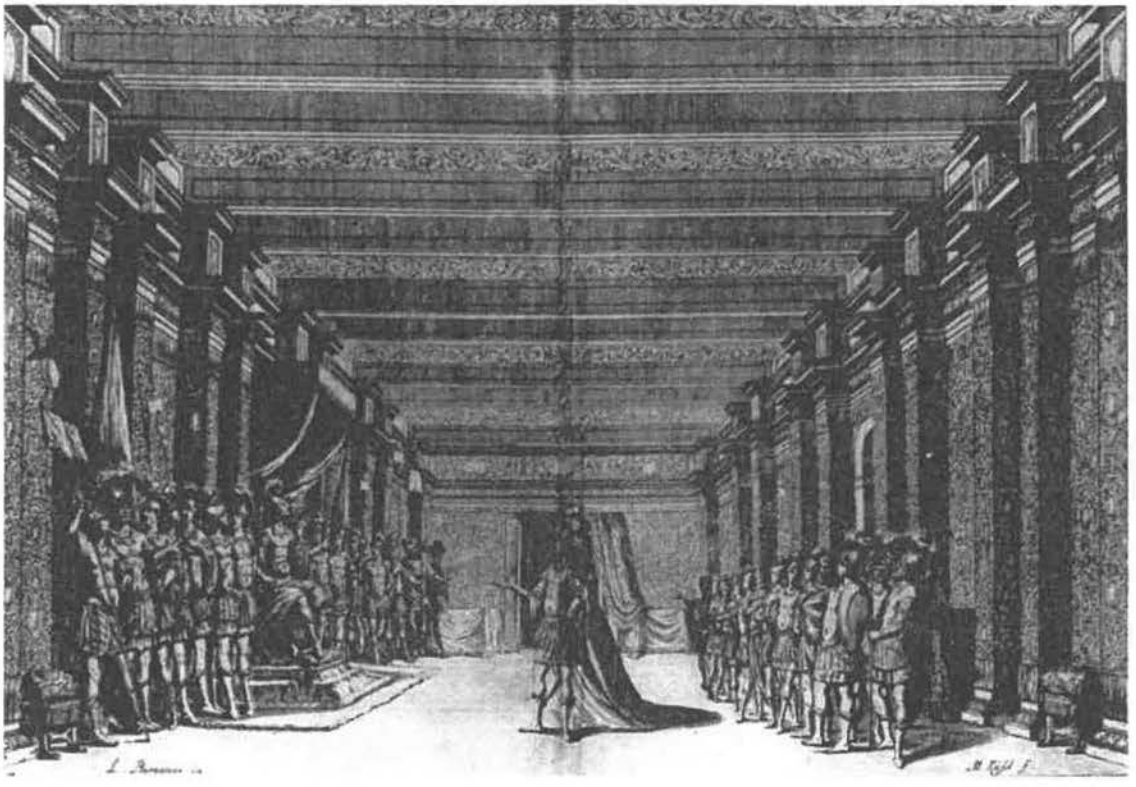


FIG. 12. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (I.9-15): «Stanze nel palazzo del dittatore in Roma».

Il porto faceva anche da sfondo per la scena probabilmente più famosa del
TAV.8 *Pomo d'oro*, cioè la «Bocca d'inferno» (II.6-7).[32] La mutazione, che l'incisione
TAV.9 non è in grado di rendere, avvenne in realtà davanti agli occhi degli spettatori. Le quinte laterali a forma di roccia della scena precedente (il «Porto di mare») rima-
TAV.7 sero ferme – elemento trascurato dall'incisore, più interessato all'effetto grandioso della bocca d'inferno spalancata – e la bocca medesima, dipinta su tela, saliva alle spalle del proscenio potendo aprirsi e chiudersi grazie a tiranti. Dietro rimase ancora visibile la decorazione marina della scena precedente che, nella nuova ambientazione, viene a rappresentare l'Acheronte, il fiume degli inferi. Le navi restarono occultate dalla bocca d'inferno e al loro posto, dentro la botola, si muoveva la barca di Caronte. Il fondale mutò nella città di Dite, arsa dal fuoco eterno. Calando nuovamente i teli di proscenio (la bocca infernale) si ripristinava con facilità la marina precedente, le quinte del palcoscenico rimanendo dov'erano durante tutta la scena.

[32] *Cfr.* DOROTEA SCHRÖDER, *«Bringt ihr zugleich den Höllenrachen mit». Zur Geschichte eines Szenentyps vom späten Mittelalter bis zu Goethes Faust II*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, atti del convegno internazionale (Loveno di Menaggio, Como, 1997) a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1999, pp. 23-52.

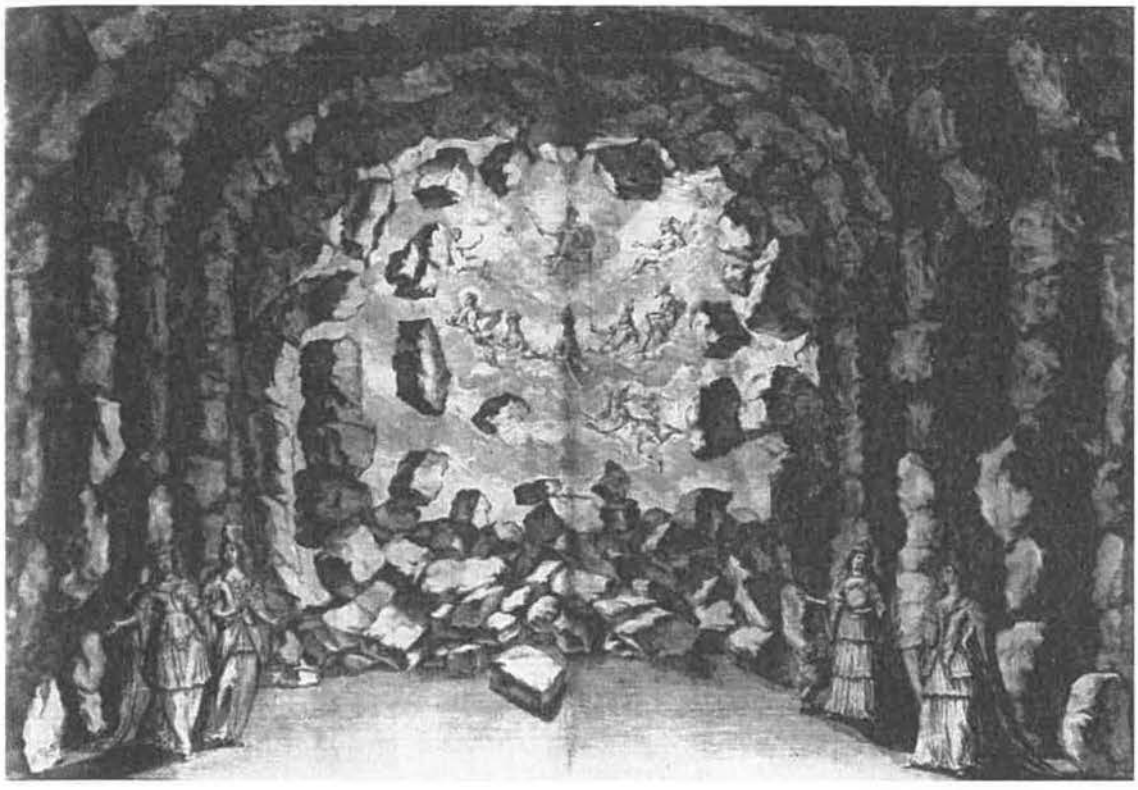


FIG. 13. Scena per *La monarchia latina trionfante* (atto unico, 4-7): «Grotte sotteranee nel globo della terra».

Coerentemente al principio del contrasto, alla scena del «Porto di Mare» seguì la «Piazza d'armi» (II.10-12), ambiente tipico delle opere italiane del Seicento. TAV. 10
Burnacini la disegnò con grande amore per il dettaglio: lateralmente tende variopinte, rivestite di tappeti preziosi che, grazie alla disposizione prospettica accentuavano la profondità del palcoscenico; sullo sfondo un paesaggio montano con fortezze e castelli; in primo piano invece guerrieri armati fino ai denti, a piedi e a cavallo, dipinti sulle quinte o impersonati da figuranti; davanti a sinistra anche un cane da caccia che abbaia a una cavaletta.

La scena correlata della *Monarchia latina trionfante*, detta «Campagna con essercito in marcia con camelli et elefanti» (sc. 1-3), riceve il suo carattere marziale *Fig. 7*
non per la presenza del castro (in questo caso le quinte sono disegnate come decorazioni di paesaggio), ma grazie al numero imponente di soldati che invadono il palcoscenico. È probabile che gli elefanti e i cammelli raffigurati fossero reali: la tenuta statica del palcoscenico lo permetteva, e nel giardino zoologico imperiale c'erano certamente degli elefanti.

È possibile che gli stessi elefanti – ancora come elemento bellico – fossero presenti anche nella scena della «Fortezza di Marte» del *Pomo d'oro* (IV.14-15) TAV. 15
come elefanti da guerra. Il Burnacini, per rappresentare l'inespugnabilità della fortezza, circondò tutto il palcoscenico, cioè le cinque paia di quinte più il

FIG. 14. Scena per *Il fuoco eterno custodito dalle vestali* (II.10-11): «Luoco fuori di Roma».

prospetto, con un *trompe-l'oeil* fatto di alti muri merlati: in apparenza un cortile chiuso. È il problema irrisolto delle quinte a prospettiva centrale. Le fortezze si assediano da fuori, e quindi, per avere l'inquadratura voluta, si sarebbe dovuto ribaltare lo scenario. Fu solo la generazione dei Galli Bibiena – successiva a Burnacini – a superare la difficoltà con la nuova «maniera per vedere le scene per angolo».[33] Un simile effetto tridimensionale Burnacini lo consegue

[33] *Cfr.* FERDINANDO GALLI DA BIBIENA, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alla prospettiva. Considerazioni pratiche ... Dedicata alla sacra cattolica real maestà di Carlo III, re delle Spagne, d'Ungheria, Boemia etc.*, Parma, Monti, 1711; rist. anast. a cura di Diane M. Kelder, New York, Benjamin Blom, 1971; GIUSEPPE GALLI BIBIENA, *Architetture e prospettive. Dedicate alla maestà di Carlo Sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto, inventore delle medesime sotto la direzione di Andrea Pfeffel* [I ed. 1740], rist. anast. a cura di A. Hyatt Mayor, New York, Dover, 1964; *Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, a cura di Franz Hadamowsky, Wien, Prachner, 1962 (Museion N.F., I/2); ALPHEUS HYATT MAYOR, *The Bibiena Family*, New York, Bittner & co., 1965; *Disegni teatrali di Bibiena*, a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, Venezia, Neri Pozza, 1970 (Catalogo di mostre, 31); OSWALD G. BAUER, *«Ihre Ideen waren der Würde der Herrscher ebenbürtig, und nur die Macht der Herrscher konnte ihren Ideen Gestalt geben». Zur Typologie der Bühnenbilder der Galli Bibiena*, in [KRÜCKMANN] *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, a cura di Peter O. Krückmann, München - New

con la «Sala d'arsenale fuori di Roma» nel *Fuoco eterno* (II.12-16); qui si vede un cortile in mattoni aperto con tre portoni nella parete di fondo, una quinta ad archi dunque, che permetteva la veduta di ulteriori cortili in prospetto. Alle pareti laterali macchine d'assedio e di difesa che, non diversamente dalle scale nella scena del *Pomo d'oro*, sembra fossero praticabili. *Fig.* 8

La «Sala d'armi» nel *Fuoco eterno* (II.1-9), tecnicamente gemella della «Sala d'Arsenale», quasi non si riconosce come arsenale. Burnacini esagera le decorazioni, secondo l'uso tardoseicentesco, addossando a pilastri e trabeazioni trionfi d'armi, armature, trofei e timpani; l'impressione pomposa è rinforzata dalla veduta prospettica di altri arsenali. La scena si realizza attraverso la combinazione di «soffitte» e quinte che si completano reciprocamente creando una immagine compatta. *Fig.* 9

Una soluzione più riuscita è in un disegno per arsenale sempre di Burnacini e, sul modello coerente, applicata all'«Arsenale di Marte» del *Pomo d'oro* (III.6), dove un portico a tre navate con volte a botte si apre su un porto. Alcuni cannoni sporgono dalle quinte, in mezzo pesanti botti di polvere da sparo, palle di cannone artificiosamente ammucchiate e sopra, ben ordinate, corazze, elmi, gambiere, sciabole, faretre e scudi. Nonostante l'abbondanza di elementi questa decorazione non appare altrettanto tanto carica quanto il suo *pendant* del *Fuoco eterno*. *Fig.* 10 TAV. 13

Sempre nel *Fuoco eterno* Burnacini usa altre due scene per gli interni: la «Sala del Senato romano» (I.1-4) e le «Stanze nel palazzo del dittatore in Roma» (I.9-15), quando nella *Monarchia latina trionfante* si era limitato a un solo interno, le impressionanti «Grotte sotterranee nel globo della terra» (sc. 4-7). La scena, composta dalle solite cinque paia di quinte, chiudeva le prime quattro con «soffitte» ad arco che restituivano l'idea della pietra grezza, mentre l'ultima quinta nella zona del prospetto centrale rimaneva aperta per lasciare spazio al crollo di una parte della volta; dietro agiva la grande macchina delle nuvole. *Fig.* 11 *Fig.* 12 *Fig.* 13

Simile, ma meno spettacolare, è la scena della «Caverna d'Eolo» del *Pomo d'oro* (III.1-2); in questo caso non fu usato il retropalco, ma solo la parte anteriore del palcoscenico dove potevno muoversi le piccole macchine per le nuvole. TAV. 11

La grande macchina di nuvole fu trionfalmente impiegata in una scena del *Fuoco eterno* raffigurante un «Luoco fuori di Roma» (II.10-11). Può sembrare che le tende sullo sfondo rimandino alla «Piazza d'armi» del *Pomo d'oro*, ma tutta l'immagine, tipica scena dell'epoca, ricalca la veduta di strada d'impianto rinascimentale. L'arte degli scenografi barocchi consisteva proprio nel variare il modello con sempre nuove soluzioni. *Fig.* 14 TAV. 10

York, Prestel, 1998 (Paradies des Rokoko, 2), pp. 104–109; URSULA QUECKE, *Il teatro della festa. Die Galli Bibiena als Schöpfer ephemerer Architekturen im höfischen Festzusammenhang*, in KRÜCKMANN, *Bibiena*, pp. 110-115; BABETTE BALL-KRÜCKMANN, *Bühnenbildentwürfe zwischen Barock und Klassizismus. Bemerkungen zur Zeichenkunst der Galli Bibiena*, in KRÜCKMANN, *Bibiena*, pp. 116-131.

La resa cromatica di una scena siffatta ce la mostra l'acquaforte a colori del
TAV. 16 finale del *Pomo d'oro*. La strada con palazzi e logge è una versione barocca della «scena tragica» di Sebastiano Serlio. Lo sfondo si chiude in una decorazione marina. La grande macchina di nuvole sopra il retropalco poteva accogliere non solo un grande numero di divinità, ma anche una pittoresca raffigurazione della coppia imperiale posta nella progenie della casa d'Asburgo. La scena – intitolata «Celeste, terrestre, marittime» – riempiva tutto il palcoscenico: qui si esibirono i danzatori in un balletto a tre piani: i piccoli ed alati spiriti dell'aria ballavano sulla striscia di nuvole più bassa della grande macchina; i cavalieri a terra, sulla parte anteriore del palcoscenico; le sirene e le nereidi nell'ambientazione marina sullo sfondo. Con il triplice omaggio degli elementi alla coppia imperiale – che ancora una volta, come nel prologo, si confronta con la propria immagine idealizzata e ne gode l'apoteosi – Burnacini porta in scena, con felice risultato, quella che è la *Weltanschauung* cosmologica della cultura barocca.

Tutte le immagini qui studiate, provenienti da tre messinscene eccezionalmente sfarzose della corte imperiale di Vienna, rappresentano solo una piccola parte del lavoro teatrale di Lodovico Ottavio Burnacini e coprono un arco di solo dieci anni, eppure possono essere considerate rappresentative per l'intera sua opera – durata più di 50 anni – di scenografo e costumista imperiale e, soprattutto, collaboratore di Antonio Draghi.

Punto fermo di ogni rappresentazione seicentesca, fosse una festa teatrale, o un'opera in musica, la celebrazione di un compleanno, o una festa di carnevale, sempre nella messinscena degli spettacoli valeva la preminenza assoluta degli effetti visivi. I contrasti pretesi dalla successione delle scene e gli effetti sorprendenti del macchinario teatrale giungevano a condizionare la forma del testo e il carattere della musica. Gli scenografi barocchi svolgevano un ruolo drammaturgicamente più condizionante che poeti e musicisti. Di questa evidenza dovvette fare esperienza anche Antonio Draghi, sia come librettista che come compositore. Fu necessità ammettere che «il poetico ingegno» e «l'armonico canto», per farsi valere all'epoca sulla scena di corte, non potevano fare a meno di assecondare, prima di tutto, «la forma e il dissegno».

Michael Ritter

«Le piramidi d'Egitto» di Minato-Draghi e «Die Erstlinge der Tugend»
Due rappresentazioni emblematiche alla corte di Vienna*

L'emblematica è senza dubbio uno dei fenomeni più interessanti e caratteristici dell'età barocca. Numerosi in quest'epoca sono gli esempi di poesia emblematica la cui restituzione si è rivelata fruttuosa.[1] Nell'ambito del libretto d'opera viennese due sono i testi che spiccano in questo senso. Entrambi propongono, nell'esposizione delle allegorie, la classica struttura tripartita dell'emblema (*pictura, inscriptio, subscriptio*), sebbene solitamente la poesia lirica preferisca la semplice bipartizione – con *pictura* e *inscriptio* riuniti nella rappresentazione verbale della parte testuale seguita dalla *subscriptio* interpretativa.[2]

I due libretti sono il dramma tedesco *Die Erstlinge der Tugend in dem noch unmündigen Cato von Utica* [Le prime manifestazioni della virtù nell'ancor giovanissimo Catone Uticense] rappresentato nel 1690,[3] e quello italiano di Nicolò Minato *Le piramidi d'Egitto*, risalente al 1697.[4] Ambedue i drammi sono il risul-

* Il presente saggio trae origine da un capitolo della mia tesi di dottorato, ora in Michael Ritter, *«Man sieht der Sternen König glantzen». Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien, Edition Praesens, 1999.

[1] Si vedano a questo proposito, sull'opera poetica di Andreas Gryphius e di Catharina Regina von Greiffenberg, gli studi di Dietrich Walter Jöns, *Das «Sinnen-Bild». Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart, Metzler, 1966, e Peter M. Daly, *Emblematische Strukturen in der Dichtung der Catharina Regina von Greiffenberg*, in *Europäische Tradition und europäischer Literaturbarock*, a cura di Gerhart Hoffmeister, Bern-München, Francke, 1973, pp. 182-222.

[2] *Cfr.* oltre a Daly, *Emblematische*, anche Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, [3]München, C. H. Beck, 1993, p. 21.

[3] *Die Erstlinge der Tugend In dem noch vnmündigen Cato von Utica. Denen Röm. Kays. Mayestätten Wie auch Denen beeden Churfürstl. Durchl. zu Pflatz In Teutscher Sprach vorgestellet Von Der Römisch= dann auch zu Hungarn Königlichen Mayestätt Joseph dem Ersten Sambt Ihro Ertzfürstl. Durchl. Ertzhertzogen Carl Vnd denen Ertzfürstl. Durchleuchtigkeiten denen Ertz=Hertzoginnen Höchsterwehnter Königl. Mayest. Herrn Herrn Brudern vnd Frauen Frauen Schwestern*, Wien, Susanna Christina Cosmerovin, 1690. Il libretto, anonimo, consta di 19 carte non numerate, di cui due esemplari sono in A-Wsa.

[4] [Niccolò Minato] *Le piramidi d'Egitto. Trattenimento musicale in camera, nel felicissimo dì natalizio della S.C.R. maestà dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa. Per comando della S.C.R.*

tato di un'applicazione sistematica di ciò che potremmo chiamare «linguaggio emblematico», linguaggio che, diversamente dai drammi di Daniel Casper von Lohenstein, Andreas Gryphius, Johann Christian Hallmann e August Adolph Haugwitz – le cui componenti emblematiche sono state abilmente enucleate da Schöne – diventa in questo caso elemento costitutivo.[5]

Se tale linguaggio emblematico è un procedimento assolutamente tipico dell'età barocca, occorre tuttavia precisare che sulle scene non se ne fece un uso eccessivo. In effetti la poesia emblematica, come genere autonomo e arte del linguaggio figurato, non si adattava spontaneamente alla rappresentazione teatrale, e il dramma musicale di Minato – insieme al suo corrispettivo tedesco – costituisce l'unica eccezione esistente nella produzione operistica viennese del Seicento.

Sebbene oggi questi «drammi emblematici» possano sembrare macchinosi e forse un po' stucchevoli, indubbiamente il pubblico di allora dovette subirne il fascino: l'enigma e il quesito da risolvere dovettero avere buon gioco. L'idea stessa di pensare e argomentare per immagini è peraltro intrinsecamente conforme alla visione barocca del mondo: per l'uomo seicentesco l'immagine e la sua interpretazione consentono una percezione contemporaneamente sensibile e intellettuale dell'ordine terreno, plasmato sul modello di quello divino.[6] Il processo di interpretazione dell'emblema si svolge infatti prima su un piano simbolico e successivamente, esplicitato il collegamento alla realtà empirica, si rivela quale azione didattica. Tale schema è riconoscibile sempre, e ovviamente anche negli esempi che seguiranno.

«Le piramidi d'Egitto»

Il tema dell'Egitto e le fonti utilizzate da Minato

Il dramma di Nicolò Minato occupa in questo contesto una posizione particolarissima. Sia nella versione originale italiana che in quella tedesca gli emblemi sono presentati in forma letteraria e insieme figurativa, attraverso alcune piccole

maestà dell'imperatore Leopoldo, l'anno M.DC.XCVII. *Posto in musica dal signor Antonio Draghi, maestro di capella di S.M.C.*, Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio, [1697]. Nella traduzione tedesca l'opera reca il titolo: *Die Egyptischen Piramiden Oder Feuer=Säulen. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Der Röm. Kaysel. Mayestät Eleonora Magdalena Theresia Auff Allergnädigsten Befelch Der Röm. Kayser. Mayestät Leopold Deß Ersten | Gesungener vorgestellt Im Jahr | 1697. In die Music gesetzt Durch Herrn Antoni Draghi | der Röm. Kayserl. Mayest. Capell=Meistern.*

[5] Sulla interpretazione emblematica della tradizione teatrale dell'età barocca *v.* oltre a Schöne, *Emblematik*, la raccolta di Arthur Henkel - Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1967, che offre una vasta trattazione dei singoli emblemi in uso in età barocca con riferimento alle fonti.

[6] Sulla *Weltanschauung* dell'èta barocca e sulla rappresentazione simbolica nelle arti figurative *v.* fra l'altro il saggio di Erich Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, in Id., *Weltbildb und Dichtung im deutschen Barock. Sechs Studien*, München, C. H. Beck, 1992, pp. 7-39: 16-17, 34.

incisioni di complemento al testo. Nelle *Piramidi d'Egitto*, «dramma simbolico», la trama ha un ruolo assolutamente secondario, anzi non si può neanche parlare di una trama vera e propria. Il contenuto è presto detto: il re egiziano Rassemitico è riuscito a carpire dagli inferi il velo di Proserpina che gli consente di interpretare i misteriosi segni incisi sulle piramidi, segni destinati a rivelare il futuro. Il re, assistito da sei eminenti personaggi del suo paese, procede a spiegare il significato di sette rappresentazioni simboliche. Ciascuno, godendo temporaneamente delle proprietà del velo, ha modo di decifrare l'emblema che gli viene sottoposto.

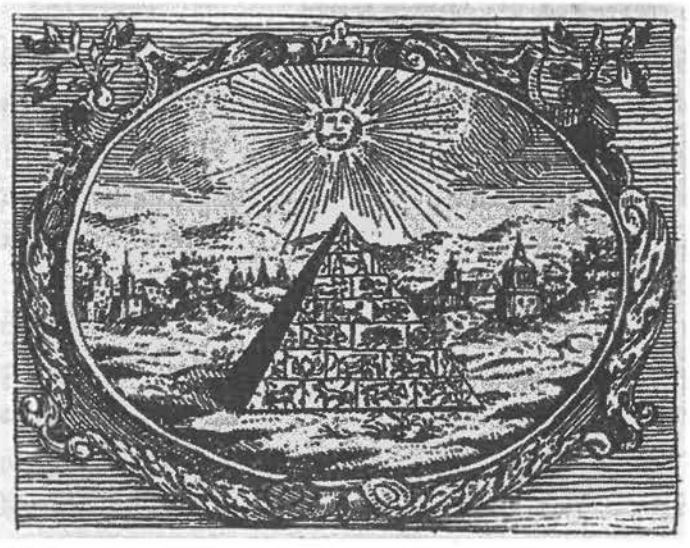


Immagine tratta dal libretto di NICOLÒ MINATO, *Le piramidi d'Egitto*, Vienna, S. C. Cosmerovio, [1697], f. B_2r.

Minato – per sua stessa ammisione – ricavava le proprie conoscenze sull'Egitto dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (ca. 24-79 d.C.), e soprattutto dall'opera geografica di Strabone, il cui XVII libro, dedicato quasi interamente alla terra dei faraoni, offre numerose informazioni di carattere mitologico; specifici paragrafi sono rivolti rispettivamente alle piramidi, agli obelischi, ai templi e ai sacerdoti, oltre a una descrizione generale del paese, dei suoi abitanti, del mondo degli animali e delle piante egizie.[8]

Nell'opera di Plinio invece compaiono più rapidi e generici riferimenti a piramidi, obelischi, sfingi. Così Plinio riferisce di questi grandiosi monumenti:

> Diciamo ancora qualche cosa per transito delle piramidi del medesimo Egitto, fatte dai re d'Egitto per otiosa et pazza boria et per pompa di danari. Et certo molti dicono che la cagione del fare queste piramidi fu per non lasciare a' successori o agli emoli loro, bramosi di tradirgli, tanto thesoro; overo perché la plebe non s'annighilisse.[9]

[8] STRABONE, *Geografia. Di greco tradotta in volgare italiano da M. Alfonso Buonacciuoli...*, 2 voll., Venezia, Francesco de' Franceschi senese, 1562-1565, II, pp. 272-320.

[9] PLINIO IL VECCHIO, *Historia naturale, Tradotta per M. Lodovico Domenichi...*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561; [3]Venezia, Alessandro Griffio, 1580, p. 1133 (lib. XXXVI, cap. XII).

Un passo simile, che ripropone l'antico pregiudizio espresso in quest'ultima frase, compare anche nel libretto di Minato:

> VECORIDE Moli cotanto vaste e sì eminenti
> diersi a innalzar gl'egittii
> per occupar le genti.[10]

Il frammento che segue è tratto invece dal XXXVI libro dell'*Historia* che riferisce dell'uso di pietre e marmi. Anche per la rappresentazione emblematica dell'obelisco – da erigere in onore del dio Sole – Minato, come si vedrà, ha seguito la lezione di Plinio, traendola da questa frase:

> I re usarono far travi di questa pietra [il marmo], le quali chiamarono obelischi dedicati al Sole, et facevano a gara a chi gli faceva maggiori. I raggi mostrano, come essi erano consacrati al Sole, et così viene a significare il nome Egittio.[11]

Tuttavia Minato – che ovviamente non è intenzionato a scrivere un'opera scientifica sulla terra d'Egitto – fa un uso piuttosto generico delle fonti, quel tanto necessario a fornire le informazioni utili all'azione scenica.

In mancanza di testimonianze relative alla messa in scena delle *Piramidi*, sulla rappresentazione vera e propria si possono fare solo alcune ipotesi. In riferimento alla scenografia, di Lodovico Ottaviano Burnacini (1636-1707), si legge:

> Rappresenta l'apparato una piazza reale di Menfi nell'Egitto, con il lontano d'una strada, e con due piramidi tutte effigiate di caratteri, figure e geroglifici egittii.[12]

L'acenno alle due piramidi con le misteriose scritture lascia supporre che le otto raffigurazioni emblematiche, presentate nell'opera e riprodotte nel libretto (la prima delle quali, l'unica non interpretata, è proprio una piramide), decorassero i lati dei due elementi scenici: quattro lati per piramide, otto superfici in totale, corrispondenti alle otto raffigurazioni. È quindi possibile che gli emblemi fossero mostrati al pubblico l'uno dopo l'altro facendo ruotare le piramidi.

Le raffigurazioni emblematiche e la loro interpretazione

L'assunto del dramma, che si sviluppa nella successione delle singole immagini, non vuole informare lo spettatore sull'Egitto, ma piuttosto presentare le diverse virtù proprie al sovrano, celate nelle allegorie e svelate mediante la loro interpretazione. L'eccezionalità di un'opera siffatta è nelle stesse figurazioni emblematiche che non vengono solo descritte con la parola e il canto ma anche mostrate sulla scena in forma di quadri, a cominciare dalla piramide, coperta di enigmatiche iscri-

[10] MINATO, *Piramidi*, f. B_2v.
[11] PLINIO, *Historia*, p. 1131 (lib. XXXVI, cap. VIII).
[12] MINATO, *Piramidi*, f. A_4v.

zioni geroglifiche. Al pubblico era così offerta la possibilità non solo di ascoltare la descrizione degli emblemi ma anche di vederli materialmente sulla scena.

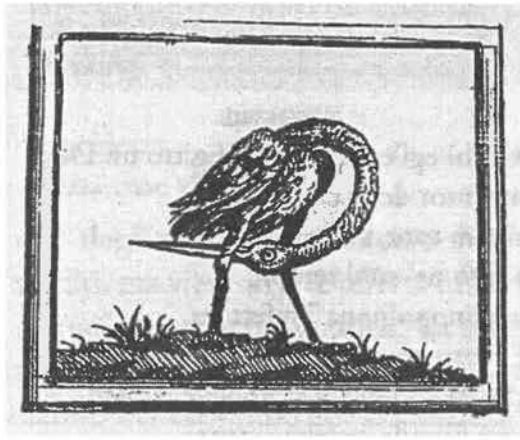
All'inizio dello spettacolo vengono date rapide informazioni su queste strane costruzioni chiamate piramidi. Minato illustra rapidamente la scrittura geroglifica e riferisce attraverso i suoi personaggi tutto ciò che ha letto sugli egiziani e sui loro singolari edifici, soprattutto traendo spunto dall'opera di Strabone. Il primo emblema viene finalmente interpretato e spiegato da Vecoride, in risposta alla domanda rivolta da Tolomita:

TOLOMITA

Quell'augel che declive
tra i piè distanti il rostro,
de l'A, prima vocal, le linee forma
e col corpo d'un cor fa la figura.
Qual è? Che cosa indicar vuol?

VECORIDE

Né oscura,
né difficil m'è resa
qual sia più strana impresa.
È l'ibide l'augello,
Mercurio il figurato,
che ne la Prefettura Alessándrina
fu in tal forma adorato.
Con l'A, vocal che denota principio,
ebbe oggetto d'esporre,
più de la mente che del senso ai lumi,
che d'ogni ben sono principio i Numi.
La forma poi del core
che de la vita è fonte
misticamante addita:
che sta in aver gli dei nel cor la vita.
È augello de l'Egitto



l'ibide, e da l'Egitto uscir ei sdegna;
così debil volante
de la patria l'amore a l'uomo insegna.
De' serpenti è nemico,
li discaccia, gli strugge,
facendoli perir fra dumi e sterpi;
così facciano i re: scaccin le serpi.

Chi dal Fato eletto fu
regni e popoli a dominar
abbia cara la virtù,
sappia i vitii discacciar.[13]

L'impianto di presentazione dell'emblema corrisponde allo schema della poesia emblematica: gli osservatori descrivono dapprima ciò che vedono (*pictura*) e poi la persona in grado di interpretare l'enigma ne fornisce la spiegazione (*subscriptio*). Riallacciandosi agli elementi della precedente descrizione l'interprete spiega l'immagine punto per punto. L'emblema è collocato dapprincipio nel contesto che le è proprio (in questo caso l'Egitto), quindi nell'ordine gli si attribuisce prima un significato generico, poi quello che gode fra gli esseri umani e infine il valore rappresentativo proprio di chi governa, del re, del sovrano. Ogni interpre-

[13] MINATO, *Piramidi*, ff. B_4v-C_1r.

tazione proposta da Minato segue questo schema. L'enigma dell'emblema successivo è sciolto da Sesostre, che risponde alla domanda di Cirene:

CIRENE

Mostruosa figura
è in ver cotesta: mira.
[...]
Paion le membra umane:
ha penne intorno al capo
et ha faccia di cane.
Qual'è? Che senso han mai forme sì
[strane?

SESOSTRE

Anubi egl'è; del nostro Egitto un Dio
inventor de le cose
che di cane in figura
adorò ne' suoi tempii
la Cinopolitana Prefettura.
E certo con mistero
che, se di fedeltà simbolo è 'l cane,
così di rado fedeltà si trova
in un secol di tanto
depravati costumi
ch'oggi chi ha fedeltà può star fra i
[Numi.
Et o quai ne discopro,
mistici sensi! Il cane
latra a nemici et agli amici arride.
Il sovran così facci:
premii chi serve ben, chi mal discacci.
Il can co' suoi latrati
osta a l'insidie e l'insidiato desta.
Ne le reggie il ministro
far dee l'istesso anch'egli:
s'opponga a chi opra mal, chi dorme
[svegli.
Dal lupo e da le fere
voraci custodisce il can la greggia:
così ne la sua reggia
non lasci il prence gl'innocenti esposti
a l'insidia rubella,
né da le fere divorar le agnella.[14]

Anche questa volta l'immagine viene prima collocata nel suo contesto egiziano e poi interpretata a beneficio prima dei sudditi e poi del sovrano. La funzione didattica è evidentissima. A Beronica e a Miri toccano quindi la descrizione e l'interpretazione del terzo emblema:

BERONICA

Deh, mira e dimmi: chi è colei che porta
nel destro braccio il Sole,
nel sinistro la Luna?

MIRI

[...]
Theti ell'è, dea del mare.
Il Sol ne l'Oriente,
ne l'Occidente collocò la Luna,
la Creatrice Mente.
E perché noi, benché non abbia il cielo
né destra né sinistra,
l'Oriente chiamiam la destra parte,
e sinistra l'Occaso.
Qui perciò figurato
(senza mancar di proprietate alcuna)
fu sopra 'l braccio destro il Sol aurato
e sovra 'l manco l'argentata Luna.

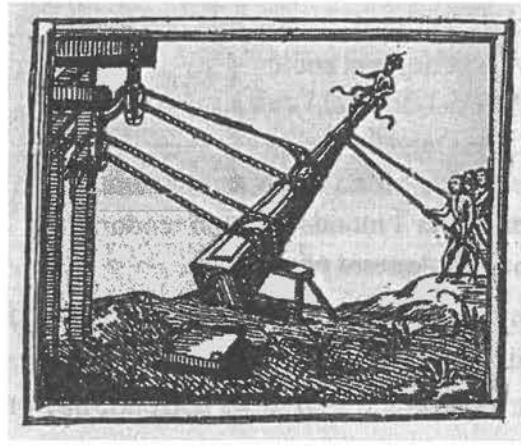
[14] MINATO, *Piramidi*, f. c_2r-v.

Giusto fu ciò, ma il mondo
oggi trovò un'abuso,
ché di dar ammaestra,
di rado al merto e spesso a l'òr, la destra.

Or s'è vero che non ha
destra o sinistra
il ciel in sé,
fu l'umana vanità
che ministra
qui nel mondo se ne fe'.
O beata quell'età
quando alterezza
non garreggiò!
Con soave egualità
placidezza
senza risse vi regnò.[15]

Questo emblema è in un certo senso diverso dagli altri. In questo caso non vengono dati consigli nè al sovrano nè ai suoi sudditi, ma viene invece offerta un'analisi, non scevra di un certo scetticismo, della situazione contemporanea. La seconda strofa dell'aria lo dice chiaramente: i tempi sono retti dall'«alterezza», e la «vanità» conduce a conflitti e divisioni. Proseguendo nel cammino che conduce ad un comportamento virtuoso, scopo dichiarato di questo dramma, Vecoride e Tolomita passano a illustrare e a risolverre l'emblema successivo:

VECORIDE
Deh, dimmi che dir vuol quell'obelisco
in atto d'esser su la base alzato,
a la cui cima, con periglio estremo,
sta un bambino legato?



TOLOMITA
Già lo veggo e l'intendo. È l'obelisco
che Ramisio, un de' nostri
antepassati reggi, al Sole eresse:
mole d'un sasso intier, vasta, eminente.
E perché ne l'alzarla
temè de gl'operarii o negligente
l'industria o incauta l'arte,
fe' legarvi ne l'alto il regio figlio,
acciò cauti e guardinghi
gl'artefici rendesse il gran periglio.[16]

Rassemitico e Cirene interrompono questa spiegazione per chiedere se questa azione avesse un significato simbolico. Tolomita prosegue con la soluzione dell'enigma e con l'insegnamento che se ne trae:

[15] MINATO, *Piramidi*, ff. C_3v-C_4r.
[16] *Ibi*, f. D_1r-v.

TOLOMITA
[...] Riuscì l'opra.
Chi regna indrizzi verso il Ciel la mente:
ponga i suoi figli, anche ne gl'anni primi,
in altezze sublimi.
Virtù sia l'obelisco,
ove gl'insegni a superar la sorte,
a mostrar cor robusto ed alma forte.
Chi serve poi fedele,
sia cauto, industre e fermo
a vincer i perigli,
e sicuri innalzar del prence i figli.[17]

Si tratta ancora di un'affermazione con proposito morale, rivolta prima ai sovrani e poi ai sudditi. Sia gli uni che gli altri devono seguire determinati leggi e norme custoditi nel segreto delle immagini emblematiche. Nella scena successiva Sesostre e Beronica hanno il compito di spiegare un nuovo emblema:

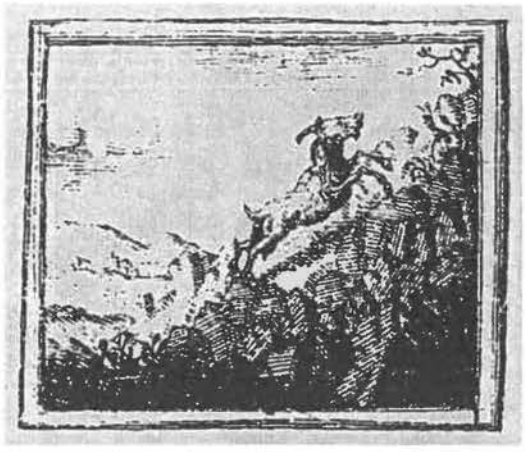
SESOSTRE
Veggo uno sparviere
colà scolpito. Forse
l'adora il nostro Egitto?

BERONICA
Sì, perché in alto va con volo dritto:
l'ha per suo dio la nostra
Prefettura Tanitica; et in vero
con ragion. Che oggidì si va nel mondo
con tortuosi giri
d'insidie e di calunnie,
immitando le vie
che l'indiretta e rivolgevol serpe
va facendo nel suolo:
e ha del divin chi s'alza a dritto volo.
Quest'augello rapace
portar le prede al suo signor vedrai:
rapaci ha 'l mondo che non rendon mai.
Sciolto, questo pennuto
a ogni cenno ritorna:
così chi ha ossequio a fedeltà congionto
ad ogni cenno di chi dee sia pronto.
Tosto che 'l cor ei vede
vola a chi glielo scopre:
corrisponda così suddito fido
a chi, tutto clemenza e tutto amore,
con gratie e con bontà gli mostra il core.[18]

Di nuovo vengono menzionate alcune doti, l'amore, la clemenza e la bontà, che vanno aggiunte alla lista delle virtù dei sovrani. Infine Miri esclama: «Qui v'è la capra ancora» e Cirene le offre gli opportuni ragguagli:

CIRENE
Ha la sua Prefettura ove s'adora.
Simbolo è de l'esempio. S'ella afferra
l'erba Erigonio, tosto
si ferma e tutte fan lo stesso l'altre
che seco van: chi segue
si conforma a chi regge.
È l'esempio del re la miglior legge.
Com'ella va sicura
per ogn' scoscesa,
così innocenza è tra i perigli illesa.
Fa insterilir l'ulivo

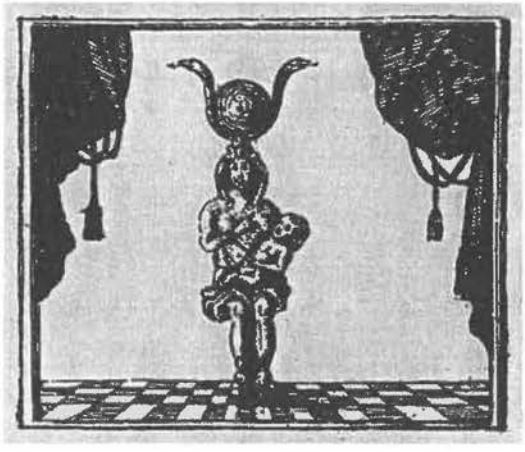
[17] MINATO, *Piramidi*, ff. D_1v-D_2r.
[18] *Ibi*, ff. D_2v-D_3r.



se ne lambe la pianta
adulatrice lingua usa tal frode:
ché in talun la virtute
cresceria più, se fosse men la lode.
Non l'inpingui chi vuol che sia feconda.
Non arricchisca pria del tempo il servo
chi lo vuol fruttuoso:
fedelmente servendo
aspetti la mercede.
Spesso impinguato insterilir si vede.
Prence che non lo vuol insterilito
non lo aggrandisca pria c'abbia servito.[19]

L'argomento qui trattato è ancora una volta il rapporto reciproco fra il sovrano e i sudditi, il fedele servizio e la giusta ricompensa che spetta al servitore.

L'ottava immagine simbolica fornisce l'ultima tessera del mosaico delle virtù e del catalogo delle regole di comportamento:



RASSEMITICO
O in che strana figura
posi lo sguardo! Femina ch'in braccio
tiene un bambino; mostra
spremersi il latte e porta
su 'l capo, come tra duo serpi, il globo:
né so ben se del mondo o pur del cielo.
[...]
Intendo tutto, intendo.
Iside ell'è. Gran dea,
sposa d'Osiri, madre d'Horo. Il nostro
misterioso Egitto
chiamò Osiri la prima
divinate e disse
Iside la seconda et Horo il mondo,
e con mistico senso ha figurato
il Divino Sapere,
ch'hanno il mondo creato.

Per Iside fu intesa anche et espressa
l'universal natura:
sono le serpi i poli,
il globo ch'ella tiene
e 'l bambin che alimenta
mostran che tutt'il mondo ella sostenta.[20]

Esaurita la successione degli emblemi anche l'opera giunge al termine. Senza avvertenze specifiche circa l'eventuale mutamento di scena seguono la «licenza» e l'invito a festeggiare il compleanno della sovrana. Il dramma si chiude quindi con gioia generale e festeggiamenti.

[19] MINATO, *Piramidi*, f. D_3r-v.
[20] *Ibi*, ff. D_4v-E_1v.

FIG. 1. Frontespizio di ATHANASIUS KIRCHER, *Œdipus Ægyptiacus*..., 3 voll., Roma, Vitale Mascardi, 1652-54.

L'«Œdipus Ægyptiacus» di Kircher, fonte principale degli emblemi

Se Minato sembra scegliere i simboli egiziani per la particolare misteriosa attrazione che i geroglifici potevano esercitare all'epoca, insieme ripropone la tradizione antica che aveva derivato l'emblematica dall'interpretazione della scrittura egizia.

> L'emblematica trae le sue origini dallo studio dei geroglifici egiziani, studio inizialmente intrapreso dagli umanisti e in particolare degli umanisti fiorentini. Furono soprattutto gli *Hieroglyphiká* di Orapollo a ispirare i primi tentativi di decifrare quella misteriosa scrittura di cui narravano le opere di Erodoto, Platone, Diodoro, Plutarco e altri, scrittura che poteva essere osservata su obelischi, sfingi, e leoni egizi. L'opera di Orapollo, curioso prodotto dell'erudizione alessandrina, scritto probabilmente nella sconda metà del quinto secolo d.C., giunse in Italia in una versione greca nel 1419 ed ebbe diffusione a stampa all'inizio del Cinquecento, con una prima traduzione latina nel 1517.[21]

Per gli emblemi che compaiono nel libretto di Minato va citata soprattutto una fonte che egli menziona anche nella premessa del libretto: i due volumi dell'*Œdipus Ægyptiacus* (1652) del gesuita Athanasius Kircher (1602-1680), vissuto per gran parte della sua vita a Roma.[22] Il primo volume presenta tre modelli sorprendentemente simili agli emblemi del libretto. In relazione al primo emblema Kircher riproduce una cicogna, atteggiata in modo da rappresentare tanto la lettera A quanto la forma di un cuore.

MINATO, *Piramidi*, f. B_4v.

KIRCHER, *Œdipvs*, cap. III, p. 15.

Per la descrizione di questo emblema (origine, significato simbolico in egitto, *etc.*) il librettista italiano segue completamente il relativo passo del Kircher:

[21] SCHÖNE, *Emblematik*, p. 35; sulla derivazione dell'emblematica dallo studio dei geroglifici durante il Rinascimento *v.* fra gli altri DIETER SÜLZER, *Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, a cura di Gerhard Sauder, St. Ingbert, W. J. Röhrig, 1992 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 22), p. 21, nota 11.

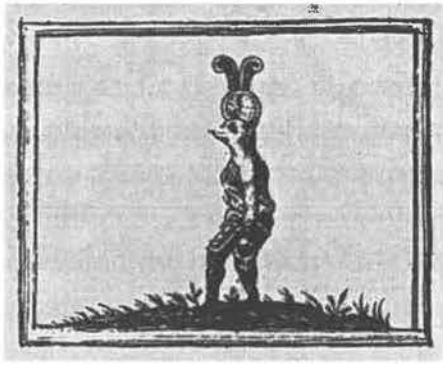
[22] ATHANASIUS KIRCHER, *Œdipus Ægyptiacvs. Hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolita instauratio. Opus ex omni orientalium doctrina et sapientia conditium, nec non viginti diuersarum linguarum authoritate stabilitum, felicibus auspicijs Ferdinandi III...*, 3 voll., Roma, Vitale Mascardi, 1652-54.

Porro in hac Praefectura praecipue Mercurium cultum legimus, cuius simulachrum erat sub forma ibidis, pedibus divaricatis rostroque iisdem transversim inserto hoc monogrammum A, reliquo vero corpore figuram cordis exhibens...[23]

Di questo paese [*sc.* l'Egitto] conosciamo anche il culto di Mercurio, raffigurato qual ibis con i piedi divaricati e il becco inserito trasversalmente a formare la lettera A, e insieme mostrando con il corpo il profilo di un cuore

Non solo l'immagine, la *pictura*, è straordinariamente simile ma, come si vede, anche il testo del libretto segue fedelmente il modello latino e acquista semmai una sua originalità solo quando Minato interpreta la simbologia come insegnamento morale per la corte e i sudditi di Leopoldo.

L'emblema che Minato propone di seguito è quello di Anubi, il dio egiziano legato al culto dei morti, raffigurato con la testa di sciacallo e il corpo di uomo.



MINATO, *Piramidi*, f. C_2r.

KIRCHER, *Œdipus*, cap. IV, p. 36.

La scelta è caduta su un motivo tipicamente egiziano. Tuttavia Minato si limita a usare solo le informazioni di Kircher, nell'esplicitare la simbologia dello sciacallo o, come detto, del cane, e ricordando che Anubi era venerato nella «Praefectura Cynopolitana».[24] Anche un terzo emblema trae origine dall'*Œdipus Ægyptiacus*:

MINATO, *Piramidi*, f. D_2v.

KIRCHER, *Œdipus*, cap. III, p. 31.

Anche qui Minato recupera l'unica informazione fornita da Kircher, ovvero la denominazione del luogo in cui lo sparviero veniva venerato come divinità.

[23] KIRCHER, *Œdipus*, cap. III, p. 15.
[24] *Ibi*, cap. IV, , p. 36 e sgg.

L'opera di Kircher a sua volta risale a numerose fonti diverse. Fra queste è ripetutamente menzionata la *Geografia* di Strabone. L'apporto originale di Kircher consiste nell'aver presentato il sapere in immagini. La chiarezza delle sue rappresentazioni figurative ha fornito poi la base per l'ulteriore interpretazione simbolica. Se la somiglianza degli emblemi fra Kircher e le *Piramidi* permette di individuare con sicurezza il modello iconografico, bisogna ammettere che l'apporto di Minato – relativo all'interpretazione in chiave didattico-politica degli emblemi – è del tutto originale e certamente non riferibile ad altre fonti.

La *Naturalis historia* ritorna a essere modello diretto nel caso dell'emblema dell'obelisco con il fanciullo. Minato narra la storia del faraone Ramisio, che Plinio aveva così sintetizzato:

> Sochis ne fece quattro [di obelischi] lunghi quarant'otto braccia, et Ramise, il quale regnava al tempo che Troia fu presa, lo fece di quaranta braccia. [...] Dicesi che questa opera fu fatta con venti migliaia di persone; et esso re, quando s'aveva a rizzare, temendo che l'armadure et gli altri instrumenti non potessero sostenere tanto peso, accioché mettesse più cura et diligenza negli artefici, legò il figliuolo in cima dell'obelisco, accioché la salute d'esso avesse a giovare alla pietra appresso de' maestri.[25]

Anche in questo caso la chiave interpretativa di Minato preferisce disporsi a una lettura più sensibilmente morale. Il figlio del faraone non 'giova' alla pietra, quasi estrinsecasse una predisposizione taumaturgica propria del suo stato, ma diventa sprone esso stesso ed esempio morale – l'innocenza del fanciullo a sfida dell'imperizia e trascuratezza di ingegneri e braccianti – per il compimento di una volontà del sovrano.

«Die Erstlinge der Tugend»

Gli emblemi figurativi di un'opera pedagogica

Il dramma in prosa *Die Erstlinge der Tugend* – non un'opera quindi (due sole le arie, entrambe in italiano) – si presenta in forma bipartita: le prime nove scene, in cui si mostrano gli emblemi, costituiscono in un certo senso la base ideologica dell'azione che si svolge nella parte sucessiva (le scene da 10 a 20). La teoria delle virtù è quindi preposta alla pratica dell'azione politica, pratica che muove dalle virtù stesse. Gli emblemi non vengono portati sul palcoscenico in forma di quadri, come nel caso delle *Piramidi d'Egitto*, ma sono descritti attraverso la messa in scena e la recitazione. Le istruzioni per l'azione presenti nel libretto confermano che le descrizioni degli emblemi erano contemporaneamente trasposte sulla scena, rendendo la rappresentazione emblematica contemporaneamente figurativa.

[25] Plinio, *Historia*, p. 1131-1132 (lib. xxxvi, cap. viii-ix).

La serie degli emblemi comincia dalla seconda scena: Portia e Lavinia, sorelle di Catone, osservano un liocorno che si avvicina ad uno stagno di acque putride e non potabili. L'animale immerge il corno nell'acqua rendendola limpida e salubre e se ne disseta. Allora Portia descrive così l'accaduto:

> Dieses Thier ist ein Vorbild der Danckbarkeit. Der Sumpff reichet ihm zu trincken und das Einhorn reiniget ihn. Viel seynd in der Welt die solches nicht thuen sondern suchen dem jenigen zu Schaden der sie in ihren Drangsallen erquicket hat [...] Es versicheret auch die anderen Thiere vor der Vergifftung: Also ertheilet ein tapfferer Krieges Held denen anderen durch seine Siegreiche Thaten die Sicherheit des Friedens. Unterweilen begibt es sich daß sich dieses Thier auß allzuschnellem Lauff von selbsten mit dem Horn an einem Baum anspiesse. Dieses kan dem Menschen zur Warnung dienen daß übereilte Entschliessungen grosse Fehler verursachen.[26]
>
> Questo animale simboleggia la gratitudine. Per bere si accontenta di acqua stagnante e la rende salubre. Nel mondo molti non si comportano come lui e tentano invece di arrecar danno a chi li ha aiutati nel bisogno. [...] Il liocorno preserva anche gli altri animali dall'avvelenamento, simile a colui che in guerra si comporta da eroe donando anche ai compagni, con le sue imprese vittoriose, la sicurezza della pace. Ma a volte succede che anche questa bestia, correndo troppo velocemente, si infilzi con il corno in un albero. Ciò serva di monito agli esseri umani, ricordando loro che le decisioni troppo affrettate sono causa di grandi errori.

La duplicità di rappresentazione attraverso il testo e l'azione è perfettamente conforme allo schema dell'emblematica. Ogni immagine è descritta (*pictura*) e quindi avvicinata alla spiegazione (*subscriptio*) che ne svela l'enigma. Qui il momento essenziale del racconto di Portia è nella sua ultima frase e insiste sull'insegnamento che l'uomo può trarre dall'emblema. Anche in questo testo l'aspetto didattico è determinante, tutta l'opera proponendosi quale sprone alla virtù.

Identico proposito anche per il secondo emblema: Catone incontra un leone e gli si rivolge chiamandolo «l'incoronato», anticipando l'interpretazione dell'immagine simbolica. Catone intende dar prova della sua forza lottando con la belva, ma quest'ultima gli si avvicina tranquillamente e gli lambisce i piedi con la lingua. Catone si spiega l'accaduto solo come presagio simbolico:

> Er leckt mir den Fuß? Ich verstehe es. Es ist ein Gekrönter welcher gegen hohen Personen keine Grausambkeit sondern Sanfftmuth übet. [...] Grosse Häupter vergeben denen so sich demüthigen. Diß werde auch ich beobachten wann ich werde obsiegen: den Hochmuth ernidrigen und die Demuth liebkosen.[27]
>
> Mi lecca il piede? Capisco cosa significa. È una testa coronata che non si comporta con crudeltà ma con mitezza nei confronti dei potenti [...] I grandi sovrani perdonano coloro che si comportano con umiltà. Anch'io mi atterrò a questo principio quando sarò vincitore: umilare la superbia e vezzeggiare l'umiltà.

Tale emblema, o meglio la sua interpretazione, compendia in breve le virtù di cui deve essere dotato un sovrano. Catone, il futuro duce della sua generazione, ne

[26] *Erstlinge*, c.n.n., scena 2.

[27] *Ibi*, scena 3.

trae insegnamento e si dichiara pronto ad adottare e far proprie queste virtù sovrane. Si prosegue con il terzo emblema. Catone, Cepio e Livia catturano un ermellino. Nonostante essi lo incalzino, l'animaletto fa in modo di non insudiciare in nessuna circostanza il suo candido pelo. E allora Catone spiega:

> Von diesem Thierlein solte der Mensch lernen die Vnschuld vnbemacklet: der Richter die Gerechtigkeit vnversehret: der Diener die Treue vnbefleckt zu erhalten. Es ist so weiß an Gemüthe als an Haaren. Vnter denen Leuthen aber seynd leyder allzuviel die von außen so weiß als Armellin vnd inwendig viel schwärtzer als Raben seynd.[28]
>
> Gli uomini devono imparare da questa bestiola a mantenere immacolata l'innocenza, il giudice a difendere incorrotta la giustizia, il servo a perseguire intatta la fedeltà. Il suo carattere è candido come la sua pelliccia. Fra gli uomini invece sono troppi quelli esteriormente bianchi come l'ermellino e interiormente neri come il corvo.

Il quarto emblema è caratterizzato da una forte componente pedagogica: Portia e Lavinia osservano un serpente che cambia la pelle strisciando fra due pietre. Portia afferma che il rettile dopo sarà assai più bello di prima e prosegue:

> Liessen so wol die Menschen die üblen Gewohnheiten: der Richter den Geld=Geitz: der Beambte die Gemüths=Neigungen: der Reiche die Hoffarth: der Gelehrte den Muthwillen. Aber es seynd wenig deren die sich durch Abziehung der alten Haut bessern. Darumb stehet denen Fürsten zu mit denen Unterthanen zu verfahren wie die Natur mit denen Schlangen: das ist selbe durch die Vollziehung der Gesatze und durch die Steine der Bestraffung schlieffen zu machen auff daß sie die abscheuliche Lasterhaut abstreiffen.[29]
>
> Se anche gli uomini potessero abbandonare così le loro brutte abitudini! Il giudice l'avarizia, il funzionario il cattivo caratterere, il ricco l'affettazione, l'erudito l'arroganza. Ma purtroppo sono pochi coloro che migliorano cambiando la propria pelle. Perciò ai principi è permesso agire nei confronti dei loro sudditi come la natura fa con i serpenti, usando le leggi e le condanne come una pietra abrasiva affinché essi rigettino la ripugnante pelle del vizio.

La rappresentazione si svolge, emblema per emblema, seguendo sempre lo stesso schema, come con le *Piramidi d'Egitto*. Possiamo supporre che il pubblico di allora conoscesse già molti di questi emblemi: quello del serpente che rinnova la pelle «è stato spesso menzionato nella letteratura antica»[30] e fino al Settecento faceva parte dei repertori di emblemi a stampa. Il suo significato fondamentale può vernir facilmente trasformato e adattato a scopi diversi. Nel caso del serpente che si spella il significato originario ha anche una connotazione religiosa:

> [La serpe] striscia fra le rocce come in una grotta per liberarsi della sua vecchia pelle e insegna in tal modo a chi la osserva che la vera bellezza, quella di un'anima pura, viene in superficie solo quando ci si è liberati dei vecchi stracci del peccato.[31]

[28] *Erstlinge*, c.n.n., scena 7.
[29] *Ibi*, scena 9.
[30] SCHÖNE, *Emblematik*, p. 88.
[31] *Ibidem*.

FIG. 2. Frontespizio del II voll. di JOACHIM CAMERARIUS, *Symbolorum et emblematum ex animalibus...*, 4 voll., [3]Frankfurt, Iohannes Ammonius, 1661-64.

Gli emblemi di Camerarius fonte degli «Erstlinge der Tugend»

Come Minato, anche l'autore di *Erstlinge der Tugend* attinge soprattutto a un'unica fonte. In questo caso si tratta della raccolta di emblemi e di simboli di Joachim Camerarius *senior*. I quattro volumi di emblemi si suddividono per generi: piante (I), quadrupedi (II), uccelli e insetti (III), rettili e animali acquatici (IV). A noi interessa soprattutto il secondo volume e in un caso il quarto.[32]

L'emblema del liocorno compare nel libro dedicato ai quadrupedi. Qui il fantastico animale è raffigurato nell'atto d'immergere il corno nell'acqua.[33]

CAMERARIUS, *Symbolorum*, II, embl. XXXIII, p. 14. Sopra l'emblema è il motto «NIL INESPLORATO» [niente intentato] e sotto i versi «*Te quoque serpentum sitiunt mala secla ferarum; | Explora et cautus tetra venena fuge*» [Le cattive generazioni dei serpenti selvaggi hanno sete anche di te; sta in guardia e cauto fuggi i veleni mortali]

La *subscriptio* nella sostanza offre quelle stesse informazioni che compaiono anche nel libretto. Il testo esplicativo di Camerarius riferisce delle proprietà risanatrici del liocorno:

> Notum autem est, tribui huic cornui hanc peculiarem vim et proprietatem, quod contrapleraque venena sit admodum efficax; unde quidam perhibent, priusquam Monoceros ex aquis impurioribus, quas circa aspides et alia genera serpentum ac venenatarum bestiarum stabulantur, bibat, cornu suum in illas immergere et quasi depurgare salubrioresque reddere.[34]
>
> È noto che si attribuisce a questo corno tale particolare virtù e proprietà che si rivela assai efficace contro moltissimi veleni; per cui alcuni tramandano che l'unicorno, prima di bere da acque troppo corrotte dove vivono aspidi e altri generi di serpenti e animali velenosi, immerga il suo corno in quelle acque rendendole così più salubri, quasi purgandole.

Il contenuto di questo passo coincide con la descrizione fornita da Porzia prima di interpretare l'immagine. La figura successiva è quella dell'ermellino:[35]

[32] JOACHIM CAMERARIUS [*sr.*], *Symbolorum et emblematum ... centuria una* [*altera, tertia, quarta*] *collecta a Ioachimo Camerario* [*jr.*], 4 voll., Nurnberg, 1590-1604; [3]Frankfurt, Iohannes Ammonius, 1661-64.

[33] *Ibi*, II, embl. XII, p. 14.

[34] *Ibidem*.

[35] *Ibi*, p. 83.

CAMERARIUS, *Symbolorum*, II, embl. LXXXI, p. 83. Sopra l'emblema è il motto «MALO MORI QUAM FŒDARI» [Preferisco morire che macchiarmi] e sotto i versi «*Omnibus antistat recti mens conscia rebus:* | *Hoc bene emi vita tu quoque crede decus*» [La mente consapevole del giusto vince tutte le cose; credi anche tu che questo vanto ben si acquista anche a prezzo della vita]

Camerarius menziona alcune delle fonti da cui ha tratto l'emblema e cita anche due versi in tedesco: «Eh ich wider mein Gwissen thett | Vil lieber sterb ich an der stett»[36] [Piuttosto che agire contro la mia conscienza, preferisco morire]. Nella stessa direzione vanno le parole di Catone – «preferisce morire piuttosto che sporcarsi» – quando interpreta il comportamento dell'ermellino. Anche nella spiegazione dell'emblema degli *Erstlinge der Tugend* si attua un passaggio fra il concreto (lo sporcarsi) e l'astrazione teorica (l'agire contro coscienza). Mentre solo l'insegnamento che scaturirebbe dall'immagine non ha legame alcuno con l'opera di Camerarius. L'emblema successivo, quello della serpe che si spella, esprime il significato fondamentale del vecchio che genera il nuovo.[37]

CAMERARIUS, *Symbolorum*, IV, embl. LXXXII, p. 83. Sopra l'emblema è il motto «POSITIS NOVUS EXUVIIS» [Nuovo, dopo aver deposto il vecchio] e sotto i versi «*Ut solet exuvias veteres deponere serpens,* | *Sic scelerum sordes exue, pulcer eris*» [Così come il serprente si libera della vecchia pelle, così spogliati delle macchie dei tuoi peccati: sarai mondo]

Gli esseri umani dovrebbero liberarsi dal male come il serpente dalla vecchia pelle. L'argomentazione di Portia è la stessa, ma coinvolge anche il rapporto fra il principe e i suoi sudditi.

[36] CAMERARIUS, *Symbolorum*, II, embl. LXXXI, p. 83.
[37] *Ibi*, IV, embl. LXXXII, p. 83.

Le osservazioni fatte a proposito del rapporto fra Kircher e *Le Piramidi d'Egitto* vale – in misura forse maggiore – anche per la silloge del Camerarius e gli *Erstlinge der Tugend*: in entrambi i casi la fonte fornisce il materiale grezzo e le informazioni sul significato generico dei singoli emblemi, mentre l'apporto autonomo del librettista permette di trasformare questo materiale in una sorta di *Tugendspiegeln*, di «specchio di virtù», di registro di qualità principesche, in cui conservare i valori propri della personalità che deve possedere il sovrano, con riferimento non a un principe generico ma specificamente al proprio imperatore. Il particolare fascino di questi due lavori teatrali sta proprio nel diventare, in questi termini, modello ideale di comportamento sovrano, quasi «specchio del principe», panegirico e insieme monito morale per chi regge le sorti dell'impero.

L'omaggio al sovrano e lo 'specchio di virtù'

Nelle pagine precedenti si è accennato a come gli emblemi servano in sostanza a esplicitare in chiave simbolica il rapporto fra principe e suddito: l'uso strumentale e didattico delle immagini – rivolto contemporaneamente al sovrano e al popolo – è evidentissimo. Solo seguendo questi esempi il principe è degno di ricevere l'omaggio dei sudditi e questi ultimi di meritare la sua benevolenza.

Con la «licenza» che chiude le *Piramidi d'Egitto*, Rassemitico passa direttamente dall'interpretazione dell'ultimo emblema all'omaggio reso all'imperatrice:

> Ma che preveggo! che preveggo mai
> di questo velo ai rai!
> Veggo un secol felice,
> un'ISIDE più degna
> di lontano m'appare
> in cui risplenderan doti sì rare.
> Ella sarà un'AUGUSTA ELEONORA
> MADDALENA TERESA,
> sposa a LEOPOLDO, un grande, un somo eroe.
> Del cesareo diadema
> Egli primo splendor, Ella secondo;
> madre d'eccelsa PROLE
> ond'avrà luce egual al Sole il mondo.[38]

In tal modo viene istituito un nesso fra l'azione fittizia della scena e la realtà di corte, ovvero le persone dei due sovrani. Il riferimento diretto alla realtà cortigiana, nei termini proposti da questa lettura, acquisisce però un valore che supera la circostanza. Negli auspici rivolti agli sposi imperiali s'inserisce il profilo ideale

[38] MINATO, *Piramidi*, ff. E_1v-E_2r. Anche nell'originale alcuni nomi sono evidenziati mediante l'uso delle lettere maiuscole.

del principe e insieme un elenco delle qualità richieste a un sovrano, quasi – diremmo oggi – un elenco di desiderata (lo stesso discorso vale ovviamente anche per i sudditi).

La lista di tali virtù – quelle stesse virtù scaturite dall'interpretazione degli emblemi – è lista abbastanza consistenete. Il libretto di Minato comincia col simbolo dell'ibis, collegato all'amor patrio e al dovere del sovrano di proteggere i suoi sottoposti. Al principe si consiglia:

> Così facciano i re: scaccin le serpi.
> Chi dal Fato eletto fu
> regni e popoli a dominar,
> abbia cara la virtù,
> sappia i vitii discacciar.[39]

È menzionata la prima dote di un sovrano: agire perché si affermi la giustizia e i buoni costumi, compiere tutto il necessario perché sia sconfitta l'ingiustizia.

Il secondo emblema, quello di Anubi, si riferisce concretamente al rapporto fra principe e suddito. Il sovrano deve essere giusto e quindi premiare chi lo serve fedelmente, scacciare chi gli è infedele e proteggere gli innocenti dai malfattori. L'immagine simbolica dell'obelisco tratta il tema della successione e, in aderenza ai criteri della monarchia ereditaria, suggerisce di porre anche il principe erede, già in giovane età, nella posizione elevata che gli è propria e insieme iniziarlo alle responsabilità del suo rango. I termini qui usati sono magnanimità, fedeltà, fermezza, tutte doti che il successore al trono dovrà far proprie.

L'emblema dello sparviero rimanda alla classica virtù dei principi, da cui numerose opere hanno tratto spunto: la clemenza.[40] Può essere un buon sovrano solo chi sa essere clemente e sa dispensare grazia nel rapporto con i suoi sudditi. La *clementia Austriaca* era una virtù attribuita in special modo ai membri della dinastia asburgica[41] ed è naturalmente tema prediletto da numerosi lavori teatrali.

Ancora: il simbolo della capra invita il principe a comportarsi in modo responsabile con i suoi servitori e funzionari; non li deve favorire ciecamente ma ne deve premiare la fedeltà. Chi dispone di tutte queste virtù può contare sulla devozione e l'omaggio dei suoi sudditi – che l'imperatore asburgico rispondesse a tutte queste esigenze è ovviamente argomento che non ammette discussione.

[39] *Cfr.* nota 13.

[40] Sono frequenti i drammi per musica che anticipano già nel titolo questa tema. Alcuni esempi fra i molti sono: Pietro Antonio Bernardoni, *La clemenza di Augusto* (Vienna 1702), Nicolò Minato, *Fedeltà e generosità* (Vienna 1692), l'oratorio di Pier Maria Ruggieri, *La clemenza di Davide* (Vienna 1703) e, celeberrima, la mozartiana *Clemenza di Tito* (Vienna 1791).

[41] *Cfr.* fra l'altro Othmar Wessely, *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens «Costanza e Fortezza»*, Graz, Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 1969, p. 18.

La tendenza interpretativa degli emblemi negli *Erstlinge der Tugend* è simile, anche se forse si dà maggior peso alla figura del sovrano come guida e come educatore del suo popolo. Anche in questo caso la serie si apre con un emblema di significato generico, quello del liocorno. Il fine dell'eroico combattente deve essere quello di garantire la «sicurezza della pace», un compito che spetta anche al sovrano nella sua qualità di comandante in capo. L'emblema del leone rimanda al sovrano che combatte la superbia e difende l'umilità. Catone incatena il leone – il re degli animali – che si sottomette di buon grado. E Catone non può fare a meno di commentare: «Similmente ogni persona che si sottometterà a me sarà al sicuro da tutto e da tutti».[42] Parole significative per precisare la funzione del sovrano: il dovere del principe è quello di proteggere i suoi sudditi, protezione che tuttavia può venir garantita solo se i sudditi accetteranno incondizionatamente il sovrano e se vi si sottometteranno totalmente.

L'emblema dell'ermellino ricorda che il principe deve essere «senza macchia», ovvero incorrutibile. D'altra parte il servo deve essere fedele, devoto e leale, il giudice libero da qualsivoglia influsso. Occorre agire sempre secondo la propria coscienza e soprattutto non contro colui verso cui si è tenuti alla lealtà, vale a dire contro il proprio sovrano.

Il simbolo della serpe, esprime infine chiaramente il compito educativo del principe nei confronti dei suoi sudditi: come il serpente si libera della sua vecchia pelle strisciando fra le pietre, così il principe deve educare i sudditi esercitando la giustizia e comminando eque pene. Il giovane Catone viene così riconosciuto guida della sua generazione e nelle scene successive – l'ideale seconda parte di cui si diceva – dimostra di possedere la maturità necessaria per svolgere il suo compito.

In una di queste scene alcuni giovani istituiscono un tribunale, «ma solo per gioco»,[43] e vi celebrano processi fittizi. Il primo tratta il caso di due cacciatori che hanno sparato alla stessa lepre e ritengono entrambi di averla colpita. Questa causa viene risolta con giustizia. In un caso successivo, invece, Verus pronuncia un verdetto troppo duro e Catone interviene per restituire equità al giudizio e afferma: «Io proteggo gli oppressi».[44] È un modo ulteriore per ribadire e presentare altre applicazioni di corretto comportamento del sovrano.

Die Erstlinge der Tugend descrive così come si debba educare un giovane destinato a svolgere un ruolo guida per lo Stato. Il primo successo, durante la seduta del finto processo, dà prova della sua maturità e della sua virtù. Catone – ovvero il principe – dimostra di essere pronto ad affrontare altri compiti ben più impegnativi nell'ambito della vita politica reale: dovrà infatti affrontare, combattere e

[42] *Erstlinge*, c.n.n., scena 3.
[43] *Ibi*, scena 13.
[44] *Ibi*, scena 14.

scacciare il tiranno Silla, che imperversava a Roma. Non fallirà nemmeno in questa impresa è il suo trionfo restiturà ragione alla vicenda embematico-didattica di questa specie di parabola sulla formazione del giovane principe.

Dietro queste due rappresentazioni si nasconde evidentemente un concetto di monarchia che, pur assoluta, vuole distinguersi dalla tirranide vincolandosi a ben precise responsabilità e al rispetto di rigide regole. La presenza materiale delle allegorie sul palcoscenico (in forma di immagini nell'opera del Minato e di azioni sceniche nel dramma tedesco) eleva l'emblema a percezione sensoriale, contemporaneamente visiva e uditiva; in questo senso costituisce un momento interessante della funzione divulgativa ma insieme studiatamente promozionale del teatro barocco.

Luca Ferretti

«Musica politica» nei libretti dell'abate Domenico Federici

La collaborazione artistica fra Antonio Draghi e l'abate Domenico Federici è riconducibile, *stricto sensu*, ad un unico esito: l'oratorio *La caduta di Salomone*,[1] eseguito «nell'augustissima capella della maestà dell'imperatrice Eleonora» nel 1674.[2] Non solo: i repertori, pur segnalando il libretto, notificano dispersa la partitura.[3] Al di là delle apparenze, sarà utile mostrare come una siffatta esiguità nei rapporti fra i due personaggi possa essere rivista alla luce del pensiero politico elaborato dal Federici, che sembra fungere da privilegiata chiave per un accesso ermeneutico non solo al proprio *corpus* librettistico, ma anche a talune tessiture melodrammatiche della coppia Draghi-Minato.

Federici nasce a Bargni (castello del governo di Fano)[4] il 16 maggio 1633.[5] Ebbe numerosi incarichi diplomatici, soprattutto in qualità di segretario d'ambascerie a Verona, Venezia, Innsbruck, persino una commenda onoraria nell'abbazia di Waska, in Polonia. Dotato di vasta erudizione, fu a diretto contatto con personalità di spicco nella cultura di metà Seicento (basti segnalare Salvator Rosa, il gesuita Daniello Bartoli o il poeta friulano Ciro di Pers). Si dedicò assiduamente al filone storico-giuridico; ciò che lo condusse a pubblicare a Vienna, presso Cosmerovio, nel 1667, il capolavoro che gli diede la fama: *La verità vendicata dai sofismi di Francia*.[6] È un trattato complesso (negli scaffali odierni potrebbe inse-

[1] *La caduta di Salomone. Oratorio cantato nell'augustissima capella della maestà dell'imperatrice Eleonora. Compositione dell'abbate Federici, consigliero di S.M.C. e suo secretario residente in Venetia. Posta in musica dal signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. et maestro di capella della maestà dell'imperatrice Eleonora*, Vienna, G. B. Hacque, 1674. L'esemplare consultato è in I-Bca. *SartoriL*, n. 4382, segnala altre sei copie, ma l'esemplare in I-FAN risulta disperso.

[2] *Cfr. SeifertO*, p. 479.

[3] *Cfr.* Herbert Seifert, *Draghi Antonio*, in *Grove6*, I, p. 1237-40.

[4] Oggi frazione di Serrungarina, nella provincia di Pesaro Urbino.

[5] Le notizie sono tratte dai più recenti ed aggiornati saggi biografici su Federici: Aldo Deli, *L'abate Domenico Federici*, in [Battistelli] *Biblioteca Federiciana*, a cura di Franco Battistelli, Fiesole, Nardini Editore, 1994, pp. 13-23, e Maria Giuseppina Marotta, *Domenico Federici*, in *DBI*, XLV, pp. 622-624.

[6] *La verità vendicata dai sofismi di Francia, risposta allo scrittore delle pretensioni cristianissime contra i principati del re cattolico*, Napoli, s.e., 1667; consultato in I-FAN, 21.A.V.51-52 (due copie).

rirsi fra le 'storie di diritto internazionale europeo'), nato a mo' di risposta ad alcuni scrittori francesi, uno in particolare, che avevano pubblicato vari saggi a giustificare le improprie «pretensioni cristianissime contra i principati del re cattolico».[7] Negli anni immediatamente a seguire, la *Verità* fu ristampata e tradotta in francese, tedesco, spagnolo e latino. La risonanza europea del volume consentì a Federici l'ingresso alla corte viennese;[8] è di quell'anno 1667, infatti, la nomina a segretario dell'ambasciata imperiale a Venezia, qualifica meglio nota all'epoca colla locuzione «residente cesareo».[9] A dimostrare inequivocabilmente lo straordinario interesse suscitato dalla dotta dissertazione del Federici presso la corte viennese sarà una lettera, che l'imperatrice Eleonora scrisse il 29 novembre 1667 a Carlo de' Dottori, per chiedergli di tradurne il testo «nell'idioma latino»:

> Conte nostro carissimo. Ci sono state rese tutte le vostre lettere e composizioni ch'avete incaminate per via dell'abbate Federici e, se bene il medesimo ve n'avrà dato avviso, lo replichiamo anco con questa per accennarvi più precisamente il nostro gradimento et insieme il gusto ch'ha avuto la maestà dell'imperatore in vederle. La noticia che qui si tiene della vostra perizia nell'idioma latino ha fatto giudicar che nessuno sia più atto di voi a tradurre in questa lingua il libro della *Verità vendicata*. Onde, su la fiducia ch'intraprenderete con la solita prontezza la tal fatica, ve ne appoggiamo benignamente l'incombenza, assicurandovi che verrà tanto più riconosciuta da noi l'opera, quanto che sarà per riuscire a pubblico servigio di tutta la casa d'Austria, e che la consideraremo fatta a contemplazione nostra da persona non men convenevole che capace a ridurla a la perfezione desiderata; et in tanto vi raffermiamo la grazia nostra cesarea Eleonora.[10]

Accanto alla carriera diplomatica, Federici coltivò le belle lettere, tramandandoci una cospicua produzione, gran parte della quale destinata alla musica; l'opera è

[7] Come dal frontespizio di Federici; gli autori francesi sono ricordati dallo stesso Federici (*v.* infra) e fra questi è d'immediata identificazione ANTOINE AUBERY, *Des justes préténtions du Roy sur l'Empire*, Paris, A. Bertier, 1667.

[8] La relazione di causa ed effetto non è mera ipotesi, ma si fonda sul contenuto di una lettera trascritta dallo storico fanese Giuseppe Castellani: «Molti sono stati li concorrenti per ottenere il posto presso Vostra Serenità di segretario cesareo, ma niuno ha avuto più favore dell'abbate Domenico Federici, così che è restato eletto all'impiego dalla maestà dell'imperatore senza altro consiglio, portato da questo ambasciatore cattolico con efficacia di spirito e con dichiarationi di molti oblighi che li deve la monarchia di Spagna per un libro formato dal medesimo, detto *La Verità vendicata dai sofismi di Francia*. La persona sarà nota a Vv. Ee., mentre si è ritrovato non molto tempo fa a Venetia, sagace e di talento, abile ad o‹g›ni impiego. È stato a portarmi egli stesso la notitia con dichiarare il buon genio suo d'incontrare le publiche sodisfationi, e con molta ufficiosità per guadagnare buon credito e concetto»; da GIUSEPPE CASTELLANI, *Domenico Federici residente dell'imperatore a Venezia*,«Studia Picena», IV, 1928, pp. 157-168: 159.

[9] Nel 1670 otterrà l'investitura di consigliere dell'imperatore.

[10] La lettera è trascritta in CARLO DE' DOTTORI, *Lettere a Domenico Federici*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Urbino, Argalia, 1972, p. 162.

oggi conservata manoscritta presso la civica biblioteca di Fano, che si fregia del titolo di «Federiciana» *ad honorem* del suo fondatore.[11] Cinque testi musicali hanno però visto la stampa,[12] divisi fra oratori (2),[13] sepolcri (2),[14] e melodrammi (1)[15]: tutti musicati da Pietro Andrea Ziani, ad eccezione, per l'appunto, de *La caduta di Salomone*. Va inoltre segnalata una «introduzione» ad un balletto, sempre per la musa dello Ziani.[16] Federici morì il 20 novembre 1720, nella città di Fano, all'età di ottantasette anni.

Dallo *specimen epistolarum* di cui all'APPENDICE I, risulta già l'ampio spettro delle sue mansioni di segretario dell'imperatore Leopoldo in quel di Venezia. Anzitutto gl'incarichi diplomatici, per i quali il nostro sovente s'abboccava con ambasciatori e legati dei maggiori regnanti europei, riferendo puntualmente per iscritto all'imperatore austriaco dei colloqui intercorsi. Sfiorata appena dai biografi è però l'attività artistica del Federici in senso lato, specie nelle vesti di procacciatore di tesori per le collezioni private di Leopoldo. Contrariamente a quanto il suo incarico di «residente» veneziano potrebbe far supporre, Federici non ebbe l'obbligo di restare presso la Serenissima; viaggiò anzi per numerose località italiane con il precipuo incarico di acquistare (previo nulla osta) opere d'arte e preziosi oggetti d'antiquariato, nonché di assistere ad audizioni strumentali e

[11] Sulla storia della Federiciana, *v.* FRANCO BATTISTELLI, *Origini e vicende storiche della Federiciana*, in ID., *Federiciana*, pp. 33-51.

[12] Che questo sia l'effettivo ammontare numerico dei libretti pubblicati dal Federici è confermato anche in HERBERT SEIFERT, *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-15: 9.

[13] Oltre alla *Caduta di Salomone* (*v.* nota 1) l'altro è *L'ambizione punita. Oratorio per commando della S.C.R.M. dell'imperatrice Eleonora. Recitato nella sua cesarea cappella per la Quadragesima del M.DC.LXVII. Poesia dell'abbate Federici. Musica del maestro di cappella Ziani*, Vienna, Matteo Cosmerovio [1667], in I-FAN, II.N.III.41 (volume miscellaneo con numerosi testi di Federici, *v. infra*).

[14] *Gli affetti pietosi per il sepolcro di Cristo, rappresentati in musica nella cesarea cappella della S.C.R. maestà dell'imperadrice Eleonora. Poesia dell'abbate Federici. Musica del maestro di cappella Ziani*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1666, in I-FAN, II.N.III.41; *Lagrime della pietà nel sepolcro di Cristo, rappresentate per commando della S.C.R. maestà dell'imperatrice Eleonora nella sua cesarea cappella. Poesia dell'abbate Federici. Musica del maestro di cappella Ziani*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667, in I-FAN, II.N.III.41.

[15] *L'onore trionfante. Drama per musica da rappresentarsi alla Favorita nel giorno natalizio della S.C.R.M. dell'augustissimo imperatore Leopoldo. Per comando della S.C.R.M. dell'imperatrice Eleonora. Composizione dell'abbate Domenico Federici*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1666, in I-FAN, II.N.III.41.

[16] *L'Elice per musica, introduzzione ad un regio balletto nel dì natale della sacra cesarea real maestà dell'imperatrice Eleonora, solennizato dalla sacra cesarea real maestà dell'imperatore Leopoldo col mezo delle serenissime arciduchesse Leonora e Marianna sue sorelle. Musica del maestro di cappella Ziani. Poesia dell'abbate Domenico Federici. Nell'Anno 1666*, Vienna, s.n.t. [1666], in I-FAN, II.N.III.41.

canore delle più rinomate cappelle musicali; i virtuosi ritenuti meritori, sarebbero stati segnalati dall'abate all'imperatore per eventuali offerte di trasferimento in casa d'Austria.

L'andar «per galleria» – così da Federici stesso è detto il suo far incetta di quadri, sculture – lo mise in contatto con opere d'arte firmate (o, più correttamente, attribuite) a grandi maestri del passato: Fidia, Giorgione, Palma il Vecchio, Raffaello Sanzio, tanto per citarne alcuni. Non è qui certo il luogo deputato ad approfondite divagazioni in tal senso; tuttavia non può tacersi, ad esempio, l'importanza storica che assume la lettera dell'11 luglio 1671, in cui Federici descrive un quadro del Giorgione raffigurante «Sansone e due teste indietro de' Filistei che si dileggiano», dipinto che a lui parve «molto degno» e che «da' pittori» coevi veniva «altamente lodato».[17] Le monografie sul Giorgione, infatti, parte tacciono su quest'opera, parte l'annoverano fra le attribuzioni; lungi dal voler essere una prova cruciale, certamente questa testimonianza ancor più avvalora la tesi di coloro che scorgono la mano del grande pittore veneto su questa tela.

Quanto all'andar «per cappella», è davvero interessante prender atto dei giudizi perentori espressi dall'abate Federici attraverso la scansione cronologica del *tour* 15 aprile - 4 maggio 1671:

> [Loreto:] Trovai … una buona compagnia di musici, ma stimabile solo per il numero; nissuno d'essi valendo il pane che divora … [Rimini:] c'erano quattro castrati meno stimabili di quelli del gregge … [Bologna:] si sta peggio … [Modena, Parma, Milano:] non trovai minima razza di voce degna d'orecchia …[18]

Ed ancor più della stima per il demiurgico binomio Minato-Draghi:

> e però il Draghi componendone una meglio dell'altra, e procedendo a dozine, terrà adosso o gran sapere o qualche folletto. Qua alcune sue ariette hanno fatto uno strepitone da negromante. I Egli e il Minato si sono egregiamente sposati a rendere eccellente il teatro della M.V., e qua tutti sentono in questa maniera …[19]

È ora d'uopo proporre alcuni *excerpta* dalla *Verità vendicata*, fra i più significativi nell'ottica qui attinente. Della loro eccessiva presenza mi perdonerà il lettore, ma ho ritenuto quanto meno propedeutico, prima di applicarmi all'esegesi delle pagine librettistiche, tentar di rigenerare, per quanto possibile, un micro-orizzonte d'attesa che suppongo essere stato presente nel pubblico a cui opere simili erano destinate. Cito dall'esemplare napoletano, poiché la copia della prima *editio* viennese custodita nella secentesca «Libraria Fridericiana» (*alias* Sala dei Globi) di Fano è al momento inaccessibile:

[17] Si veda il testo integrale qui in appendice I, lettera IX.

[18] Appendice I, lettera VIII.

[19] Appendice I, lettera VI.

INTRODUZIONE

Assalito il Brabante[20] dall'arte e dalla forza di Francia, non meno con false raggioni che con armi ingiuste, quando sotto la religione della pace e del giuramento si credeva con buona fede cautelato non solo dai pericoli ma anche dai timori d'una guerra improvisa, eccolo costretto a sclamare in faccia della giustizia divina: *Exurge veritas et quasi de patientia erumpe* [*in nota:* «Tertullian.»].

Sconvenevole sarebbe il volersi persuadere che la pietà del re cristianissimo [Luigi XIV] possa mettere i piedi sul volto della ragione e del giusto. Ma non vogliono però scusarsi il Consiglio di sua maestà e lo scrittore delle pretensioni francesi dalla censura de suoi supremi tribunali, innappellabili e infallibili, del mondo e di Dio.

Quella felicità, non guadagnata in un secolo di guerra, che ha riscossa la Francia in otto anni di pace, non pareva che dovesse accumulare sciagure per chi le aveva concesso tante soddisfazioni, tanto riposo e tante piazze che unite insieme quasi formerebbono un regno.

La serenissima infanta Teresa,[21] che si computava per un pegno prezioso di costante amicizia, com'è possibile che s'adopri per pretesto di scandalo?

Che v'ha fatto, o Consiglio di Francia, la innocenza d'un re pupillo e d'una vedova reggente[22] che abbiate da dimenticarvi così presto i Pirenei, dove ancora son freschi i sagramenti e gli Evangelii, giurati dalla vostra fede per la conservazione della publica pace? Quante amarezze si son tranghiottite a' chiusi occhi per non darvi nemeno in ombra i motivi da prendere attacco, per interrompere la durevolezza de' patti? [...][23]

CAPITOLO ULTIMO

Ponderazione sopra i fini contenuti nella conchiusione dello scrittore francese.

Terminato il catalogo delle vostre discusse pretensioni, voi, sfiondando periodi d'argomentosa eloquenza, vi conducete all'esortazioni; ma perché la vostra cetra non è quella di Mercurio che faccia entrare la cecità per le orecchie, ricorrete ad intimare, come Giove con i fulmini alla mano, l'esterminio e le minaccie *se i popoli vassalli giurati del re cattolico, diventando ribelli al principe et a Dio, non gittano il collo sotto il ferreo giogo di Francia.*

A chi bene l'intende questo è il sentimento delle vostre parole, metaforiche al pari delle promesse e dei costumi francesi. L'asseverar poi senza sincopa che la Francia non rompa la pace, che vada solamente a impodestarsi della eredità devoluta alla sua regina, e che però, ricusandole l'ubbidienza e l'omaggio, in colpa di ribellione

[20] Regione storica situata attualmente fra il Belgio e i Paesi Bassi in cui si collocano centri poticamente strategici quali Anversa e Bruxelles, all'epoca causa delle dispute fra Impero e Francia.

[21] Maria Teresa d'Austria, figlia di Filippo IV, andanta in sposa a Luigi XIV, secondo gli accordi della pace dei Pirenei del 1659, di cui s'accenna qualche riga più avanti.

[22] Riferimento a Carlo II di Spagna che, morto Filippo IV nel 1665, due anni prima era salito al trono all'età di quattro anni sotto la reggenza della madre Marianna d'Austria.

[23] FEDERICI, *Verità*, pp. 1-2.

incorreranno i fiamenghi, riesce una stravaganza di tanto mal odore che produce nausea scandalosa anche negli stessi meno appassionati servidori di sua maestà cristianissima.

Avete pretensione o diritto acquistato sulle Fiandre! Sì. Non basta. Può essere che l'interesse vi abbagli. La Spagna ve ne ha più di voi e ne gode il possesso legitimato da 200 anni di tempo. Non importa. Un libretto messo in luce sentenzia a favore di Francia quasi tutte le Fiandre. Adagio: se ciò basti a darvi diritto sui paesi altrui potete andare a pigliarvi l'imperio, le Castiglie, Aragona e meza l'Italia, già che quattro grossi libri francesi di Piero du Puy, d'Aroius, d'Aubery e di Cassano[24] vi fanno legitimi eredi di tutta Europa. Dunque che s'ha da fare? Uditelo: per vie ordinarie e civili prosseguire un importanza civile. E se la Spagna la riprova e ne dimostra l'ingiustizia? Achetarsi. E se la Francia non ha fede nella ragione proferita dalle difese ispane? Si compromettano le decisioni del diritto nella indifferenza d'un terzo. O i sovrani non han‹n›o superiori. V'ingannate. Ci è la ragione, ci è Dio et anche nel mondo ci è un tribunale che, se non punisce nella vita, condanna ad eterna infamia il nome de' principi ingiusti.

Sapete perché siansi introdotti nella republica del mondo gli amministratori della giustizia, come a dire i magistrati et il principe? Perché rimediino col l'autorità della ragione ai disordini che nascono tra sudditi, accioché la sola forza non sia l'arbitra delle differenze.

Così, nascendo differenze civili tra prìncipi, non devono ricorrere alla decisione della forza ma sì bene alla ragionevolezza de' trattati, peroché nelle materie civili i prìncipi hanno a considerarsi come privati, essendo veramente tali dove non si tratta di sovranità e di punto di Stato, come segue nella controversia presente.

Là dove il sognarsi d'aver diritto anche sui mondi possibili e correre colla lancia in resta ad usurpargli, parmi eccesso che, se bene si narra d'un Alessandro idolatra, non si possa credere immitabile da un principe batezato.

La Spagna non v'ha dato né cagione, né motivi, anzi nemeno i pretesti da rompere la pace. Vi ha bene donato una regina maggiore d'ogni laude e tanti paesi e piazze da consolare ogni ambizione capace di termine. Se la Francia ciò reputa delitto con vanità vi si confessa, se lo stima benefizio con modestia vi si propone.

Sapete ben voi come la Francia, colla scala di questa pace salita sul cielo della felicità, s'abbia collocati gli astri in aspetto favorevole, moderando insieme tutte le sregolatezze del suo destino. Ma perché ora ella rissolve abusarsi delle benedizioni di Dio ad esterminio di chi ‹g›lene agevolò la conquista?

Vorrassi dunque mettere nella bocca del mondo che Francia mantenga la fede sol tanto che s'avviene in commodità di romperla? E che il suo giuramento di pace non sia stato altro che un finissimo stratagemma di guerra?

L'osservanza delle promesse e de' giuramenti è di legge di natura, a cui non può dar eccezzione la vostra consuetudine salica. La fede impegnata ne' trattati deve osservarsi da prìncipi per obligazione naturale e per i riguardi della sovranità,

[24] Si veda nota 7.

anche con qualche detrimento; molto importando che no‹n› commettano perfidia i vendicatori della fede violata. [...]
Io non voglio giudicarvi di religione talmudista, secondo cui per esimersi dai giuramenti di tutto l'anno basta nell'ultimo giorno d'esso protestargli per nulli [...] ma credo che la tirannide dell'interesse sia il polo del vostro Consiglio di Stato, dove la politica, mascherata col mantello della giustizia, tenga sulla porta con tanto di cartello in mano quelle parole: *In summa fortuna id æquius quod validius.* [...]
Odo il suono di sante parole che spiegano con riverenza il nome della ragione e del giusto, ma vedo nello stesso punto fatti di nera politica contrari ad ogni giustizia. [...]
La sete del ferro francese, che nel sangue cognato trova sempre un non so che di più dolce, non aspettava altro che dalla congiuntura le si mettesse la falce in pugno per mietere in Fiandra la messe delle sue fortune, come che non la Francia ma solo il suo interesse avesse giurata la pace. Onde restano autenticate le asserzioni de più savi, che se insieme colla cupidigia francese anche la sua fortuna s'alzasse il cielo le remarebbe di sotto.
Tutto in un momento si temprano le penne e s'aguzzano le spade. Si formano i processi e si rassegnano esserciti, volano per le poste i libri, per l'aria i cannoni e, diviso non meno il libro che l'essercito in due parti, lo sfoderarsi delle pretensioni e delle spade succede in un punto. E veramente non posso biasimarvi dell'essere usciti fuor di machina nel tempo istesso: manifesto senza ragione et armi senza giustizia; perché un delitto non si discolpa se con un altro non si assicura.
Ecco dunque l'armi galliche innondar provincie, tradir la pace, calpestrare [*sic*] l'onestà, deridere la fede e mettere i piedi sul volto all'ubligazione di principe cristiano. Successi avventurosi vi seguono; oro, ferro, amicizie, senno e potenza vi abbondano. Solo vi manca un poco d'ira di Dio. Tutta l'Europa già pare parziale della vostra fortuna. Sì, pare; ma s'anche fosse avete però un nemico invincibile. Un nemico che si ride dei vostri cannoni, de' vostri stratagemmi, delle vostre fraudi, delle vostre violenze. E chi? L'ingiustizia della vostra causa. [...]
I popoli delle invase provincie si ricorderanno del loro debito e verseranno col sangue del cuore prima l'anima che l'animo, affine di evitare la tirannide della legge salica.
Se fosse più di quello di Serse a miriade numerabile il vostro essercito, con guerrieri giganti in grandezza et Ercoli in forze, non per tanto sete sicuri d'aver per voi il Dio degli esserciti. All'incontro val per molte legioni un valore dalla ragione dalla gloria, dall'ira, dalla necessità stimulato. La disperazione apre gli occhi quando la speranza gli chiude. Basta una picciola lumaca ad impigrire un vascello che vola, et un minuto sassolino ad atterrare la statua di Nabucco. [...]
La corona francese pare che non sappia digerire le sue felicità; e giunta al sommo della ruota, non vuol credere *ultra summum non datur ultra.* [...]
Ogni sfera ha limitata la sua circonferenza *et aliquis etiam magnitudinis est modus.* [...] Ella non calcola che avvanzamenti; e l'unica e l'antica sua cagione di guerreggiare [...] non è altro che l'insaziabile cupidigia d'oro e d'impero. [...] Che perciò

> il principale de' suoi disegni sia quello della monarchia universale, s'anche tacesse ogni straniero, lo dicono i suoi fatti e i suoi scrittori il divolgano. [...]
> Ti conosco, disse il naso all'ortica. E soggiogato il Belgio, non v'è chi non vegga il resto d'Alemagna farsi un appendice alla moltiplicata possanza del vincitore, come appunto successe a' romani dell'Inghilterra doppo essersi soggiogate le Gallie. Il diluvio prima anegò i vermi e poi le aquile: cominciò a stille e terminò in oceani. Roma stentò cinquecento anni a impadronirsi d'Italia, poi in dugento conquistò il rimanente del mondo. Per l'addietro non possedevano i Galli terreno in Germania che quello da sepelirvi, et ora con una linea di piazze v'alzano in ogni angolo i loro trofei. Onde pare che i membri di questa inclita e invincibil provincia vadano a poco a poco, da non so quale incognita forza rapiti, a condursi come donnole dentro la gola del ROSPO francese, che la tiene spalancata ad inghiottire ogni potenza che seco infelicemente confina.[25]

Ed ecco come il Federici, accoratamente invocando il re di Francia, conclude la sua «ponderazione»:

> Odimi o Francia. Fra gli altri beni che sono da rapirsi, sta in piazza anco Iddio. E pure tu ambisci il tutto ma non Lui che solo è il tutto. Egli però ti vede. E l'innocenza insanguinata dalla forza sclama altamente nelle orecchie del suo cuore. Abbiasi pure la fortuna ippotecata la chioma al tuo scetro, nondimeno lo scetro degli ingiusti potenti, se ben tal'ora s'adopera per verga del suo furore da Dio, tosto la sua mano lo spezza.
> Quella bocca che dice a tutti i prìncipi legitimi *per me reges regnant* [*in nota:* «Proverb. cap. 8»] dice anco a quello di Francia: *nunquid super terram solus habitabis?* [*in nota:* «Isaiæ cap. 5»]
> La lingua del Brabante (invaso in forma aliena da ogni ragion divina et umana) non vorrebbe disonestare la sincerità della sua natura con presunzioni poco decevoli alla bontà del re cristianissimo. E se bene abbiamo perduta la fede riposta nelle promesse e nei suoi giuramenti reali, non perderemo giamai la riverenza che si deve al suo grado. Onde si supplica la sua magnanima clemenza a contentarsi di considerare la chiarezza delle nostre ragioni con occhio senza bile, e la giustizia della nostra diffesa senza voglia d'offendere. Mentre a Lui, posseditore delle infinite grazie delle quali tanto liberale gli è stata la cortesia del Cielo, troppo sconvenevole sarebbe il mostrarsi avaro ai voti d'Europa che gli dimanda, per conservazione del publico riposo, quello stabilimento di Pace, ch'è di ogni vita civile. | IL FINE[26]

Alla luce chiarissima di queste invettive contro Luigi XIV, è ora possibile delineare quell'orizzonte d'attesa a favore della 'cooperazione testuale' che autori e lettori-auditori di talune rappresentazioni melodrammatiche o d'oratori sacri della corte di Vienna è verosimile si prefigurassero. Pre-supporre il testo di

[25] FEDERICI, *Verità*, pp. 73-77.
[26] FEDERICI, *Verità*, p. 78.

Federici significherà allora ri-leggere qualche libretto allocato nell'intorno cronologico della *Verità vendicata*, disponendo di una chiave interpretativa cognita al pubblico viennese. Specifica attenzione si è rivolta all'*Iphide greca* di Nicolò Minato.[27] Va subito detto che il testo è autonomo e il suo meccanismo drammatico può funzionare perfettamente senza l'ausilio di codici esterni che ne decriptino le eventuali cifre profonde. È altresì facilmente dimostrabile che la decodifica allegorica non può estendersi in modo palmare su tutto il libretto, pena l'insorgenza di aporie difficilmente giustificabili. Identificare Ifide, Trimegisto, Iantea ed altri personaggi della finzione drammatica con i rispettivi personaggi 're(g)ali' volta a volta fallisce miseramente. Si potrebbe anche, *de iure*, coniare un modello per una sorta di 'sistema-di-allegorie' che, tuttavia, risulterebbe troppo complesso e farraginoso. Sembra invece più congruo richiamarsi, appunto, al paradigma della 'cooperazione testuale', elaborato da Umberto Eco in *Lector in fabula*,[28] secondo il quale ogni testo (con un *continuum* di sfumature intermedie) prevederebbe in partenza le modalità interpretative del lettore a cui (più o meno consapevolmente) si rivolge.

È così che Nicolò Minato, in varie scene dell'*Iphide*, potrebbe avere 'alluso' a Luigi XIV. L'esempio più stuzzicante è forse quello contenuto nella scena 4 del secondo atto:

Eccomi, o dei, che dite?
In quella che pur sono,
per quella che non son mi rappresento:
senza mutar sostanza io cangio forma,
e ne la sorte mia
il vero mantien fede a la bugia.
Mento e non son mendace; [...]
All'or ch'io mi rivelo,
cauta più mi nascondo; a un tempo stesso
e mi scopro e mi celo:
del ver con la menzogna
confondo le vicende:

Ma altrettanto efficace quest'altro passaggio:

LIGDO Sostegno
del regno,
o figlio, sarai.
Se vedi che mai
tiranniche idee
t'ingombrino l'alma,
estirpale tu.

IPHIDE A prospero fine
il tutto conduce
chi duce ha virtù.

TELETUSIA Né cade, né inciampa
chi segue del giusto
i fulgidi rai.[29]

A suturare il raffronto, ci riallacciamo di nuovo alla penna del Federici (questa volta il frammento è dall'*Introduzione* della *Verità vendicata*):

[27] Di cui si veda il contributo di Emilio Sala in queste pagine.

[28] UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, *passim*.

[29] MINATO, *Iphide greca*, I.5, p. 7.

> Il nostro proposito intanto, ben fondato sulle prime leggi della natura, è di sostenere la nostra causa, cioè quella della verità, e di confutare lo scarabocchiatore avversario; però con uno stile che sarà più scudo che spada; mentre le ripercosse non intendono d'urtare che la penna e la carta di questo dicitore scapestrato.
> Non adopra che sentenze di misto senso; non cita che autorità sconvenevoli. Nel produrre leggi et interpreti tace il meglio, oscura l'anima delle parole e non distingue i prìncipi da' plebei; ma perverte la forza degli argomenti, falsifica istorie conosciute, afferma bugie manifeste, nega le manifeste verità, calpesta la giustizia de' buoni, calunnia la sagrosanta maestà de monarchi, argomenta o senza ragione o contra ragione, suppone o deduce il falso; e il tutto aplica male et a mal pregiudizio della verità, contra il bene de' popoli e de' prìncipi, e contra l'onore dello stesso Iddio, di cui si tratta quando si tratta del vero.[30]

La figura della 'allusione' ci è dunque parsa la più consona a interpretare i versi che, come quello citato, di tanto in tanto affiorano dall'intreccio dell'*Iphide*. Anche perché, dato il clima politico dell'epoca, saturo di tensioni, è quella che meglio si presta a sfociare nella satira o nel sarcasmo, pur consentendo ampi margini a un'interpretazione letterale del testo e dunque al godimento estetico non forzatamente cervellotico della rappresentazione teatrale.

Un'ulteriore traccia che potrebbe corroborare le congetture fin qui espresse si lega al fatto che l'edizione veneziana dell'*Iphide greca* del 1682 subì, fra le varie metamorfosi testuali, anche la modifica del titolo, tramutatosi programmaticamente ne *La bugia regnante*![31]

Federici stesso, in una lettera già citata in calce dal Baiardi nella curatela dell'epistole di Carlo de' Dottori, con sussiego lodò (non senza un pizzico d'autocompiacimento riflesso, diremmo noi a questo punto) il libretto del Minato. Trattasi d'una minuta dal copialettere di Federici inviata da Venezia il 26 luglio 1670; destinatario l'imperatore d'Austria. Così recita:

> Essendo qua pervenuta alla mani di molti l'*Ifide greca*, con espressioni della sua incomparabile bellezza, per la poesia, per la musica e per tutte l'altre circostanze. Io mi son dato non a leggerne il libretto, ma divorarlo, e poi rileggerlo, con tanta ammirazione che confesso alla maestà vostra non aver mai udito nei greci, latini, spagnoli, francesi, italiani robba dramatica di perfezione uguale a questa. Onde se è vero quello che tanti affermano, aver la musica uguagliato in buona forma la poesia, dico umilmente alla maestà vostra, col giudizio di questi intendenti d'Italia, che nissun maestro di cappella qua sia uguale al Draghi.[32]

[30] Federici, *Verità*, pp. 6-7.

[31] Si veda sempre il contributo di Sala.

[32] In Baiardi, *Dottori*, pp. 4-5. Dell'originale, purtroppo andato disperso (come ha dichiarato Herbert Seifert nel corso dei lavori del convegno) è conservata la minuta in I-FAN, Sala mss., Sez. I (Federici), 107.

In sintesi. Problematiche e accadimenti storici contingenti, primo fra tutti il dibattito sullo *ius devolutionis*[33] e le guerre di successione provocate da Luigi XIV, le quali saranno state così assiduamente presenti non solo nelle discussioni, ma nei pensieri quotidiani della corte austriaca, trovarono per iscritto un punto di coalescenza nel trattato di Domenico Federici che, funzionando come testo comune fra emittente e destinatari, incarna a pieno titolo un referente privilegiato per indagini meta-testuali.

Volendo finalmente indagare nel senso della bibliografia coeva su cui Federici potrebbe aver plasmato il suo pensiero musical-politico, sarà fruttuoso leggere l'*excursus* di Volker Scherliess, dedicato all'«analogia fra musica e Stato», riassunta in tardo Seicento nella locuzione *Musica politica*.[34] E la delucidazione (benché sfasata di due decadi rispetto agli eventi in causa) che offre un trattato come la *Historia musica* di Giovanni Andrea Angelini Bontempi (edito a Perugia, nell'anno 1695) ci conforta vieppiù nella nostra tesi, specie là dove l'autore si cimenta in un illuminante parallelo fra l'arte del governare i popoli e l'universo sonoro:

> La republica spetiale esplica la spetie della republica, o dello stato della città, che consiste o nella monarchia, o nella aristocratia, o nella democratia. La monarchia è imperio civile nel quale la somma potenza è collocata in un solo, o vero nel solo principe; onde si chiama principato et imperio regale. L'aristocratia è poliarchia nella quale la somma potenza è collocata in pochi, e questi sono gli ottimati; onde si chiama Stato ottimato. La democratia è poliarchia nella quale la somma potenza è collocata solamente nel popolo, onde si chiama Stato popolare.
>
> Le dissonanze principali di questa musica sono: la tirannia, che s'oppone alla monarchia; l'oligarchia, che s'oppone all'aristocratia; e l'ochlogratia, che s'oppone alla democratia. La tirannia è imperio illegitimo violente d'un solo, oltre ai costumi et alle leggi. L'oligarchia è imperio illegitimo di pochi, e questi sono i peggiori. L'ochlogratia è imperio illegitimo della plebe.[35]

Data dunque per probabile l'influenza indiretta della *Verità vendicata* sulla *Iphide greca* di Minato,[36] passiamo all'analisi dei libretti federiciani, in particolare del-

[33] Si veda a proposito Francesco Maria Cecchini, *Domenico Federici diplomatico dell'Impero*, Urbino, Argalia, 1965. Del medesimo autore è la più recente curatela dell'epistolario intercorso fra Angelo Maria Ranuzzi e l'abate Federici: Angelo Maria Ranuzzi, *Lettere da Parigi a Domenico Federici. (1683–1687)*, a cura di F. M. Cecchini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988.

[34] «*Musica politica*: per quanto l'uso di tale definizione si diffonda tardi, e soltanto a margine della letteratura musicale specializzata, tanto essenziale era comunque – come abbiamo visto – il legame fra l'idea che esso esprime e il concetto occidentale di musica»; da Volker Scherliess, *Musica politica*, in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburstag*, a cura di Thomas Kohlhase e Volker Scherliess, Neuhausen-Stuggart, Hänssler, 1978, pp. 270-283: 283.

[35] Riportato in Scherliess, *Musica poetica*, p. 274.

[36] E sarà interessante effettuare altre campionature sulla letteratura librettistica coeva, specie allo scopo di circoscrivere l'effettiva persistenza dell'influsso del testo politico federiciano.

l'oratorio *La caduta di Salomone* il quale, ne accennammo in apertura, fu l'unico ad essere stato messo in musica da Antonio Draghi.

Sarà tuttavia utile, in tal senso, preludiare un po' sulla disposizione del Federici al cifrato, all'enigma, persino all'arcano (disposizione per altro condivisa da molti suoi contemporanei). A testimonianza di ciò, un campionario dall'ampia casistica:

1) lo pseudonimo quasi-anagrammatico, con cui egli firmò la prima edizione viennese della *Verità vendicata*: Nicodemo Riccafede. E quanto programmatico conosciamo ora essere quel 'Riccafede'!

2) né va dimenticato l'altro teutonico di 'Novalkindus', sotto cui il nostro si celò dando alle stampe il *Phosphorus Hermeticus*, un trattato d'arte alchemica, centrato sulla possibilità di ottenere 'finissimo argento dal mercurio'. Dedicatario, come sempre, l'imperatore austriaco, che avrebbe dovuto finanziare la poco probabile impresa.[37] A titolo di curiosità, sul *Phosphorus Hermeticus* esiste alla Federiciana di Fano un plico racchiudente un epistolario di trentasei lettere, rubricate sotto l'originale, con la criptica titolazione di 'Segreto Federiciano'![38]

3) ed ecco come 'Leopoldus' viene ad essere trasformato in paladino della fede, combattente le due forme di 'infedeli' francese e turca:

> Leopoldus. | Anagramma. | Pello duos.
> Pello duos Gallum et Turcam Leopoldus in armis.
> Despicit hic Christum, destruit ille fidem.[39]

4) ancora a Leopoldo d'Austria, Federici dedica alcuni versi intercalati nel suo melodramma *L'onore trionfante*, sui quali, per diffrazione fonematica, si riverbera il nome dell'imperatore, creando un reticolato di lettura non lineare:

> *Coro secondo* [di seguaci dell'Onore personificato]
> Lodiamo LUI solo
> Atlante del mondo,
> LEOPOLDO che il pondo
> sostiene del POLO.[40]

Rileviamo sempre dall'*Onore trionfante* altri versi emblematici, oltreché chiarificatori di quel minimo, ma estremamente significativo ludo verbale:

> *Tutti a vicenda*
> Nel pelago del mondo,
> il porto de' contenti
> è scoglio in cui si frange
> il nochiero Desio.
> NIFEA, AGIDE
> Ma il nochier non sempre piange,
> che la nave della vita

[37] *Cfr.* DELI, *Federici*, p. 20.

[38] I-FAN, Sala mss., Sez. 1 (Federici), 226; furono redatte fra il 1678 e il 1684.

[39] I-FAN, Sala mss., Sez. 1 (Federici), 18; «[Io] Leopoldo, in armi, combatto il Gallo e il Turco: questo sprezza Cristo, quello distrugge la fede».

[40] FEDERICI, *Onore*, f. N_3r.

tra le sirti s'apre il volo:
quando Amor è calamita
e l'onor unico polo.

Tutti L'onore è il primo bene,
il secondo la vita, il terzo l'Amore,
ma de l'umana vita alma è l'onore.[39]

Ancora dalla stessa fonte, parole che dovrebbero ormai palesarsi nel loro duplice significato:

NIFEA Io non amo tiranni.
PERIANDRO Nifea, come t'inganni!
L'amor che neghi
ai preghi
a la forza e al furor concederai.
NIFEA
La vita è in tuo poter: l'onor non mai.
Più sofrir non ti deggio.
PERIANDRO S'io sofro chi m'aborre,
sofrisci chi t'adora un breve istante.

NIFEA
Chi s'ama non s'offende. A tradimento
s'invade l'inimico, e non l'amante.
E non son questi i modi
di mercar nuova moglie.
PERIANDRO Conosco le tue frodi:
ma schernir non potran mie regie voglie.
NIFEA Pensa al nome reale,
a la fé maritale, a l'esser mio,
a la fama, a l'onore, al mondo, a Dio.[42]

D'altronde è lo stesso Federici che nella *captatio benevolentiae* indirizzata al «lettore» (causa la ristrettezza del tempo, che costrinse l'autore a un *tour de force* di quindici giorni),[43] sembra scoprire per un istante le carte dell'intento crittografico in clausola a questo capoverso:

> Si risponde in secondo luogo che chi scrive, sentendo con coloro che diffendono il *nihil scitur*, si professa più imperito di quello suppone chi legge; che però scrive colla penna, non colla lima, e scrive non agli uccellatori delle volanti parole ma a chi sa leggere anco quello che non istà scritto.[44]

Conclusa codesta digressione, veniamo alla *Caduta* «di Salomon canuto». Edito a Vienna, come s'è detto, nel 1674, per i tipi dell'Hacque,[45] il libretto ha conosciuto almeno altre due ristampe pressoché identiche: una, sempre vienne-

[41] FEDERICI, *Onore*, f. N_2r. Li contrappuntano, per moto retrogrado, quasi un palindromo semantico, i seguenti versi d'*exordium* in scena di Salomone: «L'uom che vive, vive in pene, | se il goder gli dà timore. | De la vita il primo bene | è il contento e poi l'onore: | ma de l'umana sorte alma è l'Amore»; FEDERICI, *Salomone*, f. A_3r-v: squisita raffinatezza d'autoreferenzialità letteraria o ipertrofia topologica?

[42] FEDERICI, *Onore*, II.5.

[43] «La disavventura del vento Cecia, che quando non tace provoca contra se stesso i nembi e le tempeste, è tanto commune a coloro che scrivono rime ch'io mi sarei volontieri confederato col silenzio se non vedessi che molti nel regno della poesia ammettono il secol d'oro in cui non v'era legge né pena; e se non avessi consecrato l'arbitrio a supremi cenni di vostra maestà che, all'ombra e calore delle sue aquile, ha saputo far nascere ne' miei fogli, dentro le vigilie di due settimane, il presente drama»; FEDERICI, *Onore*, f. A_2r.

[44] FEDERICI, *Onore*, f. A_3r.

[45] *Cfr.* nota 1.

se, acronica;[46] l'altra bolognese. Quest'ultimo testo fu musicato dal maestro di cappella Gasparo Torelli ed eseguito il 31 marzo 1682 nella chiesa di Santa Maria del Soccorso a Imola.[47] Esisterebbe, in verità, un ulteriore libretto (anepigrafo, con le medesime *dramatis personae* dell'edizione viennese) indicato da Sartori presso la biblioteca Vaticana di Roma; tuttavia, ricerche approfondite *in loco* con ogni possibile chiave d'accesso, non hanno ancora consentito il reperimento di tale esemplare.[48] Per finire, un'unica versione fiorentina (omonima, medesima trama), non federiciana, cantata nel 1693 sulla musica di Bernardo Pasquini.[49]

La vicenda è tratta dall'episodio biblico descritto nell'Antico Testamento, nel primo libro dei Re, parte quarta[50] del lungo racconto di Salomone. La trama, non avendo un vero e proprio *ductus* narrativo, si svolge in forma dialogica, molto serrata, fra Salomone e due delle settecento mogli principesse schierate da un lato, e il sacerdote Sadoch coadiuvato da un coro di colleghi dall'altro. Il Testo (inteso come voce narrante) assolve una mera funzione introduttiva all'inizio di ciascuna delle due parti in cui classicamente l'oratorio è diviso oltreché di presentazione dei singoli personaggi quando prendono voce per la prima volta al dibattito.

Seguiamo allora il suo verbo per compendiare la semplice vicenda.

[46] *La caduta di Salomone, oratorio cantato nell'augustissima capella della sacra cesarea real maestà dell'imperatrice Eleonora. Compositione dell'abbate Federici, consigliero di S.M.C. e suo secretario residente in Venetia. Posta in musica del signor Antonio Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. et maestro di capella della maestà dell'imperatrice Eleonora*, Vienna, Giovanni Christoforo Cosmerovio, s.a.; in I-Vnm, Misc. 2482, pp. 149-175 (numerazione manoscritta della miscellanea).

[47] Lo si evince dall'*unicum* (tale, almeno, in *SartoriL*, n. 4384), reperibile in I-Bu: *La caduta di Salomone, oratorio cantato nella chiesa della veneranda compagnia di S. Maria del Soccorso detta di Valverde d'Imola, la sera delli 31 marzo 1682. Consecrato alli meriti impareggiabili dell'illustrissimo signor conte Giovan Giorgio Machirelli. al presente dignissimo confaloniero di giustitia. Posto in musica dal signor don Gasparo Torelli, mansionario e mastro di capella della catedrale di detta citta*, Bologna, eredi del Peri, s.a. Collazionatone punto a punto il testo con quello posto in musica da Draghi, l'identità – eccettuate le usuali *nonchalances* tipografiche nell'uso delle maiuscole – è confermata *in toto*.

[48] Questa, la scheda in *SartoriL*, n. 4383: «La caduta di Salomone. Oratorio da farsi l'anno 1678 nella chiesa della Confraternita della Morte. Posto in musica dal signor Giacomo Mazzoni organista della medesma chiesa. Ferrara, Stampa Camerale. Pag. 24. (Testo, Salomone, Regina Cananea, Regina Sidonia, Sadoch pontefice, coro)».

[49] *La caduta di Salomone, oratorio a quattro voci da cantarsi nella chiesa de' padri della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri di Firenze. Musica del signor Bernardo Pasquini*, Firenze, Vincenzio Vangelisti, 1693; in I-Vgc (Pasqui-Passe). *SartoriL*, n. 4385, ne segnala altri esemplari in I-Rn e GB-Lbromp.

[50] Per l'esattezza: *La degenerazione del regno*. In particolare il paragrafo del capitolo II, intitolato *Le mogli di Salomone*.

Il pacifico, il saggio,
l'opulente, il felice,
gran re di Palestina,
de' monarchi Fenice,
portento del sapere,
d'ogni gloria splendore,
udite ove il gettò lascivo ardore.
Poiché sino a l'Eufrate
propagati i confini avea del regno,
moli eccelse d'un tempio al Cielo alzate,
e Israele ripiena
d'oro, come d'arena;
ecco di mille spose
farsi idolatra Salomon canuto,
ch'a se stesso perduto,
mentre a immondi piacer l'anima diede,
perdè l'onor, la santità, la fede.[51]

Da questo momento in poi Salomone, totalmente plagiato dalle sue mogli, le regine Sidonea e Cananea, emblemi della lussuria, è costantemente richiamato alla ragione, alla fede, all'onore da Sadoch (e drappello sacerdotale), in un *continuum* dialettico che non ha risoluzione alcuna, lasciando sospeso l'esito del contrasto morale.

Anche in tale caso, i *repetita* dei sacerdoti non sembrano lasciar dubbi a una esegesi testuale più smaliziata. Par d'udire il Federici della *Verità vendicata* nell'accorato tentativo di persuadere il cristianissimo re di Francia a desistere dalla sua sete di conquista, adducendo ragioni di fede sacrosante per colui che avrebbe dovuto incarnare Dio sulla terra.

In senso lato, la metafora dell'amore empio, quello smodato della cupidigia, della bramosia che acceca l'uomo e distoglie il suo sguardo dall'amore vero, puro – insomma, quello rivolto a Dio – può davvero assurgere a motivo conduttore che percorre tutta l'opera di Federici.

L'altra, consequenziale metafora della caduta si traduce nella *imago* del precipizio, ove s'inabissa l'empio risucchiato all'inferno; e basterà assemblare gl'interventi dei coreuti, per stimare la pletora di evocazioni della dannazione eterna:

Falsa felicità ch'a morte mena,
momentanto [*sic*] piacer, eterna pena.
...
Di quel seno
ch'è ripieno
d'amoroso foco interno,
l'alma sta
ne l'inferno e non lo sa.
...
Teologo d'Amor, come t'inganni!
Segui il contento e conseguisci affanni.
...
Vera felicità
fuor di Dio non si dà:
e chi la cerca nel mondano errore
vive penando e poi dannato more.
...
Ferma: dal Ciel discende
la divina Vendetta.
Non udir mogli infide
che t'involano al Cielo,
...
Ferma: che Dio ti vede.
...
Vanne, vanne a morire.
...
Vanne a tradir per sempre
la gloria e'l senno di tua regia sorte.

[51] FEDERICI, *Salomone*, f. A_3r.

Vita è il goder di Dio: il resto è morte.
...
Il portento de' saggi affonda in porto;
s'apra l'inferno: Salomon è morto.
...
Vetro è l'umana vita e Amor è scoglio.
...
L'empio, l'infido, ingrato
che sa non meritar d'esser felice,
paventi ogni or del suo felice stato.
...
Versate occhi dolenti
amarissimo pianto
ch'or, sotto il regio manto,
gl'idoli delle genti
contra il popol di Dio muovon la guerra,
e sparge Salomon l'inferno in terra.
Providenza,
oh Dio mercè!
Penitenza
infondi al re.[52]

Il desiderio di catapultare agl'inferi l'uomo che ha perduto la retta via della fede per le passioni terrene (leggasi, per l'ennesima volta: Luigi XIV) è a tal punto sentito dal Federici che, nel suo oratorio *L'ambizione punita* (anch'esso di matrice biblica),[53] fa apparire improvvisamente un Oracolo, il quale letteralmente sprofonda Abironne, Datanno e Core con tutti i loro seguaci nel fuoco eterno.

ORACOLO Per regnar, voi che movete
contra il Ciel foco di guerra,
ite al centro: ché la terra
vi convien se vermi sete.
DATANNO, ABIRONNE
Oimè. S'apre l'inferno.

CORE L'incendio mi divora.
a 3 Chi comanda ch'io mora?
ABIRONNE Dio.
CORE Aronne.
DATANNO Mosè.
Tutti Io son già morto/absorto, oimè![54]

TESTO
Ecco nel centro chi resiste al Cielo.
Ed ecco in un momento
che fiamma divorante
la superbia gigante
in fumo solve:
vento è l'ira divina e l'uomo è polve.
SEGUACI DI MOSÉ
Vento è l'ira divina e l'uomo è polve.
TESTO Mosè la tua innocenza,
la vostra colpa o ebrei,
aprì la terra, apri l'inferno ai rei,
onde l'incendio vivo,
le voragini aperte
e i corpi divorati
da l'abisso profondo
sian testimoni a noi d'un altro mondo.
Tutti
Sian testimoni a noi d'un altro mondo.
TESTO Mortali al grande esempio
di foco e fondo eterno
voi vedete l'inferno.
Ma vederlo che giova?
Tutti Chi non insegna al piede
di caminar lontano
dal laberinto del mondano errore,
avrà sempre l'inferno in mezo al core.[55]

[52] FEDERICI, *Salomone, passim.*

[53] FEDERICI, *L'ambizione punita.* Soverchio additare la pregnanza metaforica della titolazione.

[54] Questa e la sezione ad essa prossima sono tipograficamente isolate dal testo dell'oratorio mercè due fregi; si tratta effettivamente di due nuclei a sé, sorta di epilogo e tratto morale universale; quanto al 'Testo', non si può fare a meno d'identificarlo col Federici stesso nell'atto d'interloquire con un'assemblea di fedeli: vero e proprio modello di salmodia responsoriale.

[55] FEDERICI, *Ambizione*, parte seconda.

Val la pena citare infine, quei versi inneggianti alla vita eterna e al disprezzo di tutte le vanità, con cui si conclude *La caduta di Salomone*:

CORE, SADOCH Oh ingannevol sirena!
Per te si strugge il mondo;
quiete, sanità, grandezze, onore:
e la vita, e i tesori, ah dove vanno!
Li rapisce ogni dì lascivo inganno.
A 6
Dei mondani diletti il nulla è assai:
quel gode sempre che non gode mai.[56]

Quanto la tematica sia stata davvero a cuore in quegli anni al Federici giunge anche da strade periferiche; ad esempio, da una prefazione ch'egli appose alla tragedia *Il Nerone*, opera di un suo concittadino fanese, il barone Camillo Boccacci (*alias* Boccaccio).[57] L'anno di edizione è il 1675. Val la pena trascriverla pressoché integralmente per prendere atto della straordinaria veemenza colla quale Federici dipinge la figura di Nerone siccome nella *inventio* boccaccesca. Quasi stucchevole evidenziare gli unici due lemmi ad essere stati stampati per intero in lettere capitali: «tiranno» *vs.* «buono».

Al lettore. L'abate Federici

L'elitropio[58] della lascivia, il monarca della crudeltà, il mostro de tiranni; quegli che tolse di vita il generale col veleno, il maestro col bagno, la moglie col calcio, la

[56] FEDERICI, *Salomone* (cc.n.n.). Avrà di certo ammiccato al Federici l'anonimo estensore della *Caduta* fiorentina (*v.* nota 49), ove le assonanze semantiche risultano davvero sorprendenti; emblematici, poi, gli ultimi versi (messi in bocca al profeta Natan), specie il distico d'*explicit*, che rifà palesemente il verso al prototipo federiciano: «Trema o tu che del senso seguace | hai del senso su gli occhi la sorte; | sozzo cor che a vil foco soggiace | mal si purga con pianto di morte: | è più facile, o stolto mortale, | fuggir il mal, che porre in fuga il male. | Trema o tu che delizie terrene | vai sfiorando d'Amor all'incanto; | rida il casto del senso alle pene, | pianga il senso del casto nel vanto; | chi ama gioie nel mondo ha solo guai, | chi pianger vuol quaggiù, non piange mai. | FINE DELL'ORATORIO».

[57] Per più approfondite notizie sul cenacolo musical-letterario fanese capitanato dal baron Boccaccio, *v.* LUCA FERRETTI, *'Trionfi' e 'Continenze' di Scipione Affricano*, in *A vagheggiare Orfeo*, a cura di Alberto Zedda, Fano, Grapho 5, 1999, pp. 173-197. Delle relazioni di questo personaggio con la corte austriaca ci erudisce il fanese Francesco Gasparoli, in una scheda biografica manoscritta databile ai primi anni del XVIII sec.: «l'imperatore Leopoldo Primo, che si era degnato di fissare più volte le luci imperiali sopra i di lui componimenti, nel 1670 lo insignì col diploma di suo aulico familiare ed anco barone del Sagro Romano Impero. Anco l'imperadrice Eleonora, già moglie di Ferdinando Terzo ne' secondi voti, concorse a qualificare questo signore, concedendo nell'anno 1683 la Croce dell'Ordine instituito dalla medesima nel 1668, e confermato da Clemente Nono a Laura Brancaleoni sua moglie» (scheda trascritta in FERRETTI, *Trionfi*, pp. 183-184). La tragedia *Il Nerone* è stata recentemente oggetto di una dissertazione di laurea in Lettere da parte di SIMONE BRUNETTI, *Immagini di Nerone attraverso i tempi*, Università di Urbino (relatore Cesare Questa), 1997-98, *praesertim*, il capitolo *Nerone e Luigi XIV*, pp. 110-130.

[58] La metafora dell'elitropio fu sì cara al Federici da titolarne un panegirico: *L'elitropio della gloria, panegirico nella esaltazione alla porpora di S. altezza eminentissima il signor cardinale Guidubaldo di Thun, arcivescovo e principe di Saltzburg e Ratisbona, principe del S. R. impero, primate*

madre col ferro, la patria col fuoco; quegli che altra giustitia essercitare non seppe se non nell'ultimo delle sue sceleratezze, levando se stesso dal mondo; dico Nerone; eccol risorto alla scena a lui più cara della vita. Nerone fece guerra all'eternità, mettendo in cenere Roma, et il baron Boccaccio fa lo stesso resuscitando Nerone colla magia della penna.

Lettore, sospendi la meraviglia se puoi. Questo cavaliere ch'è l'occhio destro del buon giudizio, quantunque peni colle cimmerie su la fronte, siede a mensa perenne con Febo trionfale nella mente.[59] Opra da mendico coll'altrui mano, coll'altrui lume, e pur l'opera che vedi è tutta della sua dovitiosa Minerva. Nerone non ebbe d'umano altro che il morire, e l'autore non patisce d'umano altro che il vedere. [...] Nella virtuosa conferenza di cavalieri amici,[60] temprando (come Ateneo le sue cene) i rigori del verno al fuoco, trasse dalle fiamme ov'arde e dalle lascivie ond'arse, a spavento di chi n'immita i vizii, l'abomineuol TIRANNO, ponendolo su la scena senza precedente sceneggiatura, non con altro filo che con quello del comune discorso, né con altro argomento di quello che suggeriva la storia o vi aggiongeua il capriccio.

[...] In somma troverai in queste carte come anco la retorica abbia la sua politica, né ti mancheran motivi da plaudere all'economia del dramma, digerito con vigor maschio della più vera e pudica eloquenza; riuscendone lo stile per viuacità di polsi, per robustezza di nervi e morbidezza di membra, un misto di Venere e Marte nella pittura della retorica. Oltre che dall'essersi castamente maneggiate le lascivie d'un Nerone, senza contaminar le dita, scorgerai bene quanto all'animo dell'autore la continenza sia matrimonio e la religione maestra. Egli rispettoso quanto conviene verso le regole del decoro e dell'onesto, scrivendo però per alleviamento alla grauità delle sue cure, non per ansia di erudire le scene, si è contentato di non incensare scrupolosamente per legge fatale i dogmi di Stagira; nulla ambitioso di caminare con coloro che non sanno articolar parola se non coll'alito accattato dagli apostegmi de Satrapi.

Io doppo averli con amica violenza rapito il volume, che secondo la natura del BUONO era per giustizia communicabile, ho voluto, nel fartene dono, palesare i miei sentimenti; se non per interpretatione del Bello, almeno per sacrifizio del Vero. Viui felice.[61]

d'Alemagna, et in questa provincia legato perpetuo della Sede Apostolica. Dedicato all'eccellentissimo e reverendissimo principe Vincislao di Thun, vescovo e principe di Passaw, dall'abbate Domenico Federici, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667; in I-FAN, 3.D.I.74 (altra copia, senza dedicatoria: 3.D.I.73).

[59] Federici si riferisce senza dubbio alla perdita della vista che il Boccacci contrasse a seguito di una operazione alle cateratte; *cfr.* la scheda del Gasparoli di cui alla nota 56.

[60] Sul cenacolo accademico *v.* FERRETTI, *Trionfi*, *passim*.

[61] *Il Nerone, opera tragica di Camillo Boccaccio, patritio fanese, libero barone del Sacro Romano Imperio et aulico familiare di S.M.C. All'avgvstissimo e clementissimo imperatore Leopoldo Primo*, Fano, Teodoro Paizza, 1675, pp. 6-9. Una copia è in I-FAN, 7.Q.I.5.

APPENDICE I

La Sala Manoscritti della biblioteca 'Federiciana' di Fano custodisce nella Sezione I (Federici) un fondo di autografi dell'abate Domenico Federici. Parte cospicua del suo epistolario è già stata trascritta e pubblicata, ma le minute (in andata) della corrispondenza intercorsa fra l'abate e l'imperatore d'Austria Leopoldo I attendono ancora di essere vagliate attentamente. Data la rilevanza dei contenuti, ne trascriviamo in questa sede circa una dozzina, a mo' di *specimen* del plico, in generale di straordinario interesse storico e, per quel che ci compete, notevole nell'apportare dati inerenti la sfera musicale; e per rendere ancor più rappresentativi gli *exempla* prescelti, non s'è disdegnato interpolare qua e là gustose annotazioni di 'serenissime costumanze' – evidentemente gradite al monarca – che modulano ad arte il tono epistolare tenuto dall'abate, dunque non sempre serioso, vincolato all'*aplomb* protocollare od alla didascalia filippina.*

LETTERA I

Venezia 8. feb.‹brai›° 1670.
S.‹acra› C.‹esarea› R.‹egia› M.‹aes›tà mio sig.‹no›r Clem.‹entissim›°
[...] L'Opera di S. Luca non hà nissuna cosa di bello, se non la musica; in cui il Ziani hà cacciato tutte le buone cose fatte in Vienna; onde non è un Drama, ma un Iliade musicale; [...]

LETTERA II

Venezia 31 maggio 1670.
S. C. R. M.tà mio sig. Clem.°
Il Marchese Francesco Maria Santinelli nipote d'un Gentiluo‹mo› di Camera del glorioso Ferdinando Secondo Augusto, si è riempito di giubilo alla nuova da me recatagli, che la Clemenza della M. S. sia disposta a concedergli la Chiave d'oro. Egli travaglia al p‹rese›nte intorno ad un Volume di Prese Politiche considerabile alla gloria della M. V., che sarà una cosa di singolar rarità.
Mi ha consegnato il p‹rese›nte Sonetto Eroico, che mi pare erudit.‹issi›mo e grande; et insieme l'ingiunta morale Canzone, piena di sensi elevati, e patetici. Sono però q.‹ues›te, [*indecifrabile*] della sua Penna, che vale assai più nella Prosa, e nel Politico, che nel Poetico; benche nelle Ode gravi egli sia tra primi soggetti d'Italia, e uguale al Co: Dottori.
Essendo p‹er›tanto huo‹mo› di nobil letteratura, pieno d‹'›azioni honorate, e doppo lunghi travagli ridotto alla quiete colla Duchessa sua moglie; merita in riguardo dell'humilissimo ossequio, che hà per la M. V.; e per esser Cav.‹alie›re tra più scelti dell'ingegnosa

* Il minutario risponde alla segnatura: Sez. 1 (Federici), 107; trattandosi di autografi si è preferito proporre una trascrizione diplomatica.

Italia, conseguir dalla Imperial munificenza l'onore della Chiave, che lo renderà eterno schiavo della sua Cesarea clemenza; al che io mi porto coll'unico oggetto di vedere Scud.‹ier›[i] della M. Vra i più elevati spiriti del Secolo, che sono quelli che fan numero, e peso nella misura della estimazione del Mondo.
Con che alla M. Vra profondam.‹en›[te] m'inchino.
D. V. S. C R. M.

LETTERA III

Venezia 23 Ag.‹os›[to] 1670.
S. C. R M.[tà] mio sig. Clem.°
Cessate le bellicose imprese della Guerra di Candia, per non obliare la Virtù, queste si continuano, ma con diverso stile in Venezia.
Radunatasi una Comitiva di 14. Gentiluomini Veneti, de più ricchi, e bizarri, a pranzo in un Casino di Delizie tolto ad imprestito da loro Amico; per divertimento doppo il pasto, ruppero scaldati dal Vino quanto v'era di frangibile in Casa, Vetri, Cristalli, arredi da Cucina, e da Camera, Porte, finestre, e l'altre cose massiccie furono donate al mare.
Cresciuta la notte si portarono tutti di Conserva in Casa del Pavino, ch'è un commodo Cittadino, e trovatolo a Cena, gli tennero Compagnia; poi nel sorgere da Tavola, a guisa delle Arpie, non solo confusero le vivande rimaste; ma si strascinarono dietro la tovaglia, e spenti i lumi, e infranti i vetri, manomessero quante femine erano in Casa, non perdonando a Zitelle povere ma oneste, che abitavano in contigua Casetta, dalla quale finalmente partendo, scrissero a lettere cubitali sulla Porta, Pignatta rotta.
Avvenutisi in due Barche, una colma di Angurie, l'altra di Meloni; si divisero in due Squadriglie, una ponendosi contra l'altra p‹er› diffesa d'un Ponte, conquistabile a colpi di melonate, e anguriate da più potenti. E così pugnarono per una grossa ora, dandosi nel capo, e nello stomaco vicendevoli percosse; che chiamavano colpi di bombe, e di bombarde.
Non la perdonarono a quanti s'abbattevano in loro, huomini, Donne, Barcaruoli, che quà facilmente vanno attorno di notte; e ne commisero di quelle che la modestia non consente si esprimano.
Havendo per ciò in conformità di simili insolenze, un tale Lorenzo Lombardi Nob:‹ile› Veneto di 20. anni, e frascone insoffribile, fatto un affronto a Marco figlio del Card.‹inale› Liberi, questo non vedendolo vestito da Gentiluo‹mo›, e non conoscendolo p‹er› tale, gli diede una mano di pugni nel Viso, e poi delle piattonate, faccendolo correre a forza di colpi. Ma perche quà i Nobili vogliono essere sagrosanti, il Cons.‹igli›° di X hà bandito dallo Stato Veneto il sud.‹dett›° Liberi, ch'è valoroso Pittore, e modestissimo, e letterato Giovine. L'azione sua è onorata, e spiritosa, onde io voleva ricoverarlo in q.‹ues›[ta] Casa Cesarea, e convertire la sua disgrazia in mia fortuna, facendolo dipingere cose rare. Ma il Cav.‹aliere› Suo Padre hà stimato bene mandarlo a vedere l'Italia, per meglio erudirlo nella Pittura, sino che venga il tempo di liberarlo da tal Bando ingiustissimo. Io benche tenga lettera di V. M.[tà] di dichiararlo al Senato p‹er› Pittore attuale della Camera Cesarea, non hò voluto farlo, parendomi così complire al credito maggiore del suo Aug.‹ustissi›[mo] nome.
Guardi Dio la M. V. Cesarea
D. V. S. C. R. M.[tà]

LETTERA IV

Venezia 6. 7‹settem›bre 1670.
S. C. R. M.^{tà} mio sig.^{re} Clem.^{o}
Al Cortizos Assentista spagnuolo, alloggiato in Casa di questo March.‹es›^{e} Fonseca Nobile Veneto, hà voluto gettare tre mila scudi nella esibizione d'una Naumachia, che quà chiamano Regatta, in cui, a guisa del Palio, che in Roma si corre da Barbari, et altri Giumenti; fanno a gara diverse Barche guidate da uno, da due, e da 4. Remiganti per giungere prima al segno destinato, e guadagnare il premio.
Si esseguisce tal festa nel Canal grande, che dividendo la Città per mezo, è largo, come un gran Fiume. Ora tutto il Popolo si raguna sopra le finestre, che mirano il Gran Canale, abbellito di Tapeti, et altri Panni di seta, sopra i Poggi, e Balaustri; talmente che lunedì impedita la solennità dalla pioggia, si rappresentò Martedì, durando cinque hore coll'intervento di tutta Venezia.
Et perche si sogliono armare diversi Bregantini con numerosi Remiganti, per tenere in dietro la folla, e per corteggiare il Corso di quelli che vengono comparendo successivamente a sette Barche per volta, a tre sole di cui toccano i Premij; avvenne un pericolo di brutto smacco al Fonseca, e Cortizos, a causa di haver questi armate due Peotte, ò Bergantini con dodici Remiganti per ciascuna, vestiti di Toffa d'oro, e d'argento, ma alla Spagnuola strettissima.
Irritati i Nobili per questa foggia di abbigliamento, subito disfecero 20 Bergantini, che havevano apparecchiato p‹er› intervenire a tal festa; e ne addobbarono due con abiti d'Ebrei, che quà per contrasegno portano un Cappello rosso, come quello appunto de Cardinali; tutto affine di svergognare con tacita Satira i sudetti due Spagnuoli, imputati di scendere da Razza Ebrea.
Ma i Capi del Cons.‹igli›^{o} di X penetratone l'apparecchio, ch'era per produrre gran scandalo, essendo tutti i Bergantini armati di Lancie, spiedi, e Bocche da fuoco; commandarono sub.‹it›^{o} che si guastassero le due Peotte abbigliate all'uso Ebreo; ma con bisbiglio commune, e maledicenza contra gli Autori della festa, per l'abbigliatura Spagnuola, con cui pareva che si volesse far prevalere in Città libera (come costumasi in Roma) la Nazione, cosa insolita in questo Paese, che non permette mai esorbitanze estrane a costume de Forastieri. E così q.‹ues›^{to} ricco Mercante Nobile hà gettato la Pecunia, e raccolto del biasimo, in procinto di restarne altamente svergognato, et offeso.
Tanto serva alla notizia della M. Vra, a cui profondissimamente m'inchino.
D. V. S. C R M.^{tà}

LETTERA V

Venezia 18. 8‹otto›bre 1670.
S. C. R. M.^{tà} mia sig.^{ra} Clem.^{a}
In ordine a i clementissimi cenni della M. V. mi son portato in Collegio, e pregato questo Publico p‹er› la liberazione de duoi Mercanti carcerati in Udine, in raccomandazione de quali hà scritto al Senato anche cot.‹est›^{o} Amb.‹asciato›^{r} Veneto. Mi hà risposto il Doge, che si procurerà di compiacere la M.^{tà} V. e perciò subito ne hanno commesse le informazioni, quali essendo ora giunte, si vanno esaminando p‹er› trovar modo da deliberar con i voti

publici quanto più sarà di loro convenienza in riguardo delle sue Aug.‹ustissi›me intercessioni, delle quali havrà conto più preciso dalla voce di cot.‹est›o Amb.‹asciato›r Giorgi.
Per lettera anche del Draghi havendo ricevuto ordine della M V. di trattare col Musico Cicolini, l'hò fatto nella miglior forma, e accordata la sua venuta alla Primavera, essendo egli ora con qualche acciacco. Mi hà fatto vedere fondamenti ch'egli lascia alte fortune in Francia, e in Inghilterra, e altrove p‹er› venire al suo Aug.‹ustissi›mo servizio; e che per ciò implora dal suo clementissimo Patrocinio una benigna intenzione di poter doppo qualche anno di servizio, conseguir alcuna grazia Ecclesiastica, mentre egli verrà da Prete a cotesto servizio, e si contenterà d'ogni onesta convenienza. Questo essendo uno de primi musici del Secolo, seben ora non è più nel fiore, merita qualche buona parola, et io gliela darò se V. M.tà me'l p‹er›mette. Se bene io temeva che il Ziani lo dissuadesse, in ordine al suo mal'animo contra il Draghi, e alle Corrispondenze, che ben note a V. M.tà ancora coltiva p‹er› via di Cav.‹alie›ri con alcuno di cotesti suoi inquieti musici; tuttavia in ordine alle dichiarazioni che hò spese contra il Ziani, quand'egli ardisca d'impacciarsi in tale condotta del Cicolini; posso assicurare la M. V.ra che non ci è stato ardire di passar mali uffizi in questa occasione. E però a suo tempo operarò che segua la venuta del musico sud.‹dett›o, quando io l'habbia conosciuto in buono di voce, e di salute, e ben capace p‹er› il suo servigio augustissimo. Con che alla M. V. faccio profondissimo inchino.
D. V. S. C R. M.tà

LETTERA VI

Ven.a 31 Gen.‹na›io 1671.
S. C. R. M.tà mio sig.re Clem.o
In mano del Cav.‹alie›re di Waldstein rimetto tutta la musica dell'Ercole,* che mi hà consegnata il Boretti, d'Ebreo divenuto Cristiano, e musico applaudito.
Ma il poverlino hà fatte due sciapitelle, una il prender moglie, l'altra la bruta musica del Dario,** che recitatosi dietro all'Ercole, non è riuscito buon da nulla, e subito nato, è rimasto sepolto, et fuit, tanquam non esset.
Siche il comporre una rara Comedia, può farsi; ma continuare, bisogna che sia opra solo da maestri; e però il Draghi componendone una meglio dell'altra, e procedendo a Dozine, terrà adosso ò gran sapere, ò qualche folletto. Quà alcune sue ariette hanno fatto uno strepitone da negromante.
Egli, e il Minato si sono egregiam.‹en›te sposati a rendere eccellente il Teatro della M. V., e quà tutti sentono in questa maniera.
Mando quì aggiunta l'opra del Dario, ma senza annotazioni; per non consumare il

* Dovrebbe trattarsi, con ogni probabilità, dell'*Ercole in Tebe*, nella versione veneziana di Aureli e Giovanni Antonio Boretti, andato per l'appunto in scena nell'anno 1671 presso il teatro Vendramino in San Salvatore. *Cfr.* a proposito Lorenzo Bianconi, *«L'Ercole in Rialto»*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 259-272.

** È senz'altro quel *Dario* effettivamente recitato nella medesima stagione del carnasciale: *Dario in Babilonia. Drama per mvsica di Francesco Beverini, da rappresentarsi nel teatro Vendramino a S. Salvatore l'anno 1671. Consacrato all'illustrissimo et eccellentissimo signor Lorenzo Tiepolo*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671; in I-Bc, LO.6170.

mio Patrimonio, ch'è il tempo in Manifattura sopra Suggetto, che non è, e non fù. E coll'annesso non ingrato Sonetto, faccio alla M. V. profondissimo inchino.
D. V. S. C. R. M

LETTERA VII

Ven.‹ezi›ª 4. Ap.‹ri›le 1671.
S. C. R. M.tà mio sig.re Clem.°
Il Senatore Molino mantenendo una tal Feminaccia assai bella, nominata l'Angelica de Prencipi di Brunsvich, una delle sere passate, trovò ch'Ella, contra i giuramenti, e i patti, stava rinchiusa in camera col Drudo, quale dalla serva non volutosi discoprire, eccitò il Gentiluomo a lanciarla fuori delle finestre, fiaccandosi con ciò gambe, e collo; poscia tentò sforzare la Camera de Dormienti, ma svegliato il Personaggio, uscì fuori con un paio di Pistole alla mano; manifestandosi per l'Amb.‹asciato›re di Spagna; alla cui vista peggio che un Demonio, fuggì spaventato il povero Senatore, correndo a confessarsi al Tribunale degl'Inquisitori di Stato, i quali sono Sommi Penitenzieri della Repubblica. Cosa, che hà dato da ciarlare alla Piazza; concludendo, che sicome il Marchese della Fuentes usurpava a i nobili le mogli, così con minor ingiuria il figlio or gli usurpa le Cortigiane.
Essendosi risaputo, che D. Ramiro di Belmonte Napolitano fosse quello, che avvisò all'Amb.‹asciatore› di Spagna la Predica di Fontanarosa contra il V.‹ice› Rè di Napoli; queste Monache di S. Lorenzo, chiamatolo in Parlatorio, l'hanno caricato d'ingiurie, e Villanie tante, che la metà basterebbono a far disperare un Facchino, non che un Cav.‹alie›r che puzza di P‹ri›n‹ci›pe; onde sarà costretto a uscir del Paese, stante la persecuzione delle sudette furibonde monache.
Guardi Dio sig.re la M. V. Aug.ma
D. V. S. C R. M.

LETTERA VIII

Venezia 9 Maggio 1671
S. C. R. Mtà mio S.re Clem.°
Partij da Venezia à mezo Aprile, e vi tornai alli 4. di Maggio. Per Barca mi condussi a Loreto, dove celebrai, e feci celebrare principalm.‹en›te p‹er› salute, e conservazione della M. V.; poi attraversando p‹er› terra tutte le Città del Piceno della Romagna, e della Lombardìa, andai osservando ciò che vi fosse di rarità p‹er› Galleria, e di squisitezza p‹er› Cappella.
Trovai in Loreto una buona Comp.‹agni›ª di Musici, mà stimabile solo p‹er› il numero; nissuno d'essi valendo il pane che divora. In Rimini c'erano quattro Castrati meno stimabili di quelli del Gregge; e in Bologna si stà peggio; toltone i Tintorini, che così chiamansi colà D. Giulio, e Giuseppino Figli d'un Tintore; e toltone un Can.° Gaggiotto, che cantò il Ballo nel Carnevale decorso quà in S. Gio: e Paolo, e che da me tentato, non consente d'uscir d'Italia.
In Modena, Parma, e Milano pure non trovai minima razza di voce degna d'orecchia; onde se non si cava qualche cosa da Roma, e Firenze, si trova p‹er› altro molta penuria d'armonia fuori di Venezia.
Per Galleria hò trovato in Urbino solo due Piatti di Raffaello, mà robba in materia vile, e fragile, non mi è parso bene pigliarla.

In Fossombrone hò incaparrato in mano d'un Antiquario una testina in Diaspro Orientale scultura di Fidia, p‹er› quanto giudicano i Periti; rappresenta una Donna attempata Greca sia la Madre d'Alessandro, ò altra, In fatti è una singolarità degna della M. V.; ne hà trovato 50. doble il Prone, e mai se n'è voluto privare: ora ch'è Vecchio si dispone darmela p‹er› 80 Ongari d'oro. È in figura ovata grande come una pezza di 10. Ongari d'oro inc.ª Son sicuro esser robba preziosa, e di valor raro. Se V. M. La vuole io farò sub.‹it›° havergliela, non essendomi parso bene il mandarla, senza prima ottenerne il suo Aug.‹ustissi›mo assenso.
In Milano vi è una Cassetta grande di Cristallo di Monte, con altri enormi pezzi di valore [...]

LETTERA IX

Ven.‹ezi›ª 11 Luglio 1671
S. C. R. M. mio s. Clem.mo
Coll'usata riverenza rimetto per la Posta un Invoglio alla M. V. con dentro due Volumi Cinesi, e un Involtolo del P.‹adre› Miller; et insieme sei libri stampati; trè p‹er› la M. V., e trè per il Burgravio.
Tengo una Cassettina pure Cinese, spettante al Pad:‹r›e sud:‹dett›° con dentro alcune cose, credo anche p‹er› V. M., ma per esser troppo fuor di misura, non capendo nella Valigia verra sopra Calesse‹.›
Secondo i cenni supremi p‹er› nome della M. V. recatimisi dal Can:‹oni›co di Waldestein, le invio ben involta in una Scattola la testa belliss:‹i›ma Greca in diaspro Orientale, che i Periti attribuiscono à Fidia, e degna veram:‹en›te d'entrar nel Tesoro Cesareo.
L'Agata con imagine artefatta, ancora non hò potuto haverla; stando il Prone sù pretensione spropositata però spero amollirlo à ragion del dovere.
Havendo trovato un Quadro di Giorgione grande più di un braccio, e mezzo p‹er› ogni verso con un Imagine di testa, e busto rappresentante Sansone, e due teste indietro de Filistei, che si dileggiano; mi è parso molto degno, e da' Pittori vien altamente lodato. Il Prone ne pretende doicento Scudi d'argento.
Ve n'è un altro più piccolo del Palma Vecchio, ma dipinto in Tavola sullo stile di Raffaello, con due teste di Busto, che tengono in mezzo un Giovine Imp:‹erato›re Romano: a cui insegnano la Musica; Questo pure è belliss:‹i›mo à segno che molti lo giudicano possibile di Raffaello della prima sua maniera.
Se ne pre‹te›ndono 50 Scudi.
Prima che si vendano, hò preso tempo 22 giorni, per sino, che capiti risposta della parte; q‹ua›ndo, che la M. V. c'inclinasse, nel qual caso procurerei vantaggiar al possibile il costo.
Con che le faccio profond.‹issi›mo inchino.
D.V. S. C R. M:tà

LETTERA X

Ven:‹ezi›ª p.‹rim›° d'Agosto 1671
S. C. R. Il mio s. Clem:mo
Pervenutemi in questo punto le Poesie del Guidi, Giovine di Pavia, che serve d'Apollo al Duca di Parma, e che hà voluto indirizzare un Oda anche al mio nome; le invio alla M.

V., come fresco Parto di Musa Lombarda; e le faccio capitare anco per mano del Can:‹oni›co di Waldestein la nota distinta de Codici Greci manoscritti, che hò incaparati per la sua Biblioteca potendo la M. V. far sciegliere quelli che saranno più à proposito, ch'Jo gli manderò subito insieme con doi altri manoscritti Italiani, ma del tempo, in cui la lingua appena bamboleggiava, e però molto stimabili; con che alla M. V. profondissimam.‹en›te m'inchino.
D. V. S. C. R M:tà

LETTERA XI

Ven.‹ezi›a, 19 X‹dicem›bre 1671
S. C. R. M.tà mio s. Clem.mo
[...] Trovandosi in Pesaro un tale Petrucci allievo del famoso suonator di Viola Guglielmo Iung, già commorante in Inspruch, et havendo fatto lega, e accordato buon numero di preziosi Concerti col bravo Dom:‹enic›o Tomasini Violinista celebrato già del Card.‹ina›le Chigi, di cui diedi notizia alla M. V. al mio ritorno da Loreto; mi è riuscito di persuadergli ambidue a condursi a piedi della M. V. colla sola sicurezza dell'Onorario p‹er› i viaggi. Siche p‹er› far godere nell'occorr.‹en›za delle pross.‹im›e solennità dell'August.‹issi›mo Parto, q.‹ues›to concertino di Viola, e Violino alla M V. umilm.‹en›te gli propongo, senza altra circostanza che del Viatico p‹er› venire, e tornare, quando però non fossero destinati a restare, nel che si godrebbe, uditi che siano, accordargli al servizio, secondo più fosse di gradimento alla Cesarea clemenza.
Dio benedetto santifichi le sue grazie sopra la M. V. in q.‹ues›to nuov'Anno coll'implorato dai Voti d'un Mondo, successore alle sue Cesaree Corone, mentre con q.‹ues›te divote preghiere che con sagrifici frequenti faccio celebrare a S. Ant.‹oni›o di Padoa, profondissimam.‹en›te alla M. V. m'inchino.
D. V. S. C. R. M.tà

APPENDICE II

Indice della *Verità vendicata* di Domenico Pellegrini.

DELLA PRIMA PARTE.

	Introduzione.	1
	Esame della sposizione istorica.	8
I.	Se le rinunzie delle figlie sian lecite.	17
II.	Se la rinunzia della infanta sia valida: e s'ella sia stata dotata di beni paterni.	21
III.	Se nella rinunzia dell'infanta sia lesione.	24
IV.	Se la condizione del pagamento dotale non adempita, invalidi il contratto.	29
V.	Se l'infanta avesse beni acquistati: e se questi siano rinunziabili.	40
VI.	Se nella rinunzia della infanta, la sua minorità, le minaccie, i timori, i rispetti, o le violenze abbiano influita la nullità.	42
VII.	Se i diritti rinunziati erano incogniti alla infanta: e se a tali peteva rinunziarsi.	50
VIII.	Se la rinunzia della infanta fu volontaria.	53

IX. Epilogo degli afforismi dell'avversario, abbattuti da quelli della manifestata verità. 56
X. Se i fondamenti che si adducono per l'esclusione della infanta siano valevoli. 58
XI. Se l'egualità sia uno de' fondamenti della esclusione della infanta. 63
XII. Se la esclusione riesca di giovamento all'uso dei regni pacificati: e se la congiunzione delle due corone in un capo potesse riuscire dannevole. 65
XIII. Se qualche errore commesso nella forma del contratto possa annullare la rinunzia della infanta. 72
XIV. Se i principati e i regni possano abdicarsi. 77

DELLA SECONDA PARTE.

I. Se nelle successioni degli Stati debbano i principi necessariamente procedere secondo le consuetudini locali. C. I
II. Se le pretensioni pecuniarie della regina cristianissima siano legitime. 14
III. Se l'infanta abbia ragione alcuna nel ducato del Brabante e domini annessi. 15
IV. Se il ducato del Brabante et altri principati connessi soccombano al *gius* di divoluzione, e se le figlie del primo matrimonio possano escludere dal trono i maschi del secondo. 21
V. Se, abbattuto il fondamento della devoluzione, resti alla infanta alcun motivo di pretendere l'altre provincie non soggette a tal costume. 46
VI. Della Borgogna e del Lucemburgo. 48
VII. Se il re cattolico possa derogare alle leggi del suo regno et alle consuetudini delle provincie, conforme ha preteso di fare nel contratto nuzziale della infanta. 51
VIII. Se la generale derogazione possa abbattere il vigore d'una legge particolare. 58
IX. Se il contratto della rinunzia et esclusione stipulato tra l'infanta Teresa e 'l cristianissimo Luigi XIV sia d'ugual simiglianza e valore a quello della regina madre Anna d'Austria stipulato col cristianissimo Luigi XIII. 61
X. Se il diritto delle successioni reali sia indispensabile. 64
XI. Epilogo delle proposizioni stabilite contra l'assertore francese nel presente trattato. 70
XII. Ponderazione sopra i fini contenuti nella conchiusione dello scrittore francese. 73

Nell'aggiunta seguono due istromenti di rinunzie cauati da gli archivii et altri fondamenti estratti dall'istorico Meterano.

– L'istromento di rinunzia della serenissima infanta Teresa nella precisa forma che fu accordato ai Pirenei e che fu solennizato poscia in Fonterabia, un giorno avanti che ella si sposasse al re cristianissimo Luigi XIV nell'anno 1660. 1
– L'istromento di rinunzia della serenissima infanta Anna nel promettersi in futura moglie del re cristianissimo Luigi XIII formato in Madrid l'anno 1612. 26
– Lettera delle provincie belgiche scritta a Filippo II in approvazione d'esser donate alla sovranità dell'infanta Isabella e dell'arciduca Alberto. 36
– Istromento di Filippo II col quale dona le Fiandre alla infanta Isabella Chiara sua figlia. 35
– Istromento di Filippo II col quale rinunzia le Fiandre alla infanta Isabella Chiara sua sorella. 51

Elena Tamburini

«L'Ortensio»
Uno spettacolo del primo Seicento tra Rimini, Roma e Napoli

Il 27 dicembre 1608 fu pubblicamente letta alla nobiltà riminese una commedia che riscosse il generale gradimento: *L'Ortensio*. Trattandosi di un'opera nuova di Filippo Caetani, fratello del cardinale legato, essa si prestava singolarmente ad essere utilizzata in occasione della prossima visita del cardinale. Una visita che avrebbe dovuto essere solennizzata in modo particolare, anche per celebrare la recentissima elevazione al cardinalato del riminese Michelangelo Tonti, testimonianza tangibile del favore di papa Paolo v.

Delle sontuose feste che per l'occasione si predisposero[1] – sappiamo che furono spesi ben duemila scudi – e in particolare di questo *Ortensio* con «intermedi, balletti e moresca» messi in scena per le cure di alcuni nobili riminesi nella sala Grande al primo piano del palazzo dell'Arengo, restano descrizioni e testi a stampa di cui ha recentemente dato conto l'attento studio di Sergio Monaldini;[2] il quale ha anche inserito questo spettacolo nel contesto di una tradizione locale del

Fig. 1

Fig. 2

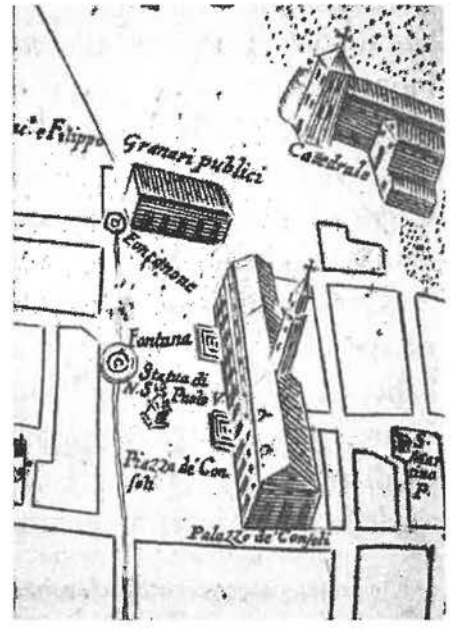
[1] I festeggiamenti cominciarono il 29 ottobre 1608: scampanamenti, fuochi artificiali, omaggi ufficiali alla famiglia del Tonti, serrata di botteghe, messe cantate in duomo, girandole, spari, giostre, mascherate e carri trionfali. Vi fu uno scambio di doni tra Rimini e Roma: e da Roma arrivarono reliquie di santi con adeguato corteo di carrozze. Tutti questi dati nello studio del Monaldini di cui alla nota seguente.

[2] Sergio Monaldini, *Teatro a Rimini tra XVI e XVII secolo*. «Studi Romagnoli», XLII, 1991, pp. 550-560 e Paolo Fabbri - Sergio Monaldini, *Periferie operistiche del Seicento. Il teatro per musica nella legazione di Romagna*, Ravenna, Essegi, 1989. Le fonti a cui farò riferimento per lo spettacolo sono principalmente la *Relatione della comedia et intermedii rappresentati all'illustrissimo et reverendissimo signor cardinale Caetano legato di Romagna. Dalli signori riminesi. Adì 22 febraro 1609.* Rimini, Giovanni Simbeni, 1609; e *L'Ortensio. Comedia dell'illustrissimo et eccellentissimo signor don Filippo Caetano, rappresentata dalla nobiltà di Rimino alla presenza dell'illustrissimo e reverendissimo signor cardinale Gaetano legato di Romagna. Con l'aggiunta del prologo, intermedi, balletti e moresca.* Rimini, Giovanni Simbeni, 1609. Altre fonti meno importanti sono citate da Monaldini il quale segnala anche, per la stessa occasione, la rappresentazione di una commedia a cura di giovani artigiani. Aggiungo inoltre che nella «Libreria del Cabildo Toledano» (ora, sembra di capire, conservata in E-Mn) è conservato un manoscritto seicentesco dell'*Ortensio*: consta di 39 fogli non numerati ed è appartenuto al cardinal Zelada; *cfr.* José Maria Octavio de Toledo, *Catalogo de la libreria del Cabildo toledano*, 2 voll., Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903-06, I (*Manuscritos*) p. 65 (ringrazio il prof. Luigi Fiorani per la gentile segnalazione).

L'ORTENSIO
COMEDIA
DELL'ILLVSTRISSIMO,
ET ECCELLENTISSIMO
SIGNOR DON FILIPPO CAETANO.
Rappresentata dalla Nobiltà di Rimino alla presenza
dell'Illustriss. & Reuerendiss. Sig. Cardinale
Caetano Legato di Romagna.
CON L'AGGIVNTA DEL PROLOGO,
Intermedi, Balletti, e Moresca.
IN RIMINO,
Nella Stamparia di Giouanni Simbeni. MDCIX.
Con licenza de' Superiori.

FIG. 1. Frontespizio dell'*Ortensio* di Filippo Caetani, messo in scena a Rimini il 22 febbraio 1609. Si noti il blasone di Bonifacio Caetani sormontato dalla berretta cardinalizia: a lui infatti, come Legato di Romagna, lo spettacolo era dedicato.

FIG. 2. Particolare del Palazzo dell'Arengo nella cui sala Grande l'*Ortensio* fu rappresentato: dalla pianta di Rimini del 1617 pubblicata nel primo volume di CLEMENTINI, *Raccolto* (*v.* qui nota 14).



rappresentare che non è, spesso, né secondaria né estemporanea. Il compito che mi sono invece proposta è quello di studiare il senso profondo di questi spettacoli alla luce delle istanze culturali e ideologiche del tempo: un sondaggio di tipo sincronico che, anche date le coordinate geografiche dei protagonisti di questo evento riminese ed il particolare momento storico in cui si realizzò, si allarga anche al di fuori, almeno fino a Roma e Napoli e non solo.

Fig. 3 Bonifacio Caetani, cardinale Legato di Romagna, apparteneva alla più antica nobiltà romana. Letterato lui stesso e forse anche commediografo[3] – come i suoi

[3] Da una sua lettera da Ravenna del 17.II.1610: «ho avuto qui il signor cardinal Pio il quale è venuto a favorirmi con occasione che si è recitata una mia commedia...» la quale però potrebbe essere semplicemente una commedia da lui patrocinata (I-Rcaetani, *Fondo Generale*, ms. 190614). Per Bonifacio Caetani, come per i fratelli Antonio e Filippo di cui si dirà, si veda sul *DBI*, *ad vocem*. I tre fratelli sono citati come letterati da PROSPERO MANDOSI, *Bibliotheca Romana seu Romanorum Centuriae*, 2 voll., Roma, I. e F. de Lazaris, 1682-1692, I, pp. 103 e pp. 152-153.

due fratelli aveva avuto maestro l'insigne umanista Giovan Battista Peranda – ancora vescovo, aveva diretto acute satire contro il potente Pietro Aldobrandini, il quale, cardinal nipote nel passato pontificato, mal si adattava all'inevitabile ridimensionamento dovuto all'elezione del nuovo papa Paolo V Borghese (1605). Le satire erano state ovviamente gradite dal pontefice che aveva ricompensato il Caetani di quelle e dei molteplici incarichi diplomatici brillantemente assolti con il cappello cardinalizio (1606) e la Legazione di Romagna (1608).

Ma altri due Caetani compaiono in questo evento riminese. Antonio Caetani, in anni più tardi anch'egli cardinale, ma già cameriere segreto di papa Clemente VIII – il titolo era ovviamente una carica delle più prestigiose della corte romana – era anche un letterato vivamente impegnato nello sforzo di rinnovamento culturale della Roma primoseicentesca e fra i fondatori di quella Accademia degli Umoristi *Fig. 4* che, oltre ad essere la più importante e vivace delle accademie letterarie del tempo, si poneva esplicitamente come obiettivo la funzione del rappresentare.[4] Che nel 1602 egli avesse messo in scena una tragedia intitolata *Herode re di Giudea* con intermezzi e musiche, per la spesa considerevolissima di 3000 ducati,[5] non appare dunque casuale; e se questa era stata rappresentata a palazzo Colonna, è nel suo palazzo che tre anni dopo egli può far erigere un «teatrino»: si tratta del primo a Roma, a mia conoscenza, ed anche, forse, la prima volta che questo termine vi è utilizzato nel senso moderno.[6] Un'operazione, questa di costruire un luogo specifico, sempre molto importante in quanto rivelatrice di una volontà precisa di promuovere un'attività in qualche modo regolare ed istituzionalizzata. Anche se egli non compare direttamente tra i collaboratori delle feste riminesi del 1609 – era in questi anni nunzio apostolico a Praga[7] – è indubbio che la sua qualità di letterato e accademico e, in particolare nel teatro, di committente, tragediografo e corago, non può che farne un interlocutore affidabile e prezioso.

[4] Per questa e le altre accademie di cui più oltre *v.* MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, L. Cappelli, 1926-30, *ad vocem*.

[5] *Cfr.* JOHANNES ALBERTUS FRANCISCUS ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Sede della Società della Biblioteca Vallicelliana, 1920, p. 236 in nota.

[6] Il «teatrino» fu inaugurato con una commedia; *cfr.* FILIPPO CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, 2 voll., Roma, Tipografia Tiberina di F. Setth, 1899; [2]Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1939, I, pp. 364, 371 (ma il titolo vi è stato mal trascritto dagli «Avvisi»). Nel 1606 la tragedia dell'*Herode* gli è richiesta dal suo congiunto Francesco Maria Caetani perché alcuni gentiluomini di Cassano desideravano recitarla (I-Rcaetani, *Fondo Generale*, ms. 128597, lettera del 13.VII.1606). Diversi anni dopo il letterato bolognese Ridolfo Campeggi si congratulava invece con lui per la «nobilissima tragedia» del *Crispo* (*ibidem*, ms. n.n., lettera del 24.IV.1621): una ripresa del tema usato, certo con maggiore successo, dal padre Bernardino Stefonio.

[7] Le intenzioni di committenza teatrale del Caetani trovarono infatti un ostacolo negli importanti sviluppi della sua carriera diplomatica e politica che lo costrinsero a lunghi soggiorni all'estero.

Il terzo fratello Caetani, Filippo (1565-1614), è, come si è detto, il commedio-
Fig. 5 grafo dell'*Ortensio*, e a questa messinscena probabilmente non fu presente.[8] Trasferitosi a Napoli a causa del suo matrimonio con la figlia del duca di Traetto – la residenza napoletana era stata condizione necessaria a queste nozze ricche e prestigiose – compiva missioni diplomatiche e politiche al servizio della Spagna, com'era tradizione della casata. Il documento più vicino all'evento riminese (1607) lo dice investito del titolo di luogotenente generale di Capitanata e Molise (e in seguito sarà capitano generale senz'altre limitazioni) per coordinare la lotta contro turchi e pirati, vero flagello delle coste italiane: i fanciulli rapiti dai corsari, un *topos* delle sue commedie e di quelle del Cinquecento, sono evidentemente per lui fatti tangibili e concreti.

Ma molto più che a queste attività Filippo teneva ai suoi impegni letterari:
Fig. 6 affiliato alla famosa Accademia napoletana degli Oziosi fin dalla sua fondazione (1611), si può pensare impegnato anche prima nella cerchia culturale che si raccoglieva intorno a quel marchese Giovan Battista Manso che avrebbe curato la dedica della sua *Schiava* (1613).[9] Anche le leggi di quest'Accademia contemplavano l'obbligo di «recitare publiche orazioni, sostenere conchiusioni, rappresentare spettacoli o altro simile» a maggior gloria dell'accademia e diletto della città.[10] E si può credere che i suoi soggiorni romani[11] gli servissero anche a stabilire scambi e rapporti con quell'Accademia degli Umoristi in cui militava il fratello Antonio: gli strettissimi rapporti fra le due istituzioni sono infatti documentati.[12]

[8] Benché si affermi il contrario nella dedica «a' lettori» di Clementino Clementini premessa all'*Ortensio*, una lettera inviata dal commediografo in data 23.II.1609, e cioè il giorno dopo la rappresentazione, da Lucera (I-Rcaetani, *Fondo Generale*, ms. 35916), una lettera in cui non si fa cenno alcuno a viaggi o a questa commedia, sembra far escludere una sua presenza in quest'occasione. Per Filippo Caetani si veda anche l'*EdS*, *ad vocem*.

[9] Filippo Caetani, *La Schiava, comedia*, Napoli, T. Longo, 1613. Oltre all'Ortensio di cui diremo, questo Caetani pubblicò anche *Li due vecchi*, Napoli, 1612 (un'edizione non reperita, ma citata sull'*EdS*); le tre commedie saranno ripubblicate nel 1644.

[10] Per queste ed altre notizie sul Caetani *v.* in particolare Laura Donadio, *Filippo Caetani. Note per una biografia*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale-Sezione Romanza», XXXI/1, 1989, pp. 173-190.

[11] Almeno uno di questi soggiorni era recente: nel 1606 è documentata infatti una sua presenza in casa del marchese Malvezzi dove si rappresentava una commedia, ed è documentata una lite per una sedia tra lui e il fratello primogenito, duca Pietro Caetani, lite poi sedata per l'intercessione del marchese Maffei (*cfr.* Clementi, *Carnevale*, p. 376).

[12] «E perché fioriva nel tempo medesimo con fama non minore [di questa degli Oziosi] l'Accademia degli Umoristi in Roma, quindi convenendo con [...] lei in amicizia questa degli Oziosi di Napoli, amendue con iscambievole benevolenza stabilirono fra di loro che chi era Accademico Ozioso, esser potesse anche Umorista e chi fosse dell'Accademia degli Umoristi potesse aver l'onore senza verun'altro esame di essere parimente degli Oziosi»: da Giuseppe Malatesta Garuffi, *Della biblioteca manuale degli eruditi: le accademie*, in I-RIM, SC-MS. 500, c. 105*v*. Ad evidenziare la

FIG. 3. Ritratto del cardinale Bonifacio Caetani, legato di Romagna (1568-1617), di ignoto autore e di ignota collocazione (da una riproduzione in I-Rcaetani).

FIG. 4. Impresa degli Accademici Umoristi. Da GIROLAMO ALEANDRO, *Sopra l'impresa de gli accademici humoristi*, Roma, Mascardi, 1611.

Gli altri protagonisti di questo spettacolo sono invece patrizi riminesi, verosimilmente tutti partecipi di quell'antichissima accademia che fra pochi anni avrebbe preso il nome di Accademia degli Adagiati.[13] Galeazzo Belmonti, nel cui palazzo *Fig. 7*

vicinanza delle due accademie si può ricordare anche che il Marino, ovviamente prima della condanna pontificia (1624), sarà riconosciuto principe in entrambe.

[13] L'Accademia, sorta nel 1369 per iniziativa di Giacomo Allegretti, letterato forlivese che, per fuggire gli Ordelaffi, aveva stabilito a Rimini la sua residenza stabilendovi «novum Parnasum», era, secondo l'Alberti (si veda il suo *Discorso sull'origine dell'Accademie* (1639), citato dal MAYLENDER, *Accademie*, I, p. 54) la più antica d'Italia e aveva ospitato nomi illustri come i poeti Aurelio Augurelli e Francesco Modesti. Nel 1627, dopo dieci anni di controversie, aveva formalizzato l'impresa ed il nome; *cfr.* GARUFFI, *Biblioteca*, cc. 123-126*v*. Non sembra che si possa dubitare del fatto che si tratti di un'unica accademia (lo fa CARLO TONINI, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX*, 2 voll., Rimini, Danesi, 1884, I, pp. 270-271): si sa che spesso trascorreva molto tempo prima che una «conversazione» si formalizzasse in vera accademia con relativa impresa: si veda anche l'esempio dell'Accademia romana degli Umoristi alla nota 42. Sembra comunque di capire che anche questa degli Adagiati non fu troppo allineata, contando tra i suoi aderenti personaggi trasgressivi come Ferrante Pallavicino e Giovanni Francesco Loredano, entrambi «scrittori di grido universale» e contemplando tra gli oggetti di studio anche le materie politiche (GARUFFI, *Biblioteca*, c. 126).

si effettuò la lettura preliminare dell'*Ortensio*, ne fu il corago: «con assidua et accuratissima diligenza, cominciò a dispensar le parti a recitanti e proveder per la fabbrica della scena, machine, et bisogni de gl'intermedi». Cesare Clementini, letterato ed erudito di grande spessore – sono sue, come è noto, alcune delle fonti più importanti per la storia e la cultura riminesi[14] – provvide all'invenzione ed
Fig. 8 alla cura della scena: «una scena fatta di rilievo, ornata di pitture, arricchita di statue, pomposa de' tapeti»,[15] rappresentante la città di Pisa come sfondo della commedia; ma che ad ogni intermezzo si apriva, lasciando vedere più lunghe e complesse ambientazioni. Le macchine più complesse furono affidate ai nobili

[14] *Cfr.* Cesare Clementini, *Raccolto istorico della fondatione di Rimino e dell'origine e vite de' Malatesti...*, 2 voll., Rimini, Simbeni, 1617-27.

[15] Per la disposizione materiale dei meccanismi scenotecnici si veda alla nota 71.

FIG. 5. CARLO MADERNO, busto di Filippo Caetani (1565 ca-1614) nella cappella Caetani (iniziata da Francesco da Volterra e ultimata dopo la sua morte, avvenuta nel 1601, appunto da Carlo Maderno) della chiesa romana di Santa Pudenziana.

FIG. 6. Impresa degli Accademici Oziosi di Napoli (I-Rc, ms. 1028, c. 173).

riminesi Giovanni Francesco Beltradi e a Marc'Antonio Rizzardelli. I testi degli intermezzi e del prologo furono redatti da quelli che venivano considerati i più valenti letterati locali, Francesco Rigazzi e Malatesta Porta;[16] e alla direzione di ognuno fu preposto un gentiluomo. Conosciamo anche i nomi dei recitanti e dei ballerini, tutti maschi a causa dei noti ostracismi papalini ed anch'essi patrizi riminesi: una dimensione dilettantesca che non va certo intesa come disimpegno e che rimanda al contrario ad una lunga familiarità con simili manifestazioni. Mentre il puntuale riproporsi, in ogni città, delle diverse accademie ci parla di una necessità forte degli intellettuali di incontrarsi, parlarsi e riconoscersi a prescindere da un potere politico rispetto al quale le posizioni erano spesso complesse ed insicure.[17]

«Calata la cortina – scrivono i relatori – si vide una vaghissima scena, illuminata da occulti splendori, con bella prospettiva de' Campi Elisi». Dalle finestre inghirlandate, dalle porte incoronate, dai fiori sparsi, dalle acque profumate, dagli aperti padiglioni, si riconosceva in primo piano il tempo extraquotidiano della festa; che si concludeva sul fondo, mediante gli artifici sapienti della prospettiva, nella fulgida visione dei Campi Elisi con il loro fiume Lete, delle cui acque, fra rive fiorite, si poteva cogliere il movimento. Si avanzavano i quattro poeti, Omero, Virgilio, Ariosto e Tasso, simulanti nella guaina color carne la nudità di una mitica oltretomba, ma incoronati d'alloro e perle e con le spalle coperte di manti

[16] In particolare per il Porta, interessante figura di letterato nonché scienziato in corrispondenza con Galilei, si veda ENZO PRUCCOLI, *Cultura scientifica di un «astrologo» riminese del primo Seicento*, «Romagna Arte e Storia», II, 1984, pp. 17-32.

[17] *Cfr.* GINO BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, e AMEDEO QUONDAM, *L'Accademia*, in *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982 (Letteratura italiana, I), pp. 823-898.

preziosi per esprimere l'eccezionale dignità loro riconosciuta. Ognuno di loro «divisamente sonando», cantava i primi quattro versi dei loro poemi; e intanto si apriva «il cielo in mezo», e Apollo, splendido di un manto d'oro intessuto di perle e il capo biondo radiante di luci, calato da macchine invisibili scendeva dolcemente a terra. Raccontava di essere stato fermato con il suo carro del Sole da Ercole che gli chiedeva di guidare il coro dei poeti per rendere omaggio nell'«antico armario | de' famosi Quiriti» (ovviamente Rimini, di cui ricordava la costante fedeltà a Roma) ad un signore dell'eccelsa casa Caetani. Incitava all'erezione di un tempio in sua gloria, spronava spettatori e spettatrici – di cui esaltava la bellezza, veicolo dei più nobili ideali – nonché i cittadini d'Italia a rendergli omaggio. Cantava infine in concerto con i poeti un madrigale in cui traspariva l'impegno di gloria poetica dei nobili riminesi; e intanto distribuiva fiori alle dame, scendendo fra esse.

Richiusasi la prospettiva dietro di loro, restava la raffigurazione della città di Pisa, riconoscibilissima dalla famosa torre pendente e dalla basilica, dal palazzo con il Convento dei Cavalieri, dalla fontana con la statua del granduca Cosimo sul delfino. I capi delle strade erano adorni di piramidi e statue; e si potevano scorgere palazzi, logge e giardini, fonti ed alberi e l'Arno che scorreva maestosamente con le sue acque argentee: il tutto così equilibrato ed armonioso da parere un «soave concento».

In questa Pisa monumentale, idealisticamente riassunta ma in cui non manca anche una casa «privata» praticabile – quella di Lorenzo, padre della protagonista – il dottore napoletano Giovanni Giacomo Maresca giunge ansiosamente alla ricerca del figlio Ortensio, fuggito con il suo servo Giovannino per amore di Isabella, figlia di Lorenzo. I due vecchi si riconoscono commossi, confidandosi i rispettivi affanni (anche Lorenzo ha perso il figlioletto Lelio razziato dai corsari) e promettendosi aiuto. Ma altri due ardono ora d'amore per la stessa Isabella: il Capitano Tremebondo e Flavio il quale chiede aiuto allo stesso Ortensio, che vive come servo nella stessa casa di Lorenzo sotto il falso nome di Lucio e, amico e debitore di Flavio, benché interiormente affranto, non può esimersi dal promettergli soccorso.

Un balletto mitologico costituiva il primo intermezzo: sullo sfondo di un placido mare le cui onde, ricche di pesci guizzanti, si frangevano dolcemente fra i giunchi e la sabbia, ed accompagnato da canti e suoni, giungeva un carro trionfale, tirato da due cavalli bianchi riccamente bardati, su cui stava seduta la dea Pallade cinta di armature preziose, con elmo piumato, scudo di Medusa ed asta argentata.[18] Il carro, riccamente decorato con le figure del Gallo e della Civetta,

[18] Sul carro di Pallade si diffonde Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate all'antichità*, Roma, Giolitti, 1593; ²Roma, L. Faeii, 1603, pp. 54-55, i cui elementi sono

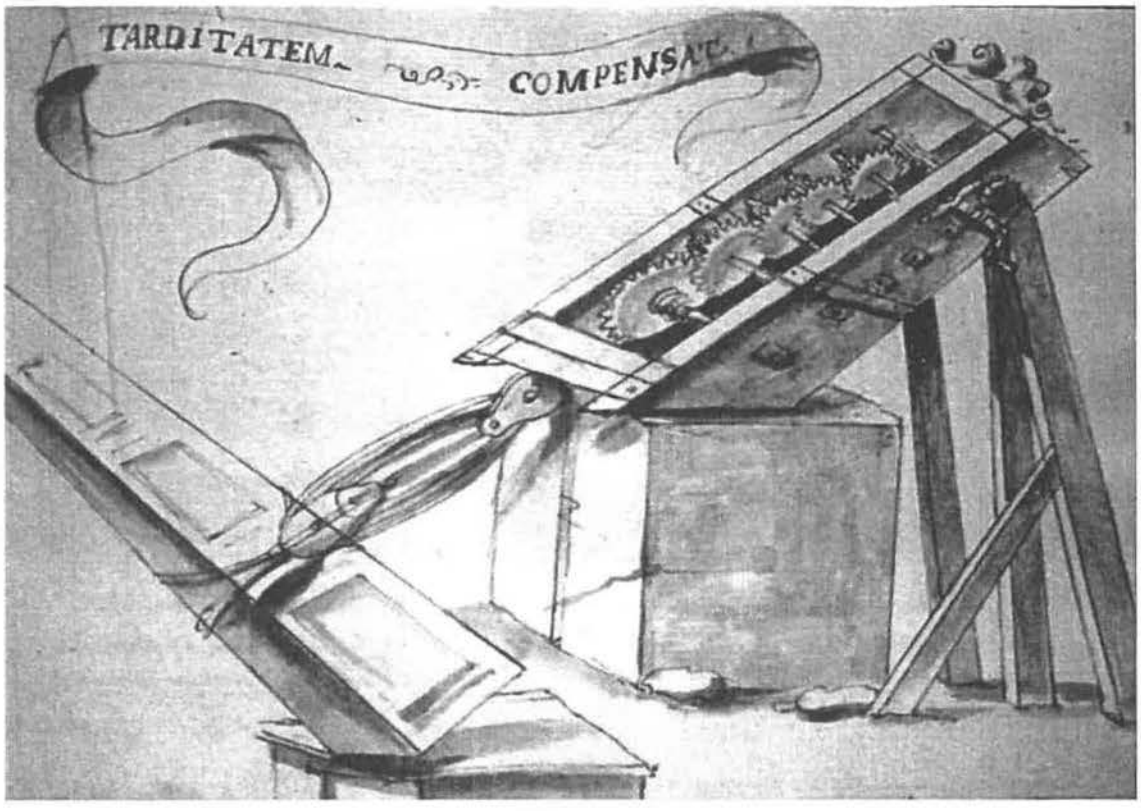


FIG. 7. Impresa degli Adagiati di Rimini.

La più antica (così pare) accademia italiana ebbe per impresa, a partire dal 1627, una «macchina da levar pesi chiamata glomoma, composta di sei ruote e vite perpetua, descritta da Pappo Alessandrino» che forse era la tanto decantata macchina d'Archimede. Vi fu aggiunto un peso, cioè un marmo piramidale in atto d'esser sollevato, con il motto «Tarditatem compensat», attinto da Valerio Massimo (GARUFFI, *Biblioteca*, c. 125*v*, cit. qui a nota 12). Un'altra immagine dell'impresa di quest'Accademia si trova in I-Rc, ms. 1028, c. 79.

sacri alla dea, recava le tracce insanguinate delle terribili lotte sostenute con i Titani; e il seggio della dea era adorno di due spaventevoli draghi. Magnificamente vestite ed adorne giungevano anche la Fama con le trombe dorate in mano, la Vittoria con la corona e le palme, la Nobiltà con lo scettro, l'Industria parimenti con uno scettro e un occhio, la Sollecitudine con un orologio da polvere. Pallade scendeva allora dal carro, mentre il coro musicale inneggiava alla dea, chiedendo alle muse di onorarla come la sorgente di tutte le virtù. Venivano intanto dal mare cinque tritoni coperti di squame d'argento con barbe e capelli inanellati e strumenti bizzarri e, rievocando nel canto le terribili lotte sostenute dalla dea e la pace come frutto delle sue vittorie, intrecciavano danze con altret-

fedelmente ripresi. La stessa Pallade con i suoi attributi è incisa in VINCENZO CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi...*, Venezia, Giordano Ziletti, 1571, p. 361; ma con lo scudo di Medusa è dipinta da Jacopo Zucchi nella di poco precedente Galleria Rucellai (*cfr.* CLAUDIO STRINATI, *Jacopo Zucchi e la Galleria Rucellai*, in *Palazzo Ruspoli*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma, Editalia, 1992, pp. 185-216: 201, tav. XXI). *Fig.* 9

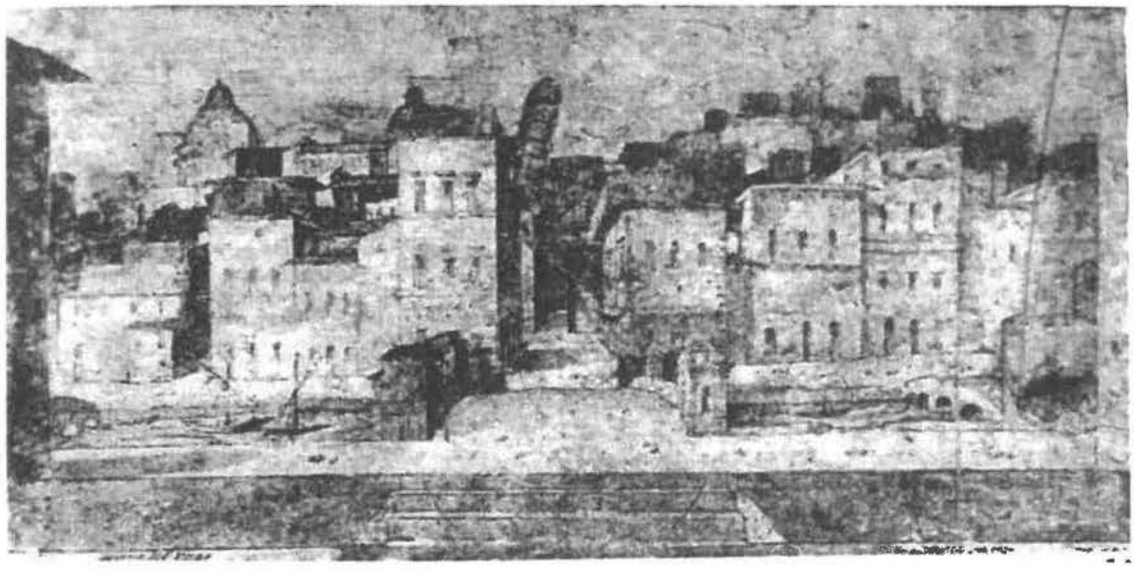


FIG. 8. DOMENICO BECCAFUMI, scena di Pisa attribuita alla commedia *Il commodo* (1539).
Lo spettacolo fu messo in scena da Bastiano da Sangallo a Firenze nel secondo cortile di palazzo Medici. L'ambientazione a Pisa è frequente nelle commedie dell'epoca: una simile ambientazione aveva anche la famosa *Pellegrina* del Bargagli (1589).

tante dee marine adorne di conchiglie e frutti di mare, sorte dall'acqua spargendo all'intorno con il vago movimento del capo lucenti gocciole d'argento.

Richiusa la prospettiva, riprendeva la commedia con la registrazione, nelle parole della balia, della costanza e dell'amore di Isabella per Ortensio, e con il progetto di Giovannino, ora servo del Capitano, di spacciare il suo nuovo padrone per lui. Anche la balia progetta la stessa cosa con il Capitano, mentre Isabella, ignara della vera identità di Lucio, si confida con lui, tragicamente sospeso tra amicizia ed amore.

Il secondo intermezzo sviluppava il tema della Fama, tratto dalle *Metamorfosi* d'Ovidio ridotte in ottave da Andrea Dell'Anguillara.[19] Un monte carico di rovi-

[19] *Cfr.* la *Relatione* (cit. a nota 2). La descrizione del palazzo della Fama in cima al monte è infatti fedelmente ripresa da GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Giovanni Griffio, 1561, lib. XII, st. 21 e sgg.; la *Casa della Fama* è anche incisa da Giacomo
Fig. 10 Franco nella tavola premessa. Il corteggio della dea descritto da Ovidio, formato dal temerario Errore, dalla Credulità, dalla vana Speranza, dal vano Timore, dal dubbio Sussurro, non si prestava invece ad un disegno di pura celebrazione qual era quello di queste feste riminesi. Se infatti gli antichi la pensarono come una dea, anche Virgilio le dà un senso negativo e la descrive addirittura come un «orribile mostro» alato, interamente percorsa di «occhi ancora vigilanti, bocche con altrettante lingue che non tacciono mai ed altrettante orecchie che stanno ad udire sempre intente».
Fig. 11 Il CARTARI (*Imagini*, p. 397) fonde queste due interpretazioni e la ritrae come una dea alata, «carica» di occhi ed orecchie, che suona la tromba correndo. È il RIPA (*Iconologia*, p. 62) invece a precisare che il suo carro era tirato da due elefanti. Il tema del Palazzo della Fama era stato sugge-
Fig. 12 stivamente interpretato pochi mesi prima nello spettacolo fiorentino del *Giudizio di Paride* dallo

ne gloriose – teatri, torri, piramidi, archi – recava in cima il sontuoso palazzo della Fama, le cui strutture, forate da archi, porte e finestre, erano tutte di bronzo risuonante. La dea della Fama usciva dalla porta principale su un carro stranamente e riccamente adorno di statue, trofei, città, province e regni e tirato da due elefanti. Vestita di un abito intessuto d'argento e d'oro, con le trombe dorate in mano, gli omeri alati e il capo ornato di veli, era tutta percorsa di orecchie, lingue e occhi luminosi che ad ogni movimento dardeggiavano. Il suo canto si rivolgeva insieme al Tevere e al Marecchia (anticamente detta Arimino, da cui il nome della città) esprimendo il compito affidato dagli dei di diffondere ovunque la fama dei due eroi Bonifacio e Michelangelo. Due vecchi, sorti dal sottopalco, impersonanti i due fiumi – di cui si esalta in senso simbolico la comune origine appenninica – versavano limpide acque da urne preziose; mentre le Naiadi inneggiavano soavemente alla dea ed al suo alto compito.

Ritornata «la bella Pisa», comincia ad arenarsi il progetto di Giovannino, sbugiardato dallo stesso dottore; quanto a quello di Flavio, egli impegna sempre più Lucio nell'inganno.

Questa volta è Rimini stessa protagonista dell'intermezzo: rappresentata nel- *Fig. 13*
l'arco d'Augusto al centro della piazza ovata dove, sull'antico piedistallo, Cesare pronunciò il suo discorso in ispregio del Senato; rappresentata nello sfondo dell'antica città romana come resuscitata dal passato; nei suoi monumenti principali, il tempio malatestiano, la fontana intorno alla quale intrecciavano voli bianche colombe, il castello ed il palazzo consolare, il ponte di Tiberio, sotto il quale si scorgeva il Marecchia fino alla sua congiunzione con l'Ausa; rappresentata anche nella sua corona di colline, valli e pianure ricoperte di vigneti, punteggiati di frutti dorati ed irrigati di corsi d'acqua fino al mare. Rappresentata infine nel nobile cavaliere chiuso in un'armatura preziosa dagli omeri coperti da due teste di leone, con un elmo piumato ed effigiato con uno scorpione, emblema della città; città ancora ripetuta nella targhetta dorata che portava in mano sulla quale campeggiava la croce doppia in campo rosso, anch'essa insegna di Rimini. Accompagnato da un corteggio di sei Virtù danzanti, «lasciato il freno della ragione», egli si allontanava da esse, attratto dal malefico incanto dei quattro Vizi, sorti all'improvviso da una voragine di fuoco e dagli aspetti deformi e stravagan-

scenografo Giulio Parigi (*cfr.* CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, fig. 11). Il poeta di Sulmona sarebbe stato anche in seguito prediletto dagli Accademici Adagiati le cui esercitazioni, secondo il manoscritto del Garuffi sopra citato, riguardarono i suoi precetti d'amore (c. 126*v*), l'impresa degli Argonauti (c. 150*v*) e le stesse *Metamorfosi* (c. 151). E non si tratta certo di un caso isolato dal momento che, come è noto, i temi ovidiani sono all'origine di molte delle drammaturgie pastorali di questo primo Seicento.

ti, con le cupe vesti guarnite di fiamme vive e rospi e serpi, vipere intrecciate con le lingue saettanti.[20] Cedendo al canto supplichevole delle Virtù, il cielo si apriva e su una nuvola comparivano Giove, Nettuno, Venere e Pallade, e cioè gli dei effigiati nell'Arco d'Augusto riminese;[21] alla loro vista i Vizi atterriti sprofondavano di nuovo nella voragine di fuoco, mentre gli dei intrecciando con il Cavaliere e le Virtù una vaga danza, lo attiravano con esse dentro la città.

Ma siamo intanto al IV atto della commedia: il Dottore rivela ad Isabella parte della verità ed essa affronta la balia e poi Lucio, rimproverando loro i rispettivi inganni. Anche Flavio sa ora che Lucio non lo ha sostenuto nell'intrigo.

L'ultimo intermezzo, intitolato alla *Deificazione d'Alcide*, è tratto anch'esso dall'Anguillara.[22] Sullo sfondo di una valle amena e fiorita, regno di Favonio e di Flora, e di monti e colli pieni di luce e d'azzurro, si levava sul promontorio più alto una pira ardente in mezzo alla quale stava Ercole. Apertosi il cielo, si mostrava Giove fra gli dei, seduto in tutta la sua maestà, fra mille fiammelle lumeggianti fra le nuvole, con un piede su un'aquila e sostenuto da Amore. Ercole si ergeva allora, enorme e nerboruto con la mazza e il leone, fra la densa oscurità e le scintille che a momenti la diradavano e, salito fino al cielo come su vere scale, e quindi inginocchiatosi, riceveva da Giove l'incarico di proteggere Rimini e di diffonderne la fama. Al solenne impegno di Ercole rispondeva il coro divino con un soave canto.

L'ultimo atto vede lo scioglimento della commedia. Flavio chiede in moglie Isabella a Lorenzo, ma questi lo riconosce per il figlio perduto, fratello dunque di Isabella. Ortensio può dunque finalmente sposarla.

Una moresca su un'altra deificazione, quella d'Enea, era posta a conclusione dello spettacolo. Su un vasto mare dal dolce moto ondoso sorgeva Venere, portata da una conchiglia preziosa. Approdata a terra con il suo pomo, si offriva alla

Fig. 14

[20] Una simile immagine di questi Vizi è data dal RIPA, *Iconologia*, p. 515.

[21] In realtà oggi si propende a pensare che gli dei scolpiti nei clipei siano Giove, Apollo, Nettuno e la stessa Roma.

[22] DELL'ANGUILLARA, *Metamorfosi*, lib. IX, st. 93 e sgg. La pira di cui si dirà è quella in cui, come si ricorda nelle *Metamorfosi*, l'eroe, rappresentato con il leone e la clava secondo l'iconografia tradizionale (*cfr.* anche CARTARI, *Immagini*, p. 346), consuma la sua esistenza terrena, preferendo morire che sopportare l'atroce dolore fisico infertogli dalla camicia avvelenata; ma la deificazione avviene su un carro trionfale di cui qui non v'è traccia. Dalla descrizione si potrebbe anche pensare che l'eroe fosse realizzato per mezzo di un enorme automa, di quelli che fin dal Rinascimento si volevano resuscitare dall'antico Erone alessandrino: «Egli era armato della solita pelle del leone e della mazza noderosa e così nerboruto e irsuto che pareva non finto, ma un Ercole naturale...» (CAETANI, *Ortensio*). In GIOVANNI BATTISTA ALEOTTI, *Gli artifitiosi et curiosi moti spiritali di Herrone*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1589, p. 89, v'è l'immagine di un Ercole automa che lotta contro un drago. Sugli automi si veda ALESSANDRA FRABETTI, *Automi e macchinerie tra arti visive e teatro*, in *Gli oggetti nello spazio del teatro*, atti a cura di Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 203-215.

FIG. 9. JACOPO ZUCCHI, *Pallade*; Roma, Palazzo Ruspoli, Galleria Rucellai

generale ammirazione, incoronata com'era di fiori, di piume, di perle e di veli, i lunghi capelli sparsi con apparente ed invece calibratissima negligenza e le azzurre vesti cosparse di fiammelle, di Amori e di mille cuori straziati.[23] Comparivano le Grazie, vestite di fiori, danzando; Venere allora supplicava Giove di accogliere il figlio Enea tra gli dei. Giungeva allora dal mare, annunciato da Proteo e dai Tritoni, Nettuno, con il suo tridente, in groppa ad un delfino, vestito di squame argentee cosparse dei più strani frutti e pesci marini, il manto color del mare

[23] Per la rappresentazione iconografica di Venere si veda più oltre, alla nota 85.

punteggiato di lucidi cristalli. E mentre un concerto musicale si intrecciava tra mare, terra, cielo ed inferi, con orribile fragore si apriva il palco, scoprendo l'Inferno e, tra le fiamme, i dannati: Tantalo tormentato dalla gola, Issione con la ruota, Sisifo e il suo macigno; muggiti, gemiti e il latrare di Cerbero; Plutone infine in piedi sul dorso di un orribile dragone fiammeggiante. Ed era lui che spiccando un salto straordinario sul palco dava inizio alla parte più indiavolata e coinvolgente della moresca; e con il suo cupo e mostruoso abbigliamento e la rauca musica costituiva un degno contraltare agli dei dell'Olimpo, scesi maestosamente su due nuvole, ognuno riconoscibile dai rispettivi attributi. Conclusa insieme questa danza di agilità e di destrezza – detta «passo e mezo» – ne iniziava un'altra – detta «trapasso» – in cui, dopo aver «morescato» alquanto, la corona degli dei si fermava al centro della prospettiva; Enea allora, nobilmente incoronato ma vecchio e modestamente vestito di oscuri drappi, si avvicinava a Giove. Un bagno purificatore nel fiume scaturito improvvisamente di lato lo restituiva giovane e vigoroso; e ne trasformava gli abiti in vesti mirabili con tutte le sue storie effigiate, dalle glorie guerresche all'amore di Didone fino allo sbarco nel Lazio. Questa immagine mostrava l'eroe nel suo girare e saltare; e, bevuto il nettare dalla madre Venere, aumentando ancora di leggerezza e di agilità, esprimeva la mutata condizione divina. Nell'ultima parte – detta «saltarello»[24] – ognuno faceva «col saltare [...] l'ultimo di sua possa»; quindi gli dei si disperdevano, accogliendo il nuovo dio su una delle nuvole.

Benché non manchino elementi di segno diverso – almeno uno dei suoi personaggi, e cioè il Capitano Tremebondo, è preso di peso dal repertorio dei comici dell'arte – si può affermare che l'*Ortensio* sia una delle poche commedie che si segnalino come «regolari».[25] Redatta in prosa[26] e strutturata nei cinque atti regolamentari, con le tre unità scrupolosamente osservate, sarebbe stata, con le altre dello stesso autore, raccomandata dal Gravina.[27] Il senso profondamente morale, il linguaggio

[24] Il «trapasso» come «molto agitato» e il «saltarello» per «la frequenza di salti che vi si fanno» sono esplicitamente citati nel balletto *L'aquisto di Durindana* (Roma, 1638): cito da Alessandra Sardoni, *La sirena e l'angelo: la danza barocca a Roma tra meraviglia ed edificazione morale*, «La Danza Italiana», IV, 1986, 7-47: 15. Ringrazio per la gentile segnalazione la dottoressa Letizia Dradi, esperta in storia della danza.

[25] *Cfr.* Laura Donadio, *Tipologia drammatica di Filippo Caetani*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXX/1, 1988, pp. 231-248.

[26] Dalla dedica del Manso alla *Schiava* sappiamo tuttavia che il Caetani stava lavorando ad una sua versione poetica «come colui che potrebbe per aventura aver opinione che si debbano in quella forma scriver le comedie ch'useranno tutti i greci e latini».

[27] Gian Vincenzo Gravina, *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973, 175-194: 193. Nello stesso senso le citano Pietro Napoli Signorelli (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 3 voll., Napoli, Stam-

FIG. 10. GIACOMO FRANCO (inc.), tavola premessa al libro XII delle *Metamorfosi* di Ovidio tradotte dall'Anguillara (1561); in alto a sinistra la «Casa della Fama».

FIG. 11. VINCENZO CARTARI, *La Fama*;
da ID., *Le imagini de gli dei antichi*, Venezia, G. Ziletti, 1571, p. 397.

casto, nonché tutto italiano la differenziano abbastanza, per esempio, da un altro *Ortensio* molto noto di circa cinquant'anni prima, quello del senese Intronato Alessandro Piccolomini (1560), in cui le allusioni oscene (sia pure contenute), gli inserti di lingua spagnola e la doppia unità d'azione denunciano il primato della verisimiglianza considerata in rapporto al modello antropologico del personaggio ed anche quello della pratica teatrale sulla drammaturgia.[28] Non si tratta in realtà di meri indirizzi formali. La corte romana, tesa in quegli anni in un esplicito sforzo di fare di Roma un centro egemonico anche dal punto di vista culturale, era in realtà ben lungi dall'essere un blocco granitico di potere, e le sue vive tensioni non mancavano di ripercuotersi anche sui rispettivi indirizzi culturali.[29]

Del cardinale Pietro Aldobrandini si è detto; e proprio nel 1608 nella sua diocesi di Ravenna, dove si era ritirato dopo l'elezione del nuovo papa, si era nuovamente scontrato con il cardinale Caetani ora legato.

I motivi di questi attriti erano sia personali che politici. Congiunto dei Caetani, l'Aldobrandini ne avrebbe voluto tuttavia la rovina per appropriarsi dei loro feudi;[30] inoltre era legato alla Francia, mentre, dopo la morte del Colonna, il cardinale Bonifacio si poteva dire a capo della fazione spagnola.[31] Erano questi gli

peria Simoniana, 1777; nuova ed. in 6 voll. Napoli, Vincenzo Orsino, 1787-90; [2]*ibidem* 1813, p. 308), ALBERTO LISONI (*La drammatica italiana nel secolo XVII*, Parma, R. Pellegrini, 1898, p. 41) e Ireneo SANESI (*La commedia*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1911-35, II, p. 114).

[28] [ALESSANDRO PICCOLOMINI], *L'Ortensio, commedia degl'Accademici Intronati di Siena. Rappresentata al serenissimo granduca Cosimo de' Medici in Siena MDLX*, Siena, Matteo Florimi, s.a., in *Delle commedie degl'Accademici Intronati di Siena*, 2 voll., Siena, Bartolomeo Franceschi, 1611, I, pp. 535-780. *Cfr.* DANIELE SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. Progetto e modello drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 117 e sgg.

[29] *Cfr.* RICCARDO MEROLLA, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1987-89, II (*L'età moderna*), 1019-1109: 1019 e sgg.

[30] Per questa inimicizia si veda la lettera del 25.III.1607 (I-Rcaetani, *Fondo Generale*, ms. 23101) in cui il cardinale Caetani riferisce al fratello Antonio alcuni motivi occasionali (due dei suoi servi innocenti erano stati da lui denunciati dall'Aldobrandini) e aggiunge: «è un maligno et è inimico implacabile et inconciliabile [...]. Prima mi faceva carezze per mettermi in diffidenza di Borghese, ora non mi può patire per rabbia di vedermi superiore a lui; quella natura luciferina bisogna che sgorghi, non potendo stare rinchiusa in quel coperchio». E ancora nella lettera del 20.VIII.1608 a Bartolomeo Rota (*ibidem*, ms. 164859) scriveva come egli avesse sempre voluto la rovina dei Caetani perché «vedendola affannata di debito, ci avrebbe voluto metter in necessità di vender lo stato per comprarlo»; e aggiungeva: «Con questo papa fece offici diabolici per impedir che io non venissi in Romagna et anco che io non fussi fatto cardinale». Sulle contemporanee trame del Caetani contro l'Aldobrandini, che era peraltro suo congiunto, ci informa invece VENCESLAO SANTI, *La storia nella 'Secchia rapita'*, 2 voll., Modena, Soliani, 1906, I, p. 329.

[31] Si veda la lettera inviata dal duca Pietro Caetani il 3.VII.1608 (I-Rcaetani, *Fondo Generale*, ms. 70220): «S.M. [cioè il re di Spagna, il destinatario] non ha in questa corte, dopo la morte del Colonna, soggetto più abile per il suo servizio, né più ardente del cardinale nostro, massimi che si tiene l'unione di Aldobrandini con la fazzione francese per secura...».

anni dell'interdetto veneziano e delle conseguenti tensioni tra il pontefice e la Repubblica; viste nel contesto più ampio dello scontro tra una Chiesa chiusa nella sua ideologia controriformista e stretta al suo naturale difensore, la Spagna, e le Fiandre in rivolta, alleate con la Francia e con l'Inghilterra elisabettiana; e viste anche sullo sfondo della più che mai viva minaccia turca. Il cardinale Caetani, rigoroso e sagace insieme, aveva saputo efficacemente coadiuvare il pontefice, imponendo ordine e buon governo alla riottosa popolazione romagnola.[32] Quest'*Ortensio* riminese con i suoi intermezzi così patentemente allusivi è parte non secondaria di questa politica, mirante ad accattivarsi il favore dei nobili e degli intellettuali in una zona nevralgica strettamente confinante ed anche tradizionalmente legata al nemico veneziano. È ben vero che le feste furono offerte al Caetani dalla «communità» riminese; ma queste dovettero essere predisposte secondo il gusto del dedicatario, con lui concordate e da lui concesse. Ed infatti il suo commento fu entusiasta: «Do parte a V.E. – scrisse egli infatti al fratello Pietro, duca di Sermoneta – che io tornai ier l'altro lunedì da Rimini con salute, mercé Dio benedetto, dove si recitò la comedia di don Filippo con apparato sontuosissimo, con abiti ricchi et con intermedi apparenti di spesa et di maraviglia et è riuscita bellissima in ogni parte».[33]

Dal canto suo, l'Aldobrandini, trascorso ormai, con la morte di papa Clemente VIII, il periodo più fulgido della sua vita, viveva ora in una sorta d'esilio ravennate, da cui non desisteva tuttavia dall'intessere le sue trame, se è vero che le nozze Savoia-Gonzaga (1608), alquanto malviste dalla corte romana, furono il risultato di una sua mediazione.[34] Ma nella villa principesca fatta costruire a Frascati nel corso del trascorso pontificato (1603), adorna dei celebri quadri provenienti dalla devoluzione ferrarese,[35] egli aveva in passato goduto di una corte di letterati del calibro di un Tasso, di un Guarini, di un Marino, certamente i maggiori esponenti del nuovo gusto anticlassicista, e di musicisti come

[32] Si veda in LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, 17 voll. in 21 tomi, tr. della IV ed. tedesca (1955-1961, I ed. 1886-1932), Roma, Desclée, 1958-64, XII, pp. 46, 64-65.

[33] Dalla lettera di Bonifacio Caetani inviata da Ravenna il 25.II.1609, I-Rcaetani, *Fondo Generale*, ms. 48530. In un'altra del 21.II.1609 inviata da Rimini sempre al fratello Pietro l'aveva preannunciata: «Io mi trovo qui in Rimini dove son venuto, pregato dalla communità, a sentir recitar la comedia composta da don Filippo nostro fratello et spero che riuscirà, perché mostrano di premere grandemente in farsi onore» (*ibidem*, ms. 48530; passo citato dalla DONADIO, *Tipologia*, p. 231 in nota).

[34] Lo si afferma per esempio in una lettera del I.III.1608 inserita negli «Avvisi di Roma» (I-Rvat, *Urbano lat.* 1076, c. 151). Sulla fine del febbraio di quell'anno, infatti l'Aldobrandini che era protettore del duca di Savoia, parte da Ravenna per intervenire alle nozze (*ibidem*, 23.II.1608, c. 125*v*), fermandosi poi a Parma ad aspettare la sposa sabauda (*ibidem*, 30.II.1608, c. 139).

[35] Per la committenza artistica del cardinale si veda FRANCIS HASKELL, *Patrons and painters*, London, Chatto & Windus, 1963; in it. *Mecenati e pittori*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 56-57.

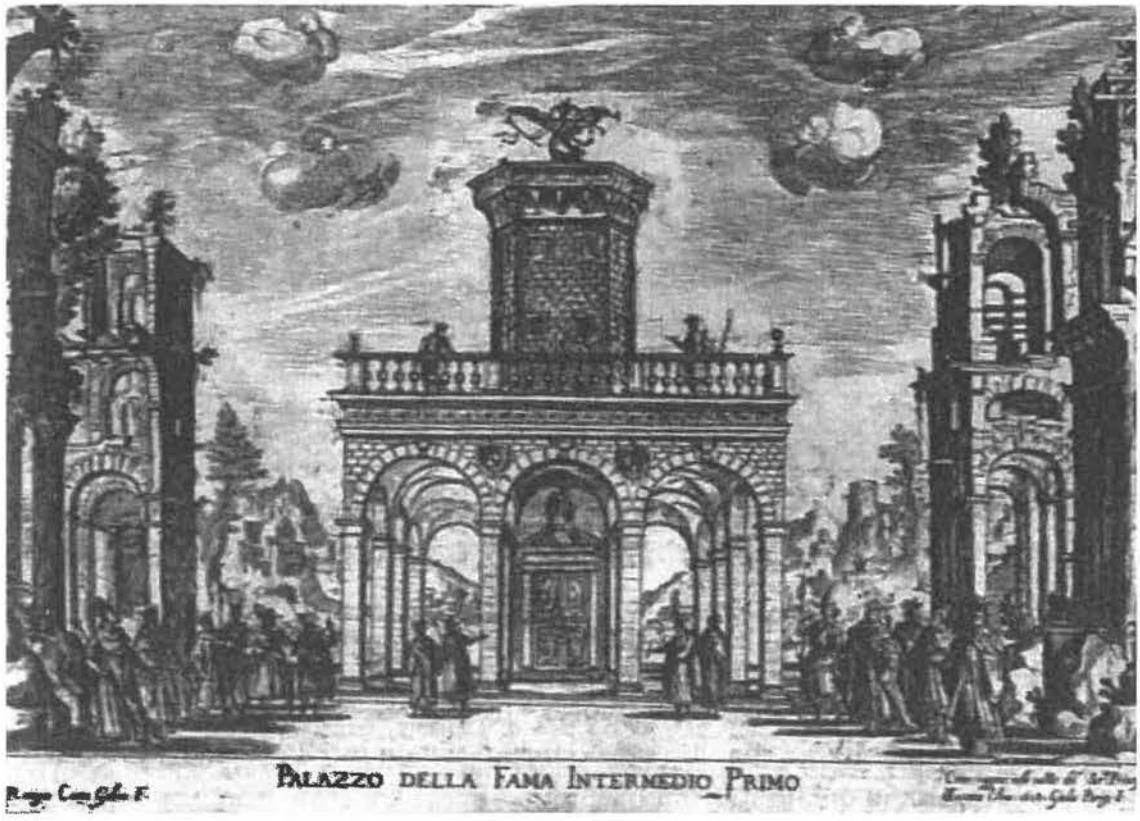


FIG. 12. GIULIO PARIGI (Remigio Cantagallina, inc.), *Il palazzo della Fama* nel *Giudizio di Paride*, messo in scena nel teatro degli Uffizi di Firenze (1608).

Luzzaschi e i fratelli Piccinini.[36] Gli affreschi della villa parlavano di Apollo e delle muse e di paesaggi arcadici evocanti gli accenti delle pastorali a lui care; ed Apollo e le muse, mosse da straordinarie macchine idrauliche, si animavano nella viva *Fontana del monte Parnaso*, creando soavi armonie:[37] un vero teatro automatico, anch'esso coerente con gli spettacoli musicali a cui il nome dell'Aldobrandini è legato.

[36] Una simile convergenza di artisti si doveva molto verosimilmente all'appoggio dato dall'Aldobrandini agli Este nel difficile periodo dopo la devoluzione. Anche suo fratello, il cardinale Cinzio, generalmente in sottordine rispetto a lui, tenne un'accademia che ebbe ospiti illustri: il Tasso, il Guarini, il Chiabrera, il compositore Luca Marenzio, il corago Angelo Ingegneri. Anche per i due fratelli Aldobrandini si veda sul *DBI*, *ad vocem*. Per il cardinale Pietro una compiuta ricognizione con il punto di vista del musicologo ha compiuto CLAUDIO ANNIBALDI, *Il mecenate 'politico'. Ancora sul patronato musicale del cardinale Pietro Aldobrandini*, «Studi Musicali», XVI/1, 1987, pp. 33-93 e XVII/1, 1988, pp. 101-178; per la sua committenza artistica si veda invece Johannes ALBERTUS FRANCISCUS ORBAAN, *Rome onder Clemens VIII (Aldobrandini) 1592-1605*, 's Gravenhage, Nijhoff, 1920.

[37] *Cfr.* ROMANO SILVA, *Strumenti musicali «alla greca e all'antica» nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll. a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984-86, I (*L'uso dei classici*), pp. 361-372, fig. 130.

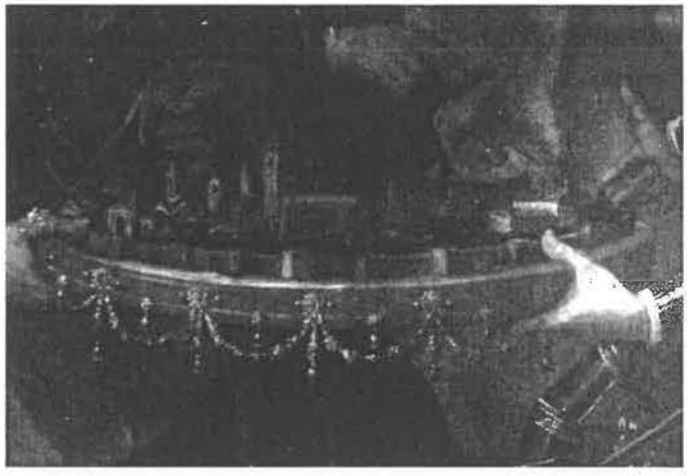


FIG. 13. COSIMO PIAZZA, *Rimini* (part., 1611); Rimini, chiesa di San Giovanni Battista.

FIG. 14. CESARE RIPA, *Il Vizio*. Da RIPA, *Iconologia*, p. 515 (*v.* qui nota 18).

Che poi il Guarini partecipasse con Antonio Caetani alla stessa Accademia degli Umoristi[38] e con lui corrispondesse,[39] da un lato ci sconsiglia dall'erigere steccati troppo netti, e dall'altro ci ricorda che l'accademia non è il luogo di un comune sentire letterario, ma uno spazio franco per gli intellettuali di ogni orientamento: proprio in quello stesso 1608 Giulio Strozzi, letterato fiorentino di oscuri natali e di dubbia fama, futuro poeta e librettista dei teatri veneziani oltreché di Monteverdi[40] e in questi anni attivo a Roma, appoggiandosi al cardinale Deti[41] – il dissoluto cardinale protetto dagli Aldobrandini – aveva diretto una effimera secessione degli Umoristi in una nuova accademia, quella degli Ordinati, con un successo tale di adesioni che successivamente l'Aleandro si era trovato a pronun-

[38] Su quest'accademia si veda anche il recente MARCO GALLO, *L'Accademia di San Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, «Storia dell'Arte», 76, 1992, pp. 296-345 e relativa bibliografia. La fonte principale è comunque in [GIAN VITTORIO ROSSI] Giano Nicio Eritreo (pseud.), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Köln [Coloniae Urbiorum], Iodocum Kalcovium, 1645, Pin. III, pp. 149 e sgg. Sull'Eritreo si veda LUIGI GERBONI, *Un umanista nel Seicento: Giano Nicio Eritreo*, Città di Castello, S. Lapi, 1899.

[39] *Cfr.* LUISA AVELLINI, *Tra 'Umoristi' e 'Gelati': l'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, «Studi Secenteschi», XXIII, 1982, p. 112. La Avellini (che ringrazio per la gentile segnalazione) mi precisa che una lettera del Caetani è infatti pubblicata tra le *Lettere* del Guarini edite nel 1596.

[40] Oltre che sul MAYLENDER, *Accademie*, alle voci «Accademia degli Umoristi» e «Ordinati» di Roma, nonché «Unisoni» di Venezia, si veda ELENA POVOLEDO, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 133-134; ENRICO FUBINI, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 97-100; SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990, *passim*.

[41] Sul Deti si veda RENATO LEFEVRE, *Un cardinale del Seicento: G. B. Deti*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCIV, 1971, pp. 183-208; e la voce sul *DBI*.

ciare il suo discorso sull'impresa degli Umoristi a sole tre persone.[42] E pare che proprio l'impresa, secondo i più troppo elaborata ed oscura, fosse il motivo del contendere;[43] ma una potente ragione di questo successo fu certo il convergere di Ottavio Tronsarelli nella nuova adunanza e il carattere peculiarmente musicale che fu dato alle riunioni. Ma anche fra gli Ordinati fu aspro il dissidio che separò la poetessa Margherita Sarocchi e il protagonista della nuova cultura, il Marino. Ed è noto d'altronde come in questi anni agli Umoristi i cui prìncipi furono nel tempo il Tassoni (1606), il Guarini (1611) e lo stesso Marino (1623), fossero profondamente interessati personaggi chiave della cultura libertina francese come il Naudé e il Pereisc.[44]

Se nel corso del secolo passato il crescente successo della commedia aveva inferto un colpo mortale alla tragedia,[45] a cavallo del secolo sono infatti la tragicommedia e la pastorale in musica a prevalere; e non furono *querelles* di poco conto quelle che videro la sconfitta dei classicisti.

A Roma, pur nell'ambito di una grande committenza che rifiuta il settorialismo di una corrente, i Farnese furono forse i più aperti al nuovo gusto,[46] con la loro galleria dipinta dai Carracci che è come un manifesto di apertura all'arte barocca e che è stata interpretata, anche, come una patente sfida da parte della più potente tra le corti romane alle molteplici chiusure di papa Aldobrandini, la cui ostilità ad ogni suggestione di erotismo e di nudo nell'arte era per esempio vivissima.[47] È stato rilevato come questo famoso ciclo di affreschi sia la rappresentazione, attraverso i miti classici e le forme del nudo, del trionfo d'Amore sulla

[42] La fonte delle notizie è ancora in Rossi, *Pinacotheca*, Pin. III, p. 195. Si noti che l'Aleandro, rimasto fedele agli Umoristi, era difensore appassionato del Marino per il quale avrebbe pubblicato *La difesa d'Adone poema del cavalier Marino*, Venezia, G. Scaglia, 1629. Va aggiunto che la nuova Accademia ebbe breve vita e che i transfughi non tardarono a rifluire tra gli Umoristi.

[43] *Cfr.* Giuseppe Malatesta Garuffi, *L'Italia Accademica; o sia le Accademie*, Rimini, Giovanni Felice Dandi, 1688, p. 5.

[44] *Cfr.* Cecilia Rizza, *Peiresc e l'Italia*, Torino, Giappichelli, 1965. Il Peiresc, a Roma intorno al 1600, rimarrà in corrispondenza con numerosi letterati ed in particolare con l'Aleandro, inviandogli libri proibiti e ricevendone notizie.

[45] Molto interessante sotto questo profilo il prologo dell'*Ortensio* del Piccolomini sopra citato.

[46] *Cfr.* Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'«arte senza tempo»*, [2]Torino, Einaudi, 1957, pp. 50 e sgg. Lo Zeri scrive del cardinale Alessandro; ma anche il cardinale Odoardo, che visse negli anni di cui trattiamo, fu uno straordinario committente.

[47] Si veda Roberto Zapperi, *L'ignudo e il vestito*, in *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1987, pp. 48-68. Anche Giuliano Briganti (*Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, in *Gli amori degli dei*, pp. 24-47) ha proposto un'interpretazione del famoso ciclo pittorico lontana da quella moraleggiante indicata a suo tempo dal Bellori. Ed è documentato che il cardinale Pietro Aldobrandini, alla cui presenza gli affreschi furono mostrati una prima volta nel 1601, date le propensioni personali di cui si è detto, rimase tutt'altro che scandalizzato.

terra, sull'aria e sull'acqua, come era stato cantato dal Guarini nel prologo del *Pastor fido*;[48] non è un caso dunque che la celebre pastorale, la cui messinscena a Rimini già si progettava nel 1592,[49] si rappresenti a Roma cinque anni dopo proprio nella farnesiana Caprarola (ed è certo una delle primissime messinscene).[50] Ma anche i nuovi spettacoli musicali sono alle porte. Nel 1600 l'Aldobrandini assiste a Firenze all'*Euridice* per le nozze di Maria de' Medici da lui stesso officiate[51] e il fiorentino Emilio de' Cavalieri, reduce dai famosi intermezzi in musica del 1589, gli dedica la *Rappresentazione di anima e di corpo*, la prima esperienza romana di azione in musica, di argomento tutto spirituale e morale; mentre quel cardinale Montalto, il cui fratello aveva conteso al Farnese il *Pastor fido*,[52] assiste a Firenze a tutte le pastorali in musica, dal *Giuoco della cieca* del Cavalieri (1595), alle due edizioni dell'*Euridice* (del Peri, 1600, e del Caccini, 1602).[53] Ed a Roma si dà ancora l'*Eumelio* dell'Intronato Agazzari – rappresentato al Seminario Romano e dunque patrocinato dai Gesuiti che vi tentano «un'originale fusione dei due generi 'melodrammatici', la pastorale e la rappresentazione spirituale»[54] – e il *Carro di fedeltà d'Amore* di Pietro della Valle (1606),[55] prossimo ai suoi grandi viaggi d'Oriente. Il 1608 è l'anno che vede l'esplosione delle pastorali in musica

[48] Lo ha fatto Hans Tietze all'inizio del nostro secolo (*cfr.* PASTOR, *Papi*, XI, p. 689).

[49] *Cfr.* MONALDINI, *Teatro*, pp. 534-535.

[50] *Cfr.* gli «Avvisi di Roma» del 14.VI.1597 (I-Rvat, *Urbano lat.* 1065); la prima messinscena conosciuta dell'opera guariniana era stata quella di Crema del 1596. Ancora a Caprarola si sarebbe rappresentata nel 1598 e successivamente (1603) vi si diedero, con splendida messinscena, anche gli *Intrichi d'amore* del Tasso (*cfr.* LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 44 e nota; SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 28-30). E ricordo anche che la partitura della *Catena d'Adone* (DOMENICO MAZZOCCHI, *La Catena d'Adone*, Venezia, A. Vincenti, 1626), messa in scena a Roma nel 1626, fu dedicata al cardinale Odoardo; mentre il libretto (del Tronsarelli: Roma, F. Corbelletti, 1626) al principe Giovanni Giorgio Aldobrandini.

[51] Faceva parte del seguito dell'Aldobrandini anche Antonio Caetani, allora alle sue prime esperienze diplomatiche.

[52] Il principe Michele Peretti aveva infatti intenzione nel 1596 di rappresentarlo nella sala della Cancelleria. *Cfr.* JAMES CHATER, *Musical Patronage in Rome at the Turn of the Seventeenth Century: the Case of Cardinal Montalto*, «Studi Musicali», XVI/2, 1987, p. 207.

[53] *Cfr.* ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904-05, I, pp. 55, 61, 66.

[54] SAVERIO FRANCHI, *Il melodramma agiografico del Seicento e la S. Agnese di Mario Savioni*, in *La musica e il sacro*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 73-107: 74-75 in nota.

[55] Per alcuni riferimenti alle opere di cui sopra e il necessario inquadramento generale si veda NINO PIRROTTA, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975; PAOLO FABBRI, *Caratteri e funzioni dell'opera*, in *Musica e scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1995-97, I (*Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*), pp. 87-99.

per le nozze dinastiche di Mantova e di Firenze; e se alle prime è ovviamente invitato l'Aldobrandini con il Marino al suo seguito,[56] alle seconde collabora attivamente il cardinal Montalto portando da Roma «scalchi, trincianti, credenzieri, cuochi et pasticceri» e soprattutto cantanti.[57]

Benché in questa prima metà del secolo il ruolo culturale di Roma sia assolutamente centrale ed egemonico, la città sembra partecipare a queste iniziative più attraverso l'apporto d'interessi esterni e settoriali che per il coagularsi e il precisarsi di propri. La musica occupava un ruolo fondamentale nel tentativo di ritrovare quel senso dell'armonia universale che dopo la classicità si credeva perduto; ma questo ed altri assunti neoplatonici, erano visti in questi anni con grande sospetto. In questo carnevale del 1608 gli avvisi parlano di una giostra combattuta davanti al palazzo del marchese del Bufalo, di commedie «ogni sera in più di un luogo» (una «ridicolosa» del pittore Giuseppe d'Arpino,[58] un'altra, offerta dal cardinale d'Acquasparta, «recitata all'improviso dai primi comici di Roma»);[59] di maschere e di palii (due furono vinti da Scipione Caetani), banchetti e quarantore, anche corse all'anello «sotto un secchio d'acqua» per lo spasso dei «riguardanti». Soprattutto di una rappresentazione sacra: una *Vita morte et miracoli di san Lorenzo* nel palazzo del duca Altemps rappresentata in occasione della nascita della sua primogenita.[60] Ma benché sia già attiva l'Accademia del cardinale Deti,[61] non si parla di azioni interamente musicate, neanche per quella favola pastorale che sarebbe stata rappresentata il seguente carnevale proprio a Roma, in casa di Mario Farnese.[62]

[56] *Cfr.* SOLERTI, *Albori*, I, p. 96.

[57] Per i cantanti si veda SOLERTI, *Albori*, I, p. 106; per gli altri operatori si veda invece sugli «Avvisi di Roma» del 7.IX e 4.X.1608 (I-Rvat, *Urbano lat.* 1076).

[58] Il Cavalier d'Arpino, celebre pittore, è un protagonista del teatro romano di questi anni, riunendo nel suo palazzo gli Accademici Uniti e spesso impegnandoli nella rappresentazione di commedie «ridicolose» (si veda sul FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 105 e *passim*).

[59] Dagli «Avvisi di Roma» del 2.II e dell'8.II.1608 (I-Rvat, *Urbano lat.* 6341, cc. 19*v* e 23).

[60] Si vedano in I-Rvat gli «Avvisi di Roma» del 2.II (c. 69), 13.II (c. 99), 26.II (c. 115), 23.II.1608 (c. 124*r-v*) del cod. *Urbano lat.* 1076. Per i molteplici interessi teatrali del duca Giovanni Angelo Altemps si veda SAVERIO FRANCHI, *Osservazioni sulla scenografia dei melodrammi romani nella prima metà del Seicento*, in *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1993, pp. 151-175: 152-153 in nota, e MARITI, *Commedia*, p. CXXXIV in nota, e CLXVII.

[61] Si veda sugli «Avvisi di Roma» del 29.III.1608 pubblicati da ORBAAN, *Documenti*, p. 277. L'accademia vi è qui definita «di lettere latine et greche et d'altre opere virtuose».

[62] Si tratta infatti di una favola pastorale con i soli intermezzi musicati recitata dai figli di Mario Farnese (che era capitano generale dell'esercito pontificio) e dai nipoti del cardinal Bevilacqua (*cfr.* CLEMENTI, *Carnevale*, I, pp. 382-383). SAVERIO FRANCHI (*Il teatro musicale a Roma. Cronologia degli spettacoli*, Roma, Accademia barocca, 1974, pp. 27-28) pensa a quel *Narciso* che Rinuccini aveva scritto nella vana speranza che fosse messo in musica da Monteverdi e che, a Firenze, non era riuscito neanche a far mettere in scena come tale (*cfr.* SOLERTI, *Albori*, I, pp. 107-109, 115-116). Ricordo che il

Il cardinale Caetani è quest'anno a Roma, partecipe di spassi e banchetti ed oggetto delle attenzioni del pontefice che, dopo aver estinto un importante debito della casata[63] – cadono per sempre le speranze dell'Aldobrandini – lo nomina prefetto della riparazione del fiume Tevere e lo conferma nella legazione romagnola.[64] Il trionfo del Caetani sembra così consentirgli l'esercizio delle commedie di tipo classico predilette dalla famiglia, mantenendo egli del resto un orientamento che era stato già quello dei grandi cardinali umanisti del passato, ma che in seguito era stato vivamente corretto, soprattutto nei suoi abusi, dagli orientamenti emersi nel corso del Concilio di Trento.

La vicenda assolutamente morale dell'*Ortensio*, il suo linguaggio chiaro, anche la qualità prospettica e dunque razionale della visione in cui questa è collocata,[65] in una parola la dimensione «regolare» sia del testo che della messinscena, evidenzia dunque un tentativo di riformare dall'interno un genere irto di tranelli e di pericoli, per lo meno considerato alla luce dell'ideologia controriformistica. In questa dura campagna per la restaurazione cattolica che vuole l'uomo non passivo oggetto dei piani di Dio, ma direttamente impegnato a collaborare al suo disegno di salvezza sono impegnate le più alte gerarchie ecclesiastiche.

La scelta da parte del cardinale della commedia sui generi più in voga, la tragicommedia e la pastorale in musica, appare in qualche modo obbligata, se si pensa a quanto queste apparissero pericolose e disordinate, con il loro misto di generi, di ceti e dunque di linguaggi, e soprattutto con il loro mettere in primo piano l'amore, inteso come totalizzante unico ed esclusivo, eppure carnale, eppure patetico: un *mélange* esplosivo che molto difficilmente poteva legarsi ad una cerimonia in onore di un cardinal legato.

Non mancavano tuttavia altre scelte che dal punto di vista dell'ideologia dominante sarebbero state preferibili: per esempio quelle tragedie e quelle rappresentazioni sacre (come la *Flavia* del padre Bernardino Stefonio[66] e il *Martirio di*

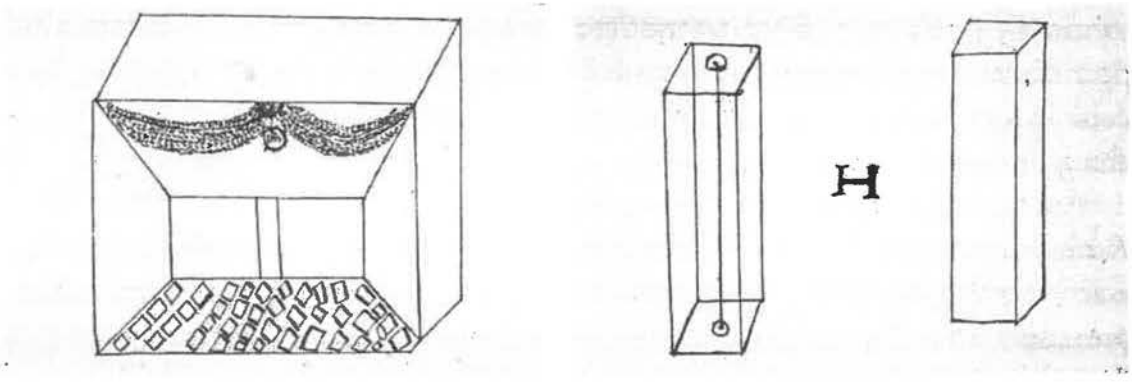
2 maggio di quello stesso 1609 fu recitata (replicata?), dagli stessi nipoti del cardinal Bevilacqua l'*Aminta* del Tasso. Anche nel 1611 la rappresentazione della «tragedia» *Psiche* ebbe intermezzi di musiche e balli nel palazzo del cardinal Montalto (Orbaan, *Documenti*, pp. 279, 283).

[63] «Avviso» del 17.xi.1607 (I-Rvat, *Barbiano lat.* 6340, c. 153*v*).

[64] «Avviso» del 23.ii.1608 (I-Rvat, *Urbano lat.* 1076, c. 125*v*).

[65] «[...] con artificioso magistero d'eccellentissimo pennello i fortunati Campi Elisi [...] s'univano e continuavano le prospettive della scena e con molto disegno correvano co' piani ad un medesimo orizzonte, mostrando lontananza grandissima». Da Caetani, *Ortensio*.

[66] *Cfr.* Marc Fumaroli, *Le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio S. J. Contributions à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597-1628)*, in *Les Fêtes de la Rénaissance*, 3 voll. a cura di Jean Jacquot e Elie Konigson, Paris, Cnrs, 1973-75, iii, pp. 505-524. Ma sullo Stefonio e la complessa problematica del teatro gesuitico si veda ora la diversa impostazione in Bernardino Stefonio, *Crispus tragoedia*, a cura di Lucia Strappini, Roma, Bulzoni, 1998, dove (p. vii) si documenta,



FIGG. 15-16. MACIEJ SARBIEWSKI, *Apparato della scena al Collegio Germanico* e *Periaktoi* quadrangolari girevoli in uso al Collegio Germanico. Dal trattato dello stesso: *De perfecta poesia sive Vergilius et Homerus* [1626]; ed. moderna in MACIEJ SARBIEWSKI, *O poezji doskonalej czyli Wergiliusz i Homer*, a cura di Stanislaw Skimina, Wrocław, Imienia Ossolinskich, 1954.

san Clemente papa, entrambi messi in scena in occasione del Giubileo del 1600) e quegli oratori (ricordo ancora, benché l'opera non si lasci ridurre solo a questo genere, la *Rappresentatione di anima et di corpo*, allestita per la stessa occasione) che in quegli anni si andavano diffondendo e che rientravano direttamente nel progetto pedagogico e riformista dei nuovi Ordini rispettivamente dei Gesuiti[67] e dei Filippini.[68] E se gli oratori con la loro rinuncia alla spettacolarità e il loro forte contenuto etico non si prestavano a facili critiche, la via indicata dai Gesuiti era un vero campo minato.

In totale aderenza con le tecniche ignaziane di coinvolgimento psicologico e sensoriale, l'immagine – tanto temuta dalle gerarchie ecclesiastiche riformate e controriformate – si rivelava ad essi come lo strumento privilegiato per comunicare le verità della fede.[69] Il loro realismo, volto a quella «regolata mescolanza»[70] con la quale essi seppero mediare antagonismi e contrasti, trovava così uno dei suoi ideali campi d'indagine nel teatro. Alla luce dell'obiettivo prioritario che è quello di ricercare il linguaggio più universale e persuasivo, quel teatro che verrà da essi indagato perfino nei suoi conturbanti aspetti scenotecnici e, in una maniera che potremmo dire spregiudicata, strumentalizzato per

tra l'altro, a testimonianza dell'ampiezza della committenza teatrale Aldobrandini, che le spese della ricca e variata messinscena della *Flavia* furono sostenute dal Cardinale (ma quale dei due?); così come è certo che la *Rappresentatione di anima et di corpo* è dedicata al cardinale Pietro.

[67] *Cfr.* [CHIABÒ–DOGLIO] *Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, atti del convegno (Roma 26.X – Anagni 30.X.1994) a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.

[68] *Cfr.* ARNALDO MORELLI, *Il Tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini a Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991 (Analecta musicologica, 27).

[69] Per la complessa problematica si veda STEFANIA MACIOCE, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma, De Luca, 1990, pp. 41 e sgg.

[70] ZERI, *Pittura*, p. 48.

Fig. 15 formare ed orientare. È un trattato gesuitico, per esempio, che ci informa sul tipo di mutazione scenica che probabilmente venne usata a Rimini, su quei
Fig. 16 *periaktoi* girevoli che, a queste date, erano ancora certamente usati sia a Roma che a Firenze.[71]

Anche fra i Gesuiti si avvertiva in realtà il pericolo di simili strumenti: la loro *Ratio studiorum*, pubblicata in edizione definitiva nel 1599, premesso l'argomento «sacro e volto alla pietà» delle tragedie e commedie da rappresentare nei collegi, prevedeva espressamente che «non si introducano intermezzi poco decorosi o in lingua diversa, né ci siano personaggi femminili o vestiti da donna».[72] Il *Martirio di*

[71] Il trattato è quello del polacco Maciej Sarbiewski, più noto come poeta in lingua latina: dopo lo studioso polacco Stanislaw Skimina che l'ha ripubblicato nel 1958, ne ha dato comunicazione Irene Mamczarz, *La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubrueil e Andrea Pozzo*, in Chiabò–Doglio, *Gesuiti*, pp. 349-388. Il Sarbiewski vi descrive i meccanismi scenotecnici in atto al Collegio Germanico negli anni 1622-1625 ed in particolare i suoi *periaktoi* rettangolari; sappiamo d'altronde che anche la scena della commedia *La selva incantata* di Matteo Pagani (1626) era strutturata su sei (tre per lato) *periaktoi* triangolari (Franchi, *Osservazioni*, p. 162). Per quanto riguarda Firenze il riferimento è a Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi and Baroque stage design*, in *La scenografia barocca*, a cura di Antoine Schnapper, Bologna, Clueb, 1982, pp. 19-34, in cui si documenta che Giulio Parigi nel *Giudizio di Paride* (1608) si servì di *periaktoi* rettangolari. Ma a questo riguardo la testimonianza più importante e più circostanziata ci è offerta dall'anomimo fiorentino autore del *Corago* (*Il Corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1984, cap. III), scritto intorno agli anni '30 del Seicento, il quale distingue con molta nettezza «il modo antico di formare le scene con sola architettura» da quello moderno «misto d'architettura [si allude qui alle quattro case praticabili (due per parte) che dice maggiormente usate ai suoi tempi] e pittura prospettivale [la prospettiva centrale dipinta]» e scrive del sistema a *periaktoi* triangolari e quadrangolari come dell'unico sistema di mutazione conosciuto. Tutto questo sembra trovare una rispondenza precisa nella descrizione dello spettacolo riminese. Il testo dell'*Ortensio* fa esplicito riferimento sia ad una scena «fatta di rilievo» – l'espressione sembra legata alle case praticabili ed ai *periaktoi* girevoli (i due elementi generalmente coincidevano, se l'autore fiorentino si domanda come altrimenti si potrebbero «con celerità muover le case massiccie e porvi altri edifici senza arte magica o divina?») – che ad una chiusura e riapertura della «prospettiva» nonché del «cielo» (quest'ultima per consentire la calata di nuvole); nella *Relatione* si usa anche l'espressione «levata la prospettiva». In questi anni (ma la data precisa ci è ignota) sembra che l'Aleotti introducesse a Ferrara il sistema delle quinte piatte (*cfr.* Armando Fabio Ivaldi, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587*, Genova, Erga, 1974, p. 24), in seguito portate a Parma (1618, come documenta Lavin) e a Roma da Francesco Guitti (1633, come ipotizza Bjurström); ma fino ad allora esse sembrano rimaste nell'orbita dell'Accademia ferrarese degli Intrepidi. Qui si potrebbero supporre i *periaktoi* (quanti? nel testo si fa esplicito riferimento solo alla casa di Lorenzo con porta e finestra praticabile) nella parte anteriore del palco, poi una prospettiva centrale piatta apribile al centro (l'espressione «levata» equivarrebbe in questo caso a «tolta») rappresentante la città di Pisa ed infine una finale, situabile manualmente, in cui erano effigiati gli sfondi più lontani degli intermezzi.

[72] Carandini, *Teatro*, p. 73.

san Clemente papa messo in scena nel 1600 al Seminario Romano con gran pompa di intermezzi – furono spesi più di 3000 ducati – e le risse scatenate in occasione di queste frequentatissime rappresentazioni[73] dicono molto sui vantaggi e sui pericoli di queste operazioni. Un equilibrio difficile che si cerca su tutti i fronti, da quelli sottili, impliciti o allegorici a quelli patenti, da quelli testuali a quelli iconografici.

A partire dalla sua opzione spettacolare, si può supporre quindi che il cardinale fosse su posizioni diverse e preferisse difendere la cultura classicista ed erudita, sia pure sottoposta al vaglio di un'attenta censura morale: un modo per tentare di superare, da un altro versante, la spaccatura tra intellettuali ecclesiastici ed intellettuali laici aperta dalla Controriforma.[74] Nella consapevole convinzione, forse, che la poetica classicista, con il suo rigore e le sue regole, fosse il più efficace strumento culturale per la difesa di quello che oggi è chiamato l'«antico regime dell'Europa delle corti».[75]

Ma le opportunità comunicazionali e dunque politiche offerte dal nuovo gusto della spettacolarità sono talmente straordinarie che neanche il Caetani può evitare di scendere a compromessi. L'uso degli intermezzi apparenti infatti, anche a prescindere dalla diffidenza verso il mondo delle immagini avvallata dal Concilio di Trento, non era indolore. Già il Lasca aveva deprecato che il loro successo li avesse messi assolutamente in primo piano rispetto alle commedie.[76] Il Piccolomini, poi, vedendo assolutamente coincidenti i due momenti dell'attività letteraria e scenica della commedia, rifiutava senz'altro l'intermezzo, come mero elemento aggiuntivo creato da un corago estraneo all'invenzione della fabula.

> Intermedii non v'aspettate d'altra maniera che in musicali concenti, e questi dentro al proscenio [cioè motivati all'interno delle drammaturgie]. Che tale è stato sempre il costume degli Accademici Intronati, parendo loro che gl'intermedii apparenti, che in palco s'introducono fra atto e atto modernatamente, divertiscono gl'animi altrui dalla 'ntrecciatura e dal dritto scioglimento della favola principale.[77]

[73] Si veda nell'«Avviso» del 6.v.1600 (I-Rvat, *Urbano lat.* 1068) e del 23.ii.1608 (I-Rvat, *Barbiano lat.* 6341, c. 291*v*).

[74] *Cfr.* Alberto Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Bari, Laterza, 1979, pp. 29 e sgg. Per il variegato panorama culturale della Roma del primo Seicento si veda in particolare Merolla, *Chiesa*, pp. 1019 e sgg.

[75] «Nella sua lunga durata il Classicismo corrisponde all'"Antico regime" dell'Europa delle Corti [...] Per il Classicismo, arte e poesia debbono comunque servire, proporsi e atteggiarsi come uno strumento per conseguire un fine etico o di conoscenza»: da Amedeo Quondam, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 375, 383.

[76] «La meraviglia, ohimé, degli intermedi» è un verso significativo di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca; ed è anche il titolo di un capitolo di Pirrotta, *Orfei*, pp. 200-275.

[77] Dal prologo dell'*Ortensio* del Piccolomini, p. 546. Si veda anche Seragnoli, *Teatro*, pp. 123-125.

Ma simili propositi squisitamente intellettuali erano destinati a restare il più delle volte lettera morta, per lo meno quando gli spettacoli erano realizzati nell'ambito della corte, tant'è vero che i più famosi intermezzi, quelli fiorentini del 1589,[78] sono legati alla commedia di un Intronato, Girolamo Bargagli. Il punto di riferimento più preciso del cardinale era però probabilmente quell'*Idropica* del Guarini che era stata messa in scena con fastosi intermezzi mitologici e musicali in occasione delle recentissime nozze mantovane tanto osteggiate e di cui, anche in altri ambienti probabilmente vicini a quelli delle gerarchie ecclesiastiche dominanti, si sperava «poco felice esito».[79] Sul fronte della commedia, che del resto sembrava ancora al centro degli interessi dei letterati, il Caetani pensava forse di reggere vittoriosamente il confronto con l'odiato Aldobrandini, pronubo, come si è detto, delle nozze mantovane e presente a quelle feste. Per ottenere questo risultato egli non esita ad imitarle introducendo gli intermezzi e perfino la moresca, una danza, quest'ultima, di grandissima attrazione – è uno degli elementi addotti dall'agente mantovano per la pretesa superiorità delle feste gonzaghesche su quelle medicee[80] – generalmente considerata immorale, sfrenata ed impudica, e che qui, esaltata nel puro esercizio acrobatico, diventa un mezzo per mostrare in maniera che potremmo dire tangibile tanto gli orrori dei sabba infernali che l'avvenuta deificazione.

La natura dell'intermezzo è innanzitutto politica. E se la scelta delle tragicommedie e pastorali in musica è abbastanza, a queste date, una scelta di campo – non per niente in questi anni esse sembrano a Venezia nettamente dominanti[81] – gli intermezzi con il loro altissimo potenziale spettacolare ed il loro contenuto apologetico sono sempre in realtà la parte fondamentale della rappresentazione,

[78] Su questi intermezzi la bibliografia è ormai più che ampia. Mi limito a citare il classico studio di Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 59-107; ed una recente documentata monografia: Annamaria Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milano, Ass. Amici della Scala, 1991.

[79] «Si spera poco felice esito nell'*Hidropica* comedia» scrive il 7.xii.1607 da Mantova Lelio Arrivabene al duca Francesco ii di Urbino (I-Rvat, *Urbano lat.* 1075, parte ii, c. 776). La frase, senza ulteriori spiegazioni, rimanda forse a motivi noti e condivisi. Ma la perplessità potrebbe essere anche puramente letteraria: Francesco ii della Rovere era infatti un Accademico Intrepido e, come dedicatario della *Filli di Sciro* del Bonarelli (1602), forse più favorevole alle pastorali (*cfr.* il mio *Per un'indagine intertestuale dell'iconografia teatrale: l'esempio della pastorale ferrarese*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 569-602).

[80] Si veda la lettera del Bertazzolo pubblicata da Solerti, *Albori*, p. 56.

[81] *Cfr.* Alfredo Saviotti, *Feste e spettacoli nel Seicento*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», xli/1, 1903, pp. 54-58.

lo specchio e lo strumento insieme del committente. Tutta una tradizione li collega ormai a quelle feste di corte in cui attraverso il linguaggio delle immagini e la magnificenza degli apparati si avvalora il diritto di una minoranza a governare. Spettacoli di stato le cui radici affondano nel Medio Evo e che nel Rinascimento trovano un nuovo *humus* culturale ed una più importante ragion d'essere.

La rilettura dei trattati platonici aveva imposto infatti la teoria filosofica dell'equivalenza fra microcosmo e macrocosmo; mentre quella della *Poetica* di Aristotele, ricordando che «il terrore e la pietà possono [...] essere suscitati dallo spettacolo scenico», ne aveva fatto uno dei più preziosi *instrumenta regni*, un mezzo di persuasione occulta che celebrava il sovrano come il restauratore dell'ordine e della virtù.

Dagli intermezzi in onore dei Medici, ai *ballets de cour* per i Valois, fino ai *masques* per i Tudor e ai tornei per gli Asburgo, in tutte le corti europee le allegorie «meravigliose» dispiegate di fronte alla corte sembravano ricreare il teatro dell'idea neoplatonica, in cui i valori astratti, fugando per un momento contrasti e pericoli, sono esibiti per consolidare i rispettivi poteri assoluti. E a partire dalla seconda metà del Cinquecento il principio secondo il quale «vedere è credere», anch'esso un portato della filosofia neoplatonica, attraverso la visione degli dei benedicenti ne puntella il concetto di diritto divino.[82]

Con queste feste riminesi il Caetani si inserisce a pieno titolo in questa tradizione rappresentativa. La peculiare qualità spirituale del suo ministero non fa che accentuare alcuni degli aspetti dello spettacolo, ma il suo linguaggio è assolutamente il medesimo. Il ricorso alle immagini mitologiche non è dunque tanto un omaggio ai gusti di un cardinale umanista, già allievo del Peranda; quanto un'opzione meditata, intesa da un lato al rafforzamento del suo governo, dall'altro anche a rilanciare l'idea del papato come monarchia forte, detentrice per eccellenza di quelle virtù regali che a partire dal Rinascimento s'intendevano coniugate con quelle dell'antichità classica.

Il Prologo con l'omaggio degli dei ai Caetani, il trionfo di Pallade e quello della Fama in rapporto alle due regioni di Roma e della Romagna di cui si rappresenta l'unione attraverso quella dei rispettivi fiumi e attraverso i rispettivi, mitici progenitori, si impongono con la bellezza e l'autorità che loro viene dai miti classici ma sono evidentemente innanzitutto strumenti politici. E la danza è qui più che mai la rappresentazione dell'aspirazione all'unità armoniosa dello Stato ideale.

Rappresentare Rimini come città idealizzata sulla scena, ben riconoscibile dai suoi classici monumenti fino ai colli e al mare – quest'ultimo come tema iconogra-

[82] Per tutta la complessa problematica *v.* Roy Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

fico ricorrente – e rappresentarla nel valoroso cavaliere dalla ricca armatura e ancora nelle insegne della città che egli reca, è una gratificazione offerta al pubblico e in quanto tale un ponte diretto di comunicazione tra il cardinal legato e la nobiltà riminese. Com'è una gratificazione allo stesso pubblico – anche alla sua parte meno colta – la moresca finale, un genere che, oltre che in qualche modo nobilitato dalla recente ripresa mantovana, sappiamo prediletto dalla cittadinanza.[83]

Ad un occhio esercitato al linguaggio delle immagini manca però un elemento importante che, a partire gli insegnamenti del *Convito* platonico, è ricorrente nelle feste di corte, diventandone spesso il centro ordinatore. Il dio Amore, già espressione principe di quello spirito di riconciliazione, di quell'ansia di unità armoniosa, di quella *coniunctio oppositorum* che da parte degli spiriti liberali si vagheggiava in quegli anni cruenti, è qui citato solo una volta come sostegno dei piedi di Giove troneggiante al centro del divino consesso e dunque in una posizione chiaramente subordinata.[84] Anche Venere, contrariamente alla consuetudine accuratamente vestita, è qui solo la madre di Enea.[85]

Per salvare il cavaliere (Rimini) v'è solo il canto delle Virtù e la forza di Ercole. Un modo per asserire la supremazia della morale, e della morale pura (le Virtù), imposta dall'alto con la pura forza (Ercole), senza alcuna possibilità di mediazione. Uno scontro – Vizi-Virtù – ormai vieto,[86] un modo logico «che è assai spesso del sofismo e pressoché sempre dell'immobilità».[87]

Tra pochi anni (1614) il fiorentino Jacopo Cicognini, a Roma accademico Umorista, in uno spettacolo attraverso il quale, con un linguaggio accuratamente cifrato, si difendevano gli assunti galileiani, riprendendo in qualche modo un tema platonico che aveva già trovato ampia eco nelle feste medicee[88] – è infatti quello mediceo con Venezia e la Savoia l'unico stato italiano «libero» che in questi anni si oppone all'impero asburgico e a un papato che innanzitutto da

[83] *Cfr.* MONALDINI, *Teatro*, pp. 536, 540, 544, 546.

[84] Si veda nell'intermezzo della *Deificazione di Alcide.*

[85] La descrizione della dea non corrisponde ovviamente all'interpretazione del Cartari in cui Venere è rappresentata nuda come «per mostrare [...] quello a che sempre ella è apparecchiata, che sono i lascivi abbracciamenti» e del resto nemmeno a quella, meno frequente, in cui è pudicamente vestita come «Venere celeste» (CARTARI, *Imagini*, p. 529 e sgg.).

[86] Il corteo delle Virtù come attributo del monarca è di ascendenza medievale: *cfr.* STRONG, *Arte*, pp. 13 e *passim.*

[87] GUALTIERO GNERGHI, *Il teatro gesuitico*, Roma, Officina Poligrafica Editoriale, p. 151.

[88] Che Amore e Virtù potessero trovare una conciliazione, è un *leit-motiv* nelle feste che Caterina de' Medici aveva promosso in Francia, feste che avrebbero trovato una degna prosecuzione in quelle del granduca Ferdinando, il quale, decisamente filofrancese e di orientamenti liberali, aveva sempre tenuto con lei una corrispondenza segreta: *cfr.* STRONG, *Arte*, cap. 3 e 4. Per lo sviluppo di questi stessi temi nella drammaturgia francese di questi anni si veda MARCO LOMBARDI, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, 1995.

questo impero si sentiva difeso – avrebbe sostenuto la legittimità di un *Amor pudico*,[89] cioè di idealità terrene eppure positive: una speranza di progresso nel reale verso la quale egli sperava di attrarre l'*intellighenzia* romana, comprese le alte gerarchie ecclesiastiche, spesso, come si è visto, tutt'altro che chiuse o retrograde. Queste speranze di apertura sarebbero presto cadute: Galilei sarebbe stato costretto alla ritrattazione e Cicognini sarebbe morto suicida.

Nello spettacolo riminese v'è già la registrazione di una posizione netta, come una precognizione degli eventi: tra Vizi e Virtù nessun compromesso, nessuna consolazione è possibile, se non la contemplazione della bellezza come riflesso dell'Idea.

Alla memoria di mio padre, riminese d.o.c.

[89] *Cfr.* il mio *Patrimonio teatrale estense. Influenze e interventi nella Roma del Seicento*, «Biblioteca Teatrale», 7, 1987, pp. 59-751.

INDICE

A

A vagheggiare Orfeo... (studi) 449
Abbatini, Antonio 110
Abelle di Boemia overo san Wenceslao (oratorio, 1680, Minato–Draghi) 294, 299, 304, 309, 319
Abramo (oratorio, 1668, m. Pasquini) 326
Academia (editore, Praha) 291
Accademia barocca (editore, Roma) 481
Accademia di lettere latine e greche 481
Accademie *v. il nome dell'accademia*
Acciarello, Francesco 341, 346, 347
Iefte infelix triumphus (1695)
Iudith (oratorio, 1706)
Acerbi, Antonio 333
Achille in Sciro (opera 1669, Ximenes–Draghi) 102
Achille riconosciuto (intr. a un balletto, 1668, Orgiano–Draghi) 373-375
Acquario (editore, Palermo) 110
Acquasparta, cardinale di 481
«Acta Musicologica» 69
Adagiati, accademia 463, 467, 469
Ademollo, Alessandro, *I teatri di Roma...* 353
Ades dux bone inclyte (inno) 308, 309
Adimari, Ludovico 102
Carceriere di se medesimo (1681)
Administration du Grand Dictionnaire Universel (editore, Paris) 350
Adone (opera, 1676, Giannini/Fattorini–Legrenzi) 237
Affetti per musica sopra la Passione del Redentore (oratorio, 1716) 338
Affetti pietosi per il sepolcro di Cristo (oratorio, 1666, Federici–Ziani) 435
Agazzari, Agostino 480
Eumelio
Agnelli (stampatore, Milano) 361
Agostini, Pier Simone 232, 249
Ratto delle Sabine (1680)
Agueda, doña 113, 115
Akademische Druck- & Verlagsanstalt (editore, Graz) x, 201
Alaleona, Domenico, Storia dell'oratorio musicale... 347
Albani, Alfio (con M. Bonvini Mazzanti e G. Moroni), *Teatro a Sinigallia...* 227
Alberti, Giovanni Battista, *Discorso sull'origine dell'Accademie...* 463
Albrizzi (stampatore, Venezia) 41
Alcindo (opera, 1665, Draghi–Bertalli) 5, 44, 389
Aldobrandini, Cinzio 477
– Giovanni Giorgio 480
– Ippolito *v.* Clemente viii
– Pietro, cardinale 461, 475-483, 486
Aldrich, Putnam, *Rhythm in Seventeenth-Century...* 145, 156
Aldrovandini, Giuseppe Antonio 356
Aleandro, Girolamo, *Difesa d'Adone poema...* 479
Sopra l'impresa de gli accademici... 463
Aleotti, Giovanni Battista 392, 393
Gli artifitiosi et curiosi moti... 470
Alessandro Magno, L' (opera, 1684, p. Minato) 228, 230-232
Alessandro Magno 438, 456
Alfonso ii *v.* Este
Alinea (editore, Firenze) 102, 110, 111, 354
Allacci, Leone, *Drammaturgia...* 63, 349, 350, 353
Allegretti, Giacomo 463
Alm, Irene, *Operatic Ballroom Scenes...* 385
Theatrical Dance in Venetian Opera... 379

Almagro (Spagna) 111
ALMEIDA, Francisco António DE 221
Almonte (opera, 1661, Draghi–Tricarico) 4, 27, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 387-389, 399
Almquist & Wiksell (editore, Stockholm) 393
Alsazia-Lorena 364
Alta regina («brando», Negri) 374, 376
ALTEMPS, Giovanni Angelo 481
ALTIERI, Emilio *v.* Clemente X
Amado y aborrecido (1667, Calderón) 101
AMALTEO 8, 40, 174, 230
Perseo (1669)
Amar per virtù overo I generosi rivali (opera, 1702, Zeno–Ziani?) 349, 350, 352, 354, 357, 358, 360, 362, 365-367
Amare per virtù (opera, 1697, Cupeda–Draghi) 226, 227, 349, 350, 356, 357, 360, 362, 363,
Amare per virtù overo I generosi rivali (opera, 1699, Cupeda–Draghi) 226, 240, 350, 351, 357,
Ambizione punita (oratorio, 1667, Federici–Ziani) 435, 448
Amburgo 218, 238
Theater am Gänsemarkt 218
AMENO, Francesco Luiz (editore, Lisboa) 384
Aminta (Tasso) 482
AMIS (editore: Bologna, Como, Genova, Verona) 3, 237, 242, 321, 353, 361, 406
AMMONIUS, Iohannes (ed., Frankfurt), 426, 427
Amor della redentione (oratorio, 1680, Minato–Leopoldo) 206, 294, 299, 319
Amor non vuole inganni (opera, 1681, Contini–Scarlatti) 200-204, 222
Amore per virtù overo La tirannide placata (scherzo scenico, 1697) 350, 357,
Amori degli dei... (studi) 479
Amori di Apollo e Dafne (opera, 1656, Busenello–Cavalli) 379
Amori di Cefalo e Procri (opera, 1668, Draghi–Draghi) 52, 54-56
Anacreonte (opera, m. Scarlatti) 235, 251,
«Analecta Musicologica» 253
Ancona 62-64, 66
Ancora (editore, Milano) 328
Andrea, beato 31
ANDRÉS-GALLEGO, José *v.* MORÁN, Manuel
Andromeda (opera, 1637) 379
ANGELINI BONTEMPI, Giovanni Andrea, *Historia musica...* 443
ANGIOLINI, Gasparo 383
ANGUILLARA, Giovanni Andrea DELL' 468, 470, 473
Metamorfosi... 468, 470
Animoso (accademico dei Disuniti) 355, 364
Generosi rivali (1680)
Animoso Accademico Selvaggio 355
Anna Maria, contessa 377
«Annali dell'Istituto Universitario Orientale» 462, 472
ANNIBALDI, Claudio, *Il mecenate...* 477
Annus Augustus seu Octogesimus (dramma scolastico) 312
Antinore (editore, Padova) 6
Antioco il grande (opera, 1681, Frisari–Legrenzi) 184-186
Antioco 234
Antonelli, collezione (Ferrara) 16, 22
Antonia, doña 113, 115
Antonino Liberale 74, 75
Antro overo L'inganno amoroso (opera, 1686, Santinelli–Orgiano) 230
Anversa 437
Anzbach, Margravio di 356
«Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften» 395
Aoni, monti XIV
Apogeo del melodramma... (atti) 361
Apollo deluso (opera, 1669, Draghi–Sances) 7, 52, 54, 55, 56, 57
APOLLONI, Giovanni Filippo 342-345, 347
Argia (opera)
Dori (1657)
Jefte (1675, 1689)
Sacrificio di Jefte (1675)
– Giuseppe 342, 344
Apparato fatto dagl'illustrissimi signori ufficiali... 331-332
Appio Claudio 108
Applauso di lacrime al trionfo della croce (1695) 326
APPOLONI *v.* APOLLONI
Aquisto di Durindana (balletto, 1638) 472
Aragona 438
Arca in mezzo al diluvio (sez. di oratorio, 1714) 333
Arcadia 8, 78, 239, 365
Arcangelo Raffaello, Compagnia dell' 323
Archimede 256, 467
«Archiv für österreichische Geschichte» 292

«Archiv zur Musikwissenschaft» 313
«Archivio della Società Romana di Storia Patria» 231, 478
«Archivio Storico per le Prov. Parmensi» 356
ARCOLEO, Antonio 233
Clearco in Negroponte (1685)
ARDISSINO, Erminia, *Rassegna di studi sulla predica...* 325
ARESI, Gulio Cesare 332
Orto di Getzemani glorioso ne' sudori... (1661)
Argalia (editore, Urbino) 6, 70, 434, 443
Argia (opera, Apolloni–Cesti) 342
Arianna (opera, 1685, Sinibaldi–Pasquini) 230, 231
Ariccia, Palazzo Chigi di 231
ARIENTI, signori 29
Arimino 469
ARIOSTI, Attilio 256, 264
Ratto di Proserpina (cantata)
ARIOSTO, Ludovico 465
Aristofane 175-179, 181, 183-186, 217-220
Aristotele, *Poetica* 487
ARMELLINI, Mario 349
Arno 466
ARPINO, Giuseppe D' 481
ARRIVABENE, Lelio 486
Arsace fondatore dell'impero dei Parthi (opera, 1698, Cupeda–Draghi) 382
Arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi... (atti) 373, 379
ASBURGO XVIII, 69, 70, 147, 161, 172, 206, 306, 348, 359, 361, 364, 367-369, 399, 410, 434, 436, 487
– Alberto, arciduca 375, 458
– Alberto I, re di Germania XVIII
– Anna (moglie di Luigi XIII) 458
– Anna, infanta 458
– Anna Maria, arciduchessa (figlia di Leopoldo e Claudia Felice) XIV, 374, 402
– Claudia Felicita (II moglie di Leopoldo) XIII-XVI, XVIII, XIX, XXI, XXIII, XXIV, 374, 402, 405
– Carlo II (Carlos) 69, 70, 100, 101, 102, 116, 216, 437
– Carlo III 408
– Carlo IV 305
– Carlo VI 67, 70, 218, 306, 327, 342, 408
– Eleonora, «imperatrice vedova» *v.* GONZAGA
– Eleonora Maddalena Teresa (III moglie di Leopoldo I) 69, 63, 70, 74, 77, 207, 306, 307, 319, 349, 378, 380, 381, 384, 403, 411
– Eleonore Maria (figlia di Ferdinando III) 6
– Elisabetta Cristina (moglie di Carlo VI) 218
– Ferdinando I imperatore XVIII
– Ferdinando II 373, 451
– Ferdinando III 100, 253, 299, 306, 373, 395, 449
– Ferdinando Venceslao 101, 306
– Filippo II, re di Spagna 458
– Filippo III, re di Spagna 475
– Filippo IV, re di Spagna 69, 70, 100, 437
– Giuseppe I (Gioseffo, Josef) 69, 70, 74, 312, 342, 383, 403
– Isabella 375, 458
– Isabella Chiara 458
– Maria Anna (Mariana) 100, 102, 254, 312-314, 373, 435, 437
– Maria Antonia 69, 70, 99, 101, 117, 121, 124, 150, 154, 158, 161, 166, 169, 216, 217, 312, 314
– Maria Elisabetta 328
– Maria Teresa (moglie di Luigi XIV) 70, 437, 458
– Leonora, arciduchessa 312, 373, 377, 435
– Leopoldo I *passim*
Amor della redentione (1680)
Novia barbuda
Orfeo y Eurídice
Transito di san Giuseppe (1680)
Vaticini di Tiresia tebano (1680)
– Margherita Maria Teresa (I moglie di Leopoldo I) 6, 8, 51, 52, 55, 62, 69, 70, 99, 100, 102, 103, 116, 117, 147-149, 307, 373, 374, 397, 398
– Rodolfo II 291, 294
Asolo 257
ASOR ROSA, Alberto 325
Cultura della controriforma... 485
Atanagilda (1688, m. Ziani) 250
Atene 37, 175
Atomi di Epicuro (opera, 1672) 374, 377
Attioni fortunate di Perseo (festa, 1691, m. Draghi) 225
AUBERY, Antoine, Des justes préténtions du Roy... 434
«Auftakt» 291
AUGURELLI, Aurelio 463
Aún vencido vence amor (opera, 1669, Ximenes–Draghi?) 102, 116

Aureli, Aurelio 454
Ercole in Tebe (1671)
Medoro (opera)
Ausa 469
Austria XXIV, 123, 216, 217, 292, 302, 303, 317, 322, 364, 442
v. anche: Asburgo
Avellaneda, Francisco de 101
Plenipapelier (*entremés*, 1667)
Avellini, Luisa, *Tra Umoristi e Gelati...* 478
Aventi, signori 33
– Giovanni Battista 33
Averara, Pietro d' 359, 365
Gemelli rivali (1690)
Aviano, Marco d', *Corrispondenza...* 328
Avidità di Mida (trattenimento, 1671, m. Draghi) 374
«Avvisi di Napoli» 329
«Avvisi di Roma» 348, 461, 476, 480-482, 485
«Avvisi Marescotti» 346
Azzaroni, Giovanni 470

B

Babilonia 57
Bach, Johann Sebastian 196
Badi, Emilio 340
Trionfo di Amore e di Marte (1689)
Badia, Carlo Agostino 11, 13, 14, 254, 258, 260, 261, 264
Bagozzi, Francesco 29, 30, 32, 33
Baiardi *v.* Cerboni Baiardi
Balbases, marchese de los 112
Balcani 292, 368
Baldini, Vittorio (editore, Ferrara) 470
Baldracca (opera, 1679, Minato–Draghi) 371, 378
Balletti in occasione delle felicissime nozze... (1725) 372-373
Ball-Krückmann, Babette, *Bühnenbildentwürfe zwische...* 409
Ballo fatto da sei cavalier 376
Ballo fatto da sei dame 376
Baltasara, doña 110, 113-115
Barazzoni, Beatrice VII, 253*ss.*
Barbara, signora 219
Barcellona (Barcelona), Instituto del Teatro e Biblioteca-museo XI, 114
Bärenreiter (editore, Kassel - Basel) X, 219
Bargagli, Girolamo 468, 486
Pellegrina (1589)
Bargni, castello (Fano) 433
Barrientos, Antonio 101
Las beatas (*entremés*)
Barriera spirituale (apparato, 1622) 336
Barroco español y austríaco... (studi) 100, 102
Bartoli, Carlo Antonio *v.* Maggi, Giacomo
– Daniello 433
– Domenico 352
Baruffaldi, Girolamo, *Dell'istoria di Ferrara...* 27
Bascapè, Carlo, vescovo 332
Baselt, Bernd 219
Bassani, Giovanni Battista, *Affetti canori...* (cantate) 252
Bassetti, Apollonio 11
Basso, Alberto X, XIII, 22, 227, 264, 349, 372, 480
Bastiano da Sangallo 468
Batillo 234
Battiferri, Luigi 19, 25, 31
Battistelli, Franco 433, 435
Origini e vicende storiche... 435
Battuti Neri, Confraternita 17
Baudi di Vesme, Alessandro, *Schede Vesme...* 356
Bauer (editore, Wien) 401
Bauer, Oswald G., *Ihre Ideen waren der Würde...* 408
Baur, Ludwig, *Berichte des Hessen-Darmstädtischen...* 292, 293, 301, 304, 314
Baviera 70, 101, 215, 216, 217, 348, 392
– Massimiliano II Emanuele Wittelsbach, elettore di 70, 216, 217, 101, 392
Ferdinando Giuseppe di 70
– Ferdinando Maria di 216, 217
Beccafumi, Domenico 468
Beccari, Gaspare 24
Beck, C. H. (editore, München) 411, 412
Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (editore, Wien) 219
Bedmar e Meléndez (editore, Madrid) 102
Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger... (studi) 306
Belgio 437, 440
Belisario in Ravenna ovvero I rivali generosi (opera, 1698, Zeno–Ziani) 356
Bellina, Anna Laura, *Totila Belisario...* 64
Bellori, Giampietro 479

Belmonte, Ramiro di 455
BELMONTI, Galeazzo 463
BELTRADI, Giovanni Francesco 465
BENACCI, eredi di Vittorio (stampatore, Bologna) 62, 355
BENEDIK, Christian, *Die Redoutensäle...* 396
BENÍTEZ CLAROS, Rafael 114
BENNETT, Lawrence, *Italian Cantata...* 253, 254
BENTIVOGLIO D'ARAGONA, famiglia 18, 25
– Cornelio 22, 24
– Ippolito 28
– archivio (Ferrara) 22, 24, 28
BENZONI, Gino, *Affanni della cultura...* 465
Beozia XIV
BEREGAN, Nicolò 229
Tito
Bergamo 22, 23, 335, 336
Chiesa di Santa Maria Maggiore 333, 336
BERGER, Herbert, *Grotesken Kostümentwürfe...* 401
BERGOZZI, Francesco *v.* BAGOZZI, Francesco
BERNABEI, Ercole 343
BERNARDI, Claudio, *Drammaturgia della Settimana...* 324, 328, 329, 332, 334, 335
Funzione della deposizione... 334
Tempo sacro: Entierro... 332, 333
BERNARDONI, Pietro Antonio 430
Clemenza di Augusto (1702)
BERNHARD, Christoph 197
BERTALLI (BERTALI), Antonio 4, 5, 13, 44, 306, 307, 389
Alcindo (1665)
Maria Maddalena
Motetto
Pentimento, l'amor verso Dio... (1661)
Bertani (stampatore, Venezia) 62
BERTAZZOLO 486
BERTIER, A. (editore, Paris) 434
Bertola & Locatelli (editore, Cuneo) X
BESUTTI, Paola 323, 329, 332, 338
BEVERINI, Francesco 454
Dario in Babilonia (1671)
BEVILACQUA, cardinale 481, 482
BEYSTERVELDT, Antoine Adrianus VAN, *Repercussions du souci...* 109
BIACH-SCHIFFMANN, Flora, *Giovanni und Ludovico Burnacini...* 393, 395
BIANCASTELLA, Antonino 349
BIANCHI, Brigida 257
Occhi, parlate meno (1659)
BIANCONI, Lorenzo IV, VII, 38, 81, 145, 256, 372
Cesti Pietro... 342-343
Ercole in Rialto... 454
Funktionen des Operntheaters... 233
Opera metastasiana... 79, 84
Seicento... 341
(con T. WALKER) *Dalla Finta Pazza alla Veremonda...* 72
(con T. WALKER) *Production, Consumption...* 228, 229, 249
BIBIENA *v.* GALLI BIBIENA
«Biblios» 238, 398
Biblioteca Federiciana... (studi) 433, 435
«Biblioteca Teatrale» 489
BIEGO, P., 250
Fortuna tra le disgrazie (1668)
BIGELLI, Tommaso 220
BIGNAMI, Paola 470
Bilenberg 306
BILLIO, Nicoletta, *Contributo sugli inizi di carriera...* 3, 15, 21, 37, 338
Bisanzio 339
BISCAPÈ *v.* BASCAPÈ
Bittner & co. (editore, New York) 408
BITTNER, Ludwig 171
BJURSTRÖM, Per 484
Giacomo Torelli and Baroque Stage... 393
BLOM, Benjamin (editore, New York) 408
BLONDY, Michel 383
BLUME, Friedrich X
BLUMENTHAL, Arthur R., *Giulio Parigi and Baroque...* 393, 484
Theater Art of the Medici... 393
Bocca (editore, Milano) 347
BOCCACCI (BOCCACCIO), Camillo 449, 450
Nerone
Boemia XV, 214, 215, 292, 302-305, 308, 311, 313, 318, 322, 400, 408
BOETTICHER, Wolfgang, *Handschriftlich überlieferte...* 206
Boetto e Guigonio (editore, Torino) 349
BOGIANCKINO, Massimo 481
Böhlau (editore, Graz - Wien) 172
BOLELUCZKY, Matěj Benedikt, *Rosa Bohemica...* 308
«Boletín de la Real Academia Española» 104

Bologna 62, 64, 72, 180, 238, 252, 331, 332, 355, 356, 436, 455
Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio XI, 332, 433
Biblioteca dell'Archiginnasio 349
Biblioteca Universitaria XI, 349, 355, 446
Collegiata di Santa Maria Maggiore 331
Civico Museo Bibliografico Musicale XI, 349, 353, 454
Metropolitana di S. Pietro 331
Teatro Formagliari 62, 355, 364
Teatro Municipale Romolo Valli 331
BOLZONI, Lina, *Oratoria e prediche...* 325
Bompiani (editore, Milano) 441
BONACOSSI, famiglia 18
Bonae et malae educationis typus Venceslaus... (dramma scolastico, 1680) 312
BONANDON, Alvise 392
BONARELLI, Guidobaldo DE 486
Filli di Sciro (1602)
BONAVENTURA HARRACH *v.* HARRACH
BONAZZOLI, Cesare 353
BONLINI, Carlo, *Glorie della poesia...* 240-241, 356
BONONCINI, Giovanni II, 13, 203, 232
Musico prattico... (1673) 156
BONVINI MAZZANTI, Marinella *v.* ALBANI, Alfio
BORBONE di Francia 359
– Luigi XIII 359, 458
– Luigi XIV XIX, 61, 70, 72, 100, 217, 348, 359, 361, 362, 364, 367, 437, 440, 441, 443, 444, 458
– Luigi XV 362
– Maria Cristina 359
· Maria Luisa 102
BORDONE, G. (stampatore, Milano) 372
BORETTI, Giovanni Antonio 454
Ercole in Tebe (1671)
BORGHESE, famiglia 475
– Camillo *v.* Paolo V
– Nicola 62
– palazzo *v.* Roma
BORGHI, Gaetano 219
– Renato 64
Borgogna 458
BOŘITA di Martinic, Bernard Ignaz 313
BORROMEI, conte 22
BOTTALINO 233
Roderico (1687)
BOTTARI, Antonio 392
Bottega d'Erasmo (editore, Torino) 63, 74
BOTTONI, Nicolò 34
BOUQUET, Marie-Thérèse 21
Cronologia degli spettacoli... 349, 350, 354, 356, 365
BOYD, Malcom, *Equivoci nel sembiante...* 200
Scarlatti Alessandro... 200
Brabante, ducato 20, 437, 440, 458
BRAGAGLIA, Anton Giulio 72, 234
Bramante (editore, Milano) 264
BRANAE CAPITANISSA, Maria 316
BRANCALEONI, Laura 449
Brandeburgo 348
Breitkopf und Härtel (editore, Leipzig) X, 262, 350
Brepols (editore, Turnhout) 145
Brescia 233, 325
Bressanone 104
BREVI, Giovan Battista 333
Concerto di dolori tra il figliolo e la madre (1709)
Funerali del Redentore (1705)
Sfogo della crudeltà e del dolore (1714)
BRIGANTI, Giuliano, *Nuove indagini sulla galleria...* 479
BRILL, E. J. (editore, Leyden) 109
BRITO, Manuel Carlos DE, *Almeida, Francisco António de...* 221
Opera in Portugal... 221
Brno, Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut 173, 314
BROCKHAUS, F. A. (editore, Leipzig) 108
BROSCHE, Günter 306
Musikalischen Werke... 306, 308
Nur danken kann ich... 398
BROWN, Jennifer W., *Con nuove arie aggiunte...* 242
BRUGNELLI BIRAGHI, Giuliana (con Denoyè Pollone), *Seconda Madama...* 359
BRUMANA, Biancamaria 480, 481
BRUNAU, Joachim Norbert 316
BRUNET, Michel (editore, Paris) 372
BRUNETTI, Simone, *Immagini di Nerone...* 449
Brunsvich, principato 455
Bruxelles 437
BUENDÍA, J. Fernández DE (editore, Madrid) 102

Bufalo, marchese del 481
Bugia regnante overo l'Iphide greca (opera, 1682, Minato–Partenio/Freschi/Sartorio) 62, 240, 442
Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era...* 78
«Bulletin of the Comediantes» 109
Bulzoni (editore, Roma) 51, 229, 328, 355, 469, 470, 475, 480, 482, 485, 486
Bundesministerium für Wissenschaft (editore, Wien) 398
Buonacciuoli, Alfonso 413
Buonaccorsi, Giacomo 347
Giuditta (1706)
Buontalenti, Bernardo 486
«Burlington Magazine» 357
Burnacini, Giovanni 393
– Lodovico Ottavio IX, XVI, XVII, XX, XXII, XXIV, XXVI, 36, 39, 41, 42, 52, 172-174, 298, 299, 321, 324, 387, 389-399, 401, 402, 404, 407-410, 414
Busenello, Gian Francesco 74, 379
Amori di Apollo e Dafne (1656)
Incoronazione di Poppea
Busetto, Natale, *Carlo de' Dottori...* 5
Bussani, Giacomo Francesco 232
Ratto delle Sabine (1680)
Bužga, Jaroslav, *Hudební barok...* 291

C

Cabildo Toledano, biblioteca 459
Cabreira, Joseph Thomas 384
Caccialupi, Raffaele 4
Caccini, Giulio 480
Euridice (1602)
Cádiz, Universidad de Cádiz 116
Caduta di Elio Seiano (opera, 1667, Minato–Sartorio) 79
Caduta di Salomone (oratorio, 1674, Federici–Draghi) 8, 433, 435, 444-449
Caetani 466, 475
– Antonio 461, 462, 475, 478, 480
– Bonifacio, cardinale 459, 460, 463, 469, 475, 476, 482, 485-487
– Filippo 459, 460, 462, 464, 465, 472, 476
Due vecchi (1612)
Ortensio (1608)
Schiava (1613)
– Francesco Maria 461
– Pietro 462, 475-477
– Scipione 481
– *v. anche* Roma, Archivio Caetani
Cagnacci, Guido 79
Cairo, Laura (con P. Quilici), *Biblioteca...* 355
Caldara, Antonio 69, 219, 258, 341, 393
Jefte (oratorio)
Calderón... (atti) 111
Calderón de la Barca, Pedro 101, 102, 104, 111, 112, 116, 354, 362
Amado y aborrecido (1667)
Cuarta parte de comedias... 102
Fiera, el rayo y la piedra (commedia)
Fineza contra fineza (1667, 1717)
Fortunas de Andrómeda y Perseo
Caldwell, John 255
Calessi, Giovanni Pierluigi, *Ricerche sull'Accademia...* 3, 4, 17, 18, 19, 21
California Press, University of (editore, Oxford, *etc.*) 84, 203, 260
Calvi, Donato, *Effemeride sagro profano...* 336
Cambridge University Press (editore, Cambridge) 221
Camerarius, Joachim *sr.*, *Symbolorum et emblematum...* 426-429
– Joachim *jr.* 427-429
Camerini, Silvia 332
Campana (stampatore, Roma) 353
Campeggi, Ridolfo 461
Candaule (opera, 1680, m. Ziani) 186
Cannaregio (stampatore, Venezia) 226
Cannaregio, Teatro di 240
Čáňová, Eliška, *Mor v Čechách v roce...* 293
Cantagallina, Remigio 477
Cantata da camera nel Barocco italiano... (studi) 257
Cantata sagra (1695) 330
Cantatas by Carlo Cappellini... (edizione) 254
Canto lacrimevole degli angeli al Calvario (oratorio, 1740) 335
Canzone Sancte Wenceslae (mottetto) 306-309
Capece, Carlo Sigismondo 237
Elmira (opera)
Capellini, Carlo 254, 261
Capistrelli, Filippo 346
Judith Bethuliae obsessae propugnatricis... (1685)
Capitanata 462

Cappelli, Giovanni Maria 356
– L. (editore, Bologna) 355, 461
Cappellini, Carlo 4, 27, 185, 293, 316
Fama illustrata (1679)
Capriccio (cantata, 1692, p. Lemene) 256
Capriccio Cucu (1679, m. Kerll
Caraffa, cardinale 7
Carandini, Silvia 486
Teatro e spettacolo... 324, 478, 484
v. anche Fagiolo dell'Arco, Maurizio
Carceriere di se medesimo (commedia, 1681, Ximenes poi Adimari) 102
Cardona y Borja *v.* Folch de Cardona
Cargnoni, Costanzo, *Quarantore...* 325, 326
Cariddi 213
Carissimi, Giacomo 341, 346
Jephte (oratorio)
Carlowitz, pace di 364
Carmignano di Brenta, Arturo M. da 328
Caroccia, Antonio 221
Caroso, Fabritio, *Nobiltà di dame...* 372
Carpani, Roberta 322, 332
Drammaturgia milanese... 227
Carpio, marchese del, vicerè 233
Carracci, famiglia 479
Cartari, Vincenzo, *Le imagini de gli dei antichi...* 361, 467, 468, 470, 474, 488
Casa Usher (editore, Firenze) 111
Casale, Giacinto da 325
Cascetta, Annamaria 322, 332
Casimiri, R., *Oratorii del Masini...* 343
«Casopis Moravskeho Muzea» 311
Casper von Lohenstein, Daniel 412
Cassano, autore 438
Cassano, località 461
Cassati, Pietro 219
Castalia (editore, Madrid) 100
Castellani, Giuseppe, *Domenico Federici...* 434
Castellar, nobile 103
Castellón, Heraclia 101
Castelnou, marchese di *v.* Folch de Cardona
Castiglia 121, 124, 438
Castro, Américo, *De la edad conflictiva...* 109
Cataldi, Luigi, *Cierto por lo dudoso...* 73
Cátedra (editore, Madrid) 111
Catena d'Adone (opera, 1626, m. Mazzocchi) 480
Catone Uticense 411, 424, 428, 431
Cattin, Giulio 336, 339
Cavagna (Cavagnino), Giovanni Antonio 21-24
Cavaliere Toschi, Chiara, *La magnifica menzogna...* 25
Cavalieri, Emilio de' 480, 486
Giuoco della cieca (1595)
Rappresentazione di anima e di corpo (1589)
Cavalli, Francesco 8, 37, 78, 203, 229, 230, 232, 237, 239, 258
Amori di Apollo e Dafne (1656)
Giasone
Scipione Affricano (1664)
Xerse (1654)
Cavallini, Ivano 74
Cavernago 22, 24
Cazzati, Maurizio 18, 19, 25, 29
Cecchi (Cortona), Domenico 206
Cecchini, Francesco Maria, *Domenico Federici...* 443
Cecconi, Giovanni Francesco 347
Judith triumphus (1706)
Cella, Franca, *La vestale...* xiii
Centro stampa di Palazzo Maldura (editore, Padova) 104
Cerboni Baiardi, Giorgio 6, 70, 434, 442
Cerda Colonna, Lorenza de la 232
Ceriani, Giovanni Andrea, *Cronaca di Ferrara...* 22
Černin *v.* Czernin
Černý, Jaromír, *Středovek...* 304
Cerrini, Fabrizio 206
Cervantes, Miguel de 114
Guarda cuidadosa (commedia)
Československá vlastivěda... (studi) 291
Český (editore, Podlaha) 308
Cesti, Pietro Antonio vii, 10, 13, 51, 52, 78, 97, 225, 229, 237, 239, 258-260, 264, 342, 343, 384, 398
Argia (opera)
Dori (1657)
Nettuno e Flora festeggianti (1669)
Pomo d'oro (1666)
Semirami (1667)
Tito
Chanovský, Albert 310
Chater, James, *Musical Patronage...* 480
Chatto & Windus (editore, London) 476
Chi più sa manco l'intende (opera, 1669, Ximenes–Draghi) 102, 374

Chiabrera, Gabriello 477
Chiabò, Maria 483, 484
Chiarle, Angelo 373, 379
Chiaromanni, Giovanni 327
Chicchi, Luciano IV, IX
Chiesa, Stato della *v.* Roma
Chigi, Agostino 231
– cardinale 342, 343, 457
– palazzo 231
«Chigiana» 343
Chilonida (opera, 1677) 83
Christo orante (cantanta) 329
Cicognini, Jacopo 488, 489
Cicolini, musico 454
Cidippe (opera, 1671, Minato–Draghi) 43, 226, 240, 241
Cidonia 67
Cielo sotterra per la deposizione (rappr.) 334
Ciliberti, Galliano 480, 481
Cinani, Celio 29
Cinopolitana 416, 422
Cinque piaghe... (oratorio, m. Draghi) 180
Cinque vergini prudenti (oratorio, m. Draghi) 180
Circe (opera, 1665, Ivanovich–Ziani) 237, 240
Ciria Matilla, Maria Soledad de, *Manuscritos y ediciones...* 104
Ciro (opera, 1654, p. Sorrentino) 37
Ciro di Pers 433
Ciro monarca dell'opere regie... 72
Claredon Press (editore, Oxford) III, 145, 215, 255, 369
Clearco in Negroponte (opera, 1685, Arcoleo–Scarlatti) 233, 235, 250
Clèment, Felix (con Pierre Larousse), *Dictionnaire...* 350
Clemente I, santo e papa 485
Clemente IX (Giulio Rospigliosi) 110, 449
Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini) 461, 476, 477, 483
Clemente X (Emilio Altieri) 306
Clemente, Guido, *Guida alla storia ...* 108
Clementi, Filippo, *Carnevale ...* 461, 462, 481
Clementi, Francesco Domenico 347
Iudith (oratorio, 1706)
Clementini, Cesare, *Raccolto istorico della fondatione...* 460, 464
– Clementino 462
Clemenza di Augusto (opera, 1702, p. Bernardoni) 430
Clemenza di Davide (1703, p. Ruggeri) 430
Clemenza di Tito (opera, m. Mozart) 430
Cloridea (opera, 1665, Draghi–Ziani) 5, 28, 44-47, 53, 239, 388, 389
Clueb (editore, Bologna) 324, 332, 393, 484
Clusone 186, 239
Cnrs (editore, Paris) 376, 482
Coci, Laura 71
Coe, Ada, *Additional Bibliographical Notes...* 104
Coen, Christoph 180
Cola, Gregorio 346, 347
Jefte (1703)
Judith triumphus (1706)
Collinelli, Filippo Maria 356
Colloquium Alessandro Scarlatti... (atti) 233
Colonna, Filippo 232
– Lorenzo Onofrio 228-234, 461, 475
– Maria Mancini 229
– palazzo e teatro *v.* Roma
Coloredo, cardinale 348
Colzani, Alberto 237, 242, 321, 406
Comberiati, Carmelo 324
Comedia española y el teatro... (studi) 72
Comedia ridicula (opera, 1668, m. Draghi) 44
Comica del cielo (opera, p. Rospigliosi) 110
Commedia dell'arte... (raccolta) 72
Commodo (commedia, 1539) 468
Como 242
Comorra (Ungheria) 391
«Comunicazioni Sociali» 227
Concerto di dolori tra il figliolo e la madre... (oratorio, 1709, m. Brevi) 333
Concezione, confraternita 330
Consignatio mortuorum... (registro) 315
Contarini, Domenico 322
– Luigi 322
– Marco 239
Conti, F. 254
Contini, Domenico Filippo 202
Amor non vuole inganni (1681)
Contributi per la storia della musica sacra... (studi) 336
Convito degli dei (poema, 1674, Pellegrini) IX, XII-XXVII, 36
Conzatti, Giovanni Battista (stampatore, Padova) 338

Coraggio della madre de' Maccabei (sez. di oratorio, 1714) 333
Corago... (trattato) 376, 484
Corbelletti (editore, Roma) 341, 480
CORBIN, Solange, *Déposition liturgique...* 334
CORELLI, Arcangelo 345
CORETH, Anna, *Pietas Asburgica...* 322
Corilda (opera, 1688, Rossi) 250, 251
Corindi di Viloier, Corindo *v.* MALATESTA GARUFFI, Giuseppe
Corinto 45, 46
CORNARO (CORNER), Cornelia 340
– Girolamo 340
– Marco, vescovo 336, 337
ČORNEJOVÁ, Ivana (con A. Fechtnerová), *Životopisný...* 306
Cornell University (USA) 242
CORRADI, Giulio Cesare 237
Corriere Ordinario 327
CORTELLAZZO, Michele A. 104
Cortizos 453
Cortona *v.* CECCHI, Domenico
COSMEROVIO (stampatori, Wien) 27, 97, 102, 433
– Giovanni Christoforo 75, 374, 378, 380, 402, 403, 446
– Matteo 28, 40, 62, 99, 103, 113, 114, 119, 373, 374, 387, 388, 389, 396, 397, 435, 450
– Susanna Cristina (vedova di Matteo) 63, 342, 349, 381, 382, 384, 411-413
COSTANTINI, Danilo *v.* MAGAUDDA, Ausilia
Costanza e Fortezza (opera, Pariati–Fux) 430
Costanza, doña 124
COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de Moreto...* 104
COTTICELLI, Francesco (con P. Maione), *Onesto divertimento...* 365
CRAIN, Gordon, *Operas of Bernardo Pasquini...* 231
Crema 480
Creso (opera, 1678, Minato–Draghi) 13, 237, 371, 379, 385
Creso (opera, 1681, m. Legrenzi) 237, 238
Creso (opera, 1711, m. Keiser) 238
Creta XXII, 66, 67, 74, 364
Crispus (tragedia, Stefonio) 461, 482
Cristo trionfante negli obbrobri (oratorio, 1714) 333
Crocigeri, ordine 311, 313, 314, 317
«Cuadernos bibliográficos» 104
Cuore appassionato (oratorio, 1674, Savini–Draghi) 9, 326
CUPEDA, Donato 226, 240, 349, 350, 353, 356, 361-365, 382, 384
Amare per virtù (1697)
Amare per virtù overo I generosi rivali (1699)
Arsace fondatore dell'impero dei Parthi (1698)
CURTIS, Alan III, VII, 171, 207
«Cyril» 291
CZERNIN, Humprecht Jan conte di 4, 5, 9, 41, 308, 310, 316, 391
Czernoch (editore, Praha)

D

D'ACCONE, Frank A. 200
D'AMICO, Silvio X, 51
Storia del teatro drammatico... 51
D'ANTUONO, Nancy L., *Comedia española...* 72
D'AROIUS 438
D'ASCOLA, Pasquale 171
D'Aubery 438
Da Bisanzio a San Marco... (studi) 339
DADELSEN, Georg von 443
DAHLHAUS, Carl 145, 156
Tactus- und Proportionenlehre... 145
DAHMS, Sibylle, *Gregorio Lambranzi...* 383
Dal male il bene (opera, 1687, De Totis–Scarlatti) 233
DAL MONTE Giovanni (stampatore, s.l.) 335
DALY, Peter M., *Emblematische Strukturen...* 411
DANDI, Giovanni Felice (editore, Rimini) 479
Danesi (editore, Rimini) 463
DANIELE, Antonio, *Carlo de' Dottori...* 6, 8
Dante ALIGHIERI, *Convivio...* 369
De monarchia... 369
Danubio XV
«Danza Italiana» 383, 472
DAOLMI, Davide VII, IX, III, 115, 119*ss.*, 181, 199, 349
Origini dell'opera a Milano... 145, 152
(con E. Senici) *Omosessualità è un modo...* 71
«Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur» 238
Dario in Babilonia (opera, 1671, p. Beverini) 454

Dartmouth 393
DAVOLI, Zeno, *Stampe reggiane di apparti religiosi...* 331
DE ANDRÉ, Fabrizio 186
De Luca (editore, Roma) 483
DE TOTIS, Giuseppe Domenico 233
Dal male il bene (1687)
Rosmene (1686)
Década de oro de la comedia española... (atti) 111
Dědictví svatého Prokopa (editore, Praha) 303
Dei concorrenti («epitalamio», 1676, m. Draghi) 9, 255
Deificazione d'Alcide (intermedio) 470, 488
Dějiny (editore, Podlaha) 309
Dějiny českého divadla... (studi) 291
Del mal lo menos (commedia, Folch de Cardona) 102
DELI, Aldo, *Abate Domenico Federici...* 433, 444
DELLA VALLE, Pietro 480
DELOGU, Gaetano 171
Delo XVI
Democrito 174
DENOYÈ POLLONE, Maria Bianca *v.* BRUGNELLI BIRAGHI, Giuliana
DENT, J. M. (editore, London) 145
Desclée (editore, Roma) 476
Descrizione del sepolcro rappresentato... 335
DESOFFER, Claudio 382
DETI, Giovanni, Battista, cardinale 478, 481
Deus, Deus meus quare me dereliquisti (salmo) 334
DI LERNIA, Francesco 312
DI MACCO, Michela 357
DI PIO 343
DI TONDO, Ornella, *Leggiadria di ballo e di gesti...* 373
Di tre amanti (cantata, m. Draghi) 254, 255, 259, 262
Diana trionfatrice... (studi) 357
Diarium Europaeum... (relazione) 298
DIDOT, Firmin (editore, Paris) 63, 350
DIETRICH, Margret 387
DÍEZ BORQUE, José María 100, 102
Diletto della scena... (studi) 73
DINEBIER, Georg G. 295
Diodoro 421
Diogene 213
Discorsi academici de' signori Incogniti... 71
Disegni teatrali di Bibiena... (studi) 408
Distinta specificatione dell'archivio... 307, 309
Disuniti, accademia 355, 364
Diversi regolamenti per la processione... 332
Dizionario Biografico degli Italiani... 343, 433, 460, 477, 478
Dizionario Universale della Musica... 350
DLOUHOVESKÝ, Jan, *Koruna Ceská...* 308
DOBR, Giovann'Arnolto (stampatore, Micro-Pragha) 174
Dobroslavina, Giovann'Arnolto di 319
Dodicesima notte (commedia, Shakespeare) 68
DOGLIO, Federico 483, 484
DOMENICHI, Lodovico 413
DONADIO, Laura, *Filippo Caetani...* 462
Tipologia drammatica... 472, 476
Dori (opera, 1657, Apollonio–Cesti) 239, 342
DOSTÁL, Jiří, *Italské oratorium...* 309, 310
DOTTORI, Carlo de' 5, 6, 35, 70, 434, 442
Basto (satira) 6
Lettere a Domenico Federici... 6, 8, 434, 442
Dover (editore, New York) 408
DRACHOVSKÝ, Pilsen David 308, 309
DRADI, Letizia VII, 371*ss.*, 472
DRAGHI, Antonio
– *Alcindo* (1665)
Almonte (1661)
Amori di Cefalo e Procri (1668)
Apollo deluso (1669)
Cloridea (1665)
Fede trionfante (1662)
Galatea (1667)
Invidia conculcata (1663)
Mascherata (1666)
Oronisbe (1663)
Vero amor fa soave ogni fatica (1666)
– *Abelle di Boemia overo san Wenceslao* (1680)
Achille in Sciro (1669)
Achille riconosciuto (1668)
Amare per virtù (1697)
Amare per virtù overo I generosi rivali (1699)
Amori di Cefalo e Procri (1668)
Arsace fondatore dell'impero dei Parthi (1698)
Attioni fortunate di Perseo (1691)
Aún vencido vence amor (1669)
Avidità di Mida (1671)
Baldracca (1679)
Chi più sa manco l'intende (1669)

Cidippe (1671)
Cinque piaghe di Cristo
Cinque vergini prudenti
Comedia ridicula (1668)
Creso (1678)
Cuore appassionato (1674)
Dei concorrenti (1676)
Di tre amanti (cantata)
Epitafii sopra il sepolcro di Cristo (1671)
Forza d'un bel volto (cantata)
Forza dell'Amicizia (1694)
Forza dell'amor filiale (1698)
Fuoco eterno custodito dalle vestali (1674)
Giuditta (1668)
Gundeberga (1672)
Hercole acquistatore dell'immortalità (1677)
Humanità redenta (1669)
Imprese dell'Achille di Roma (1693)
Jefte (1680)
Jephte (1687)
Iphide greca (1670, 1696)
Lanterna di Diogene (1674)
Leonida in Tegea (1670, 1694)
Leucippe phestia (1678)
Libro con sette sigilli scritto dentro e fuori (1694)
Mascherata (1666)
Moglie ama meglio (1688)
Monarchia latina trionfante (1678)
Oblighi dell'universo (1680)
Oracolo d'Amore (1676)
Ore postmeridiane di Parnasso (1676)
Patienza di Socrate con due mogli (1680)
Pazzi Abderiti (1675)
Perseo (1669)
Piramidi d'Egitto (1697)
Pirro
Potenza della croce (1674)
Rivalità nell'ossequio (1681)
Risa di Democrito (1670)
Ratto delle Sabine (1674)
Sacra lancia (1680)
Sacrificio non impedito (1692)
Sangue e l'acqua usciti dalla ferita... (1693)
Santa Cecilia (1680)
San Venceslao
Sainete entre las cuatro partes del mundo (1673)
Scegliere non potendo adoprare (1676)
Silentio d'Arpocrate (1677)
Tessalonica (1673)
Tirannide abbattuta dalla virtù (1697)
Vaticini di Tiresia tebano (1680)
Vero amor fa soave ogni fatica (1666)
Zaleuco (1675)
– Carlo Domenico II, 14, 373
Forza dell'amor filiale (1698)
– Ferdinando II
– figlia magiore II
– figlia minore II
– Livia Cristina *v.* SELIPRANDI
– Leopoldo 5, 36
«Drammaturgia» 181
DU PUY, Piero 438
DUBOWY, Norbert VII, 96, 97, 185, 225ss., 237, 321, 406
Arie und Konzert... 83, 84
Avezzo a cose studiate... 186, 239
Ernst August, Giannettini... 253
Pollarolo e Ziani a Verona... 242
DUBRUEIL, Jean 484
Due vecchi (commedia, 1612, Caetani) 462
Duello del suono e del ballo... (ms. anon.) 380
DUFORT, Giambatista 372, 384
Trattato del ballo nobile... 372
Duke University Press (editore, Durham) 145
DUODO, Loredana 373
DURANTI, Giovanni Bartolomeo 347
DURAZZO, Eugenio 352
– Gerolamo II (Geronimo) 352
– archivio 354

E

«Early Music History» 228
ECO, Umberto, *Lector in fabula...* 441
Editalia (editore, Roma) 467
Editions de l'Université (Warszawa) 101
Edizioni dell'Elefante (Roma) 479
Edizioni di Storia e Letteratura (Roma) 443, 346, 480
Edizioni Scientifiche Italiane (Napoli) 335
EDT (editore, Torino) 81, 145, 241, 341, 372, 379
EGIDO, Aurora III
Egitto 42, 412-415, 422
Egyptischen Piramiden... v. Piramidi d'Egitto...
Einaudi (editore, Torino) 325, 465, 475, 477, 478, 479, 480

EITNER, Robert, *Biographisch-bibliographisches...* x, 255, 350, 353
EKERT, František, *Posvátná místa...* 302, 304, 315
Electa (editore, Milano) 25, 227, 237
Elice (intr. per balletto, 1666, p. Federici) 234, 435
Elice (opera, Ziani) 233, 234
Elicona XVI, XX, XXVI
Elmira (opera, 1699, p. Minato) 237, 238
Elmira (opera, p. Capece) 237
EMANUELLI, Flavia 330
EMILIANI, Federica 17
En torno al teatro del Siglo de Oro... (studi) 101
Enciclopedia dello Spettacolo... x, 342, 462
Endimione (opera, 1655, Passarelli–Tricarico) 27
Entiero *v.* Santissimo Entiero
Entre bobos anda el juego (commedia, Rojas Zorrilla)
Entremés del dotor Borrego (interm.) 112, 114, 153
Epicuro 377
Epidauro 57, 58
Epitafii sopra il sepolcro di Cristo (oratorio, 1671, m. Draghi) 322
Equivoci nel sembiante (opera, m. Scarlatti) 200, 250
Eraclea ovvero Il ratto delle Sabine (opera, 1692, p. Minato) 232
Ercole in Tebe (opera, 1671, Aureli–Boretti) 454
Eredità di san Venceslao (società) 305
Erga (editore, Genova) 484
ERIL, Margarita Teresa de 102, 113
ERITREO, Giano Nicio *v.* ROSSI, Gian Vittorio
Ermafrodito (commedia, Parabosco) 72
Ermafrodito (scenario) 72
ERNST AUGUST 253
Erodoto 73, 421
Erone 470
Erstlinge der Tugend (opera, 1690) 411, 423-425, 427-429, 431
ESQUIVEL NAVARRO, Juan de 384
Essegi (editore, Ravenna) 459
Essex and Brotherton (editore, London) 384
ESSEX, John 384
ESTE 477
– Alfonso II 16
ESTENSE TASSONI, Bellisario 33
Eufrate 256, 266
EUMASCHI 294
Genio deluso (1680)
Eumelio (opera, m. Agazzari) 480
Euridice (opera, 1600, m. Peri) 480
Euridice (opera, 1602, m. Caccini) 480
Europäische Tradition... (studi) 411
EVANS, Robert J. W., *Felix Austria...* 145, 165, 215, 369
Making of the Habsbourg... 145, 215, 369
Excidium Abimelech (oratorio, 1683, p. Mesquita) 347

F

FABBRI, Paolo IV, VII, 86, 376, 484
Caratteri e funzioni dell'opera... 480
Istituti metrici e formali... 81, 86, 145, 158
Monteverdi... 379
Secolo cantante... 37, 41
(con S. Monaldini) *Periferie operistiche...* 459
(con R. Verti) Due secoli di teatro... 356
FABRIS, Dinko 204
FABRIZI, Giuseppe (stampatore, Udine) 339, 340
FACCHINI, Lara 349
FACCIOTTI, G. (editore, Roma) 372
FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio (con S. Carandini), *Effimero barocco...* 328
Fa-gisis (editore, Freiburg) 375
FALCONETTI, Antonio 30
Fama illustrata (1679, Minato–Cappellini) 293
Familie Galli-Bibiena in Wien... (studi) 408
Fano 330, 433, 435, 444, 451
Biblioteca Comunale Federiciana XI, 68, 70, 433, 435, 436, 442, 444, 450, 451
FARNESE, Alessandro 479, 480
– Mario 481
– Odoardo, cardinale 479, 480
– galleria 479
Fasquelle (editore, Paris) 145
FATTORINI, Tebaldo 237
Adone (1676)
FAUSTINI, Marco 27
Fayard (editore, Paris) 362
Fé, R. (editore, Madrid) 100
Febiarmonici, compagnia 72
FECHTNEROVÁ, Anna *v.* ČORNEJOVÁ, Ivana
Fede tradita e vendicata (1711) 355
Fede trionfante (sepolcro, 1662, p. Draghi) 5, 41
FEDE, Innocenzo 346
Judith Bethuliae obsessae propugnatricis... (1685)

Fedeltà e generosità (opera, 1692, p. Minato) 430
Federici, Domenico 5, 6, 8, 35, 68-70, 78, 79, 97, 187, 234, 239, 346, 433-458
Affetti pietosi per il sepolcro di Cristo (1666)
Ambizione punita (1667)
Caduta di Salomone (1674)
Elice (1666)
Elitropio della gloria, panegirico... 449-450
Phosphorus Hermeticus... 444
Lagrime della pietà nel sepolcro di Cristo (1667)
Onore trionfante (1666)
Verità vendicata dai sofismi di Francia... 68, 433-437, 440-444, 447, 457, 45
– Francesco 347
Sacrificium Jephte (1682)
Federschmuck und Kaiserkrone... (studi) 398
Fei (stampatori, Roma) 347, 466
Felix, Emil, *Literární Plzeň v obryse...* 306-308
Feltrinelli (editore, Milano) 465
Ferrante, signor 24
Ferrara 3, 4, 15, 16, 18, 19, 21-25, 27, 28, 31, 37, 185, 235, 238, 338, 484
Archivio Bentivoglio d'Aragona 22
Archivio di Stato XI, 22, 28
Archivio Storico Diocesano XI, 19, 20, 25, 26, 29, 30, 31, 34
Biblioteca Comunale Ariostea XI, 16, 22
Chiesa dei Padri Serviti 27
Sala grande (teatro) 25, 27
Teatro Bonacossi 355
Teatro di San Lorenzo 25
Ferrari (stampatore, Venezia) 349
Ferretti, Luca VII, 68, 433*ss.*
Trionfi e Continenze... 449, 450
Festa di Wirstschaft (balletto, 1680) 294, 314
Festo 66, 74
Festschrift Georg von Dadelsen... (studi) 443
Fêtes de la Rénaissance... (studi) 482
Fêtes du mariage de Ferdinand... (studi) 376
Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle...* 63, 350
Feuillet, Raoul Auger, *Chorégraphie ou l'art...* 372, 384
Fiandre 438, 439, 458, 476
Fiaschi, Alessandro 16
– Francesco 16, 18, 19, 22, 24, 27, 30-32
– Galeazzo 16
– archivio 16
Fidi, Pietr'Antonio 356
Fidia 436, 456
Fiedler, Joseph 212-214
Fiera el rayo y la piedra (commedia, Calderón) III
Figlio delle selve v. Elmira (Capece)
Filibois v. Philibois
Filli di Sciro (favola, 1602, p. Bonarelli) 486
Fineza contra fineza (commedia, 1667, 1717, Calderón) 102, 112
Fink, Wilhelm (editore, München) 83
Finscher, Ludwig X
Finsterbusch, Ignaz 220
Finta pazza (opera) 72
Fiorani, Luigi 459
Firenze 6, 69, III, 231, 327, 356, 455, 468, 480, 481, 484
Archivio di Stato XI, 9
Chiesa de' Padri della Congregazione 446
Palazzo Medici 468
Teatro degli Uffizi 477
Firpo, Luigi 74
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 390
Fitou, Jean-François *v.* Le Roy Ladurie, Emmanuel
Flaccovio (editore, Palermo) 356
Flagella 250
Flamini (editore, Siena) 361
Flauto magico (opera, m. Mozart) 56
Flavia (tragedia, Stefonio) 482, 483
Flavio (opera, 1688, Noris–Scarlatti) 233, 251
Flecha de amor (commedia) 103
Fleischacker, Peter, *Rekonstruktionsversuch...* 397
Flemmer, Christian 218
Florido, Francesco 3, 15
Florimi, Matteo (stampatore, Siena) 475
Florimo, Francesco, *Scuola musicale...* 63
Florisbe finta maschio (opera, 1672, p. Malatesta Garuffi) 72, 73
Focide 377
Fògola (editore, Torino) 361
Folch de Cardona y Borja, Alfonso 102, 113
Del mal lo menos
Mejor es lo mejor
Folena, Gianfranco, *Cantata e Vivaldi...* 256
v. anche Palazzi, Fernando
Fonseca, marchese 453
«Fonti Musicali Italiane» 227

Fonterabia 458
Forlì 238
Forni (editore, Bologna) 63, 241, 355, 372
FORNI, Giovanni Antonio 206
Fortuna tra le disgrazie (opera, 1668, m. Biego) 250
Fortunas de Andrómeda y Perseo (Calderón) 148, 150, 151, 156
Fortune di Rodope e Damira (opera) 24
Forza d'un bel volto (cantata, m. Draghi) 254, 255, 256, 263
Forza dell'Amicizia (opera, 1694, Minato–Draghi) 381
Forza dell'amor filiale (opera, 1698, Cupeda–Draghi/Draghi) 14, 384
Forza della fortuna e della virtù (opera, 1661) 9, 395
Fossombrone 456
FRABETTI, Alessandra, *Automi e macchinerie...* 470
FRANCESCHI, Bartolomeo (stamp., Siena) 475
– Francesco de' (stampatore, Venezia) 413
– Pietro Francesco (stampatore, Verona) 62
Francesco II di Urbino 486
FRANCHI, Giovanni Pietro 341, 346
Jephte (1688)
– Saverio, *Drammaturgia romana...* 346, 347, 480, 481
Melodramma agiografico... 480
Osservazioni sulla scenografia... 481, 484
Teatro musicale a Roma... 481
Francia XIX, 100, 171, 203, 216, 217, 292, 348, 359, 361, 362, 364, 367, 368, 372, 392, 437, 438, 439, 440, 447, 454, 475, 476, 488
Francke (editore, Bern-München) 411
FRANCO, Giacomo 468, 473
Francoforte 295
FRANTA SIBILLA, Adalbert 316
FRANTA, famiglia 316
– Francesco Ignazio 316
Frascati 476
FRESCHI, Gian Domenico 62-65, 84, 77, 200, 222, 237, 240
Bugia regnante overo l'Iphide greca (1682)
Iphide greca (1671)
Olimpia vendicata (1686)
Fresching (editore, Parma) 63
Frescobaldi Studies... (atti) 145
FRISARI, Girolamo 186
Antioco il grande (1681)
Friuli 339, 340
FRUCHTMAN, Caroline e Efrin, *Instrumental Scoring...* 254
FUBINI, Enrico, *Musica e pubblico dal Rinascimento...* 478
Fuentes, marchese della 72, 455
FUMAROLI, Marc, *Crispus et la Flavia...* 482
Eroi e oratori... 325, 326
Rhétorique et dramaturgie... 324
Funeral di Cristo (rappr., Grottaglie) 334
Funerali del Redentore (oratorio, 1705, m. Brevi) 333
FÜNFKIRCHEN, conte 314
Fuoco eterno custodito dalle vestali (opera, 1674, Minato–Draghi) XIII, XXIII, 70, 374, 398, 400, 402-406, 408, 409
Furto e plagio nella letteratura... (studi) 485
FUSETTI, Giovanni Paolo 62
Fusignano 345
FUX, Johann Joseph 258, 321, 430
Costanza e Fortezza (opera)

G

GABRIELLI, Gordiano 250
Gaesbeek (editore, Lyon) XX
GAGGIOTTO, canonico 455
Galatea (opera, 1667, Draghi–Ziani) 6, 51-54, 74, 75, 389, 398
GALILEI, Galileo 465, 489
Galli Bibiena und der Musenhof... (studi) 408, 409
GALLI BIBIENA, Giuseppe 219
Architetture e prospettive... 408
– Ferdinando, *Architettura civile...* 408
GALLO, Marco, *Accademia di San Luca...* 478
– Franca *v.* GASPERINI, Guido
Gange 187
Gara (opera-torneo, 1652) 116, 394, 395
GARGIULO, Piero, *Con regole affetti...* 237
Garland (editore, New York - London) 97, 180, 231, 241, 254, 313, 345, 393
GARUFFI *v.* MALATESTA GARUFFI
GASPARINI, Francesco 347
Judith de Holoferne triumphans (1689)
GASPAROLI, Francesco 449, 450
GASPERINI, Guido (con F. Gallo), *Catalogo delle opere...* 63

GATTI, Theobaldo 383
Scilla (1701)
GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*... 61
«Gazette des beaux arts» 400
«Gazzetta di Milano» 227, 332
Geduld des Socrates v. Patienza di Socrate
GEFFELS, Frans 389, 399
Gemelli Parrasio e Licasto v. Amar per virtù overo I generosi rivali (1702)
Gemelli rivali (opera, 1690, p. Averara) 356, 359, 360, 364-366
GEMMANI, Marco IV
Generosi rivali (opera, 1680, p. Animoso) 350, 355, 356, 364
GENESI, Mario, *Teatro d'opera a Piacenza*... 356
Genio deluso (1680, Eumaschi–Serino) 294, 299
Genova 352, 354-357
Teatro di Sant'Agostino 353-354
Teatro del Falcone 352, 354-356
GENOVESI, Domenico 219
GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Secrets de la musique*... 145, 157
GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch Biographisches Lexicon*... 350, 353
GERBONI, Luigi, *Umanista nel Seicento*... 478
GERDES, Frauke, *Aspekte der Bühnenbildentwicklung*... 393
Geremia 325
Germania 37, 123, 161, 384, 440
Gerold's Sohn (editore, Wien) 103, 306
Gesuiti e i primordi... (studi) 483, 484
GIANNETTINI, Giovanni Antonio 84, 253
GIANNINI, Giovanni Matteo 237
Adone (1676)
Giano Nicio Eritreo *v.* ROSSI, Gian Vittorio
GIANTURCO, Carolyn, *Italian Seventeenth-Century*... 255
Giappichelli (editore, Torino) 479
Giasone (opera, m. Cavalli) 237
GIAZOTTO, Remo, *Guerra dei palchi*... 22
GIEBLER, Albert C., *J. K. Kerll*... 313
GIER, Albert 321
GIGLIUCCI, Roberto 485
GIOANNETTI (GIOVANNETTI), Giovan Battista 352, 357
GIOLITO de' Ferrari, Gabriel (stampatore, Venezia) 413
GIOLITTI (editore, Roma) 466
GIORGI, ambasciatore 454
Giorgione (Zorzi da Castelfranco) 436, 456
«Giornale Stor. della Letteratura Italiana» 486
GIOVANNETTI *v.* GIOANNETTI
Giovanni Battista, musico 206
Giovanni Valentini, ca. 1582-1649... (atti) 323
Giovanni, musico 219
GIRARDI, Maria, *Da Venezia a Vienna le facezie*... 73, 74
Girita (opera) 353
Girolamo di san Carlo, padre 326
GIRONI, Giuseppe 20
GITLIZ, David M., *New-Christian Dilemma*... 109
GIUBILEI, Pietro 346
Iefte (1688)
Giuditta (oratorio, 1668, m. Draghi) 6
Giuditta (oratorio, 1706, p. Buonaccorsi) 347
Giudizio di Paride 468, 477, 484
Giulio (figlio di tintore) 455
Giulio Cesare 250
Giunto il fatal dì (cantata, Provenzale) 204
Giuoco della cieca (pastorale, 1595, m. Cavalieri) 480
Giuseppino (figlio di tintore) 455
GIUSTINIAN, Ascanio 214-216, 298
Relation... 214-216
Giustiniano 367, 368, 369
GMEINER, Josef, *Schlafkammerbibliothek Kaiser*... 238
GNERGHI, Gualtiero, *Teatro gesuitico*... 488
GNOLI, Tommaso, *Della origine*... 17
GOETHE, Johann Wolfgang 406
Golias (editore, Praha) 308
GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael III
GONZAGA, Eleonora II (imperatrice vedova) XXV, 4-11, 27, 35, 41, 55, 57, 61, 117, 173, 174, 206, 253-255, 294, 301, 313, 317, 319, 326, 341, 363, 374, 377, 382, 387-389, 395, 402, 403, 429, 433-435, 446, 449
Gordiano (opera) 251
Gordon and Breach Science Publishers (editore, New York) 324
Goti (stampatore, Pesaro) 330
GRANDI, Alessandro III
GRANDIS, Sonia G., *Teatri di sontuosissima e orrida*... 322

GRANJA, Agustín de la 101
Grapho (editore, Fano) 5, 449
GRASBERGER, Franz 306, 349
GRAVINA, Gian Vincenzo, *Regolamento...* 472
GRAZZINI, Antonfrancesco (Il Lasca) 485
Grecia XIV, XVII, 37, 67
GRECO, Giovanni 219
GREGOR, Joseph 401
GREIFFENBERG, Catharina Regina von 411
Gribaudo (editore, Torino) 359
GRIFFIN, Julia Ann, *Masini Antonio...* 343
– Robert Alfred, *High Baroque Culture...* 395
GRIFFIO (stampatori, Venezia)
– Alessandro 413
– Giovanni 468
GRIMANI, Antonio 373
GROPPO (stampatore, Venezia) 356
– Antonio, *Catalogo di tutti li drammi...* 356
GROß, Lothar 171
GROSSATESTA, Gaetano 373
grosses Ballhaus 295
Grottaglie, Serafino da 334
Funeral di Cristo (rappr.)
GRUBER, Gernot, *Wiener Sepolcro...* 321
GRYPHIUS, Andreas 411, 412
GUALERZI, Valeria, *Cronologie...* 21
Guarda cuidadosa (commedia, Cervantes) 114
GUARINI, Battista 48, 476, 477, 478, 479, 486
Idropica (commedia)
Lettere... 478
Pastor fido
Guerigli (editore, Venezia) 362
GUEST, Ivor, *Balletto in Francia...* 372
GUIDI, Alessandro 456
– Enrico Maria 71
GUIOMAR, Paule, *Deux fêtes données à Cassel...* 116
GUITTI, Francesco 484
Gundeberga (opera, 1672, Minato–Draghi) 373
GUSMÃO, Alexander de 221

H

H&H (editore, Praha) 317
HACH, Jan, *Operní divadlo v šlechtických residencíc...* 291
HACQUE, Johann Baptist (stampatore, Wien) 103, 433, 445
HADAMOWSKY, Franz, *Hoftheater Leopolds...* 401, 408
HADER, Clemente 206
HAGER, Manuela, *Funzione del linguaggio poetico...* 40, 49, 174, 178, 179, 230
HAHN SHOCK, Diane, *Costuming for Il pomo d'oro...* 400
HÁJEK Z LIBOČAN, Tadeáš, *Kronika ceská...* 310
Halaš (editore, Praha) 310
HALLMANN, Johann Christian 412
HÄNDEL, Georg Friedrich 260
HANSELL, Kathleen KUZMICK, *Ballo teatrale...* 372
– Sven H., *Vignati Giuseppe...* 350, 353, 372
HÄNSSLER (editore, Neuhausen-Stuggart) 443
HARRACH, Ferdinand BONAVENTURA conte di 171, 185, 206, 223, 314
– Rosa Angela 223
HARRER, Paul, *Wien...* 10
HARRIS, C. David 313
Harvard University 200, 343
HASKELL, Francis, *Patrons and painters...* 476
HAUGWITZ, August Adolph 412
HAYDON, G. 254
HEIDELBERG, Winter 321, 323
Heiligenstadt 10
HEINRICH, Johann Paul 315
Helbling (editore, Innsbruck) 207
HENKEL, Arthur (con Albrecht Schöne), *Emblemata...* 412
Henle (editore, München) 206
HERBERSTEIN, Teresia 314
Hercole acquistatore dell'immortalità (opera, 1677, m. Draghi) 9
Hermanus, padre 316
Herode re di Giudea (tragedia, 1602) 461
Herrone *v.* Erone
HESSE, Maurice de 116
– Elisabeth Dorothea 116, 292
HEYNRICH, Anna Maria 315
Hidropica v. Idropica
HILSCHER, Elisabeth Th. 326, 399
HILTL, Nora, *Oper am Hofe Kaiser Leopolds...* 180, 395
Hippocrene *v.* Ippocrene
«Hispanic Review» 104
Hissink (editore in Amsterdam) 357
HLEDÍKOVÁ, Zdeňka 291

Hocher, Johann Paul 212
Hoffer, Johann Josef 381, 382, 384
Hoffmeister, Gerhart 411
Hoffner, Giovanni Gioseffo 349
Hohenfeld, Küchelmeister von 391
Hölder, Alfred (editore, Wien) 313, 342
Hollywood 45
Holzhauser Reutter *v.* Reutter
Homenaje a Rodríguez Moñino... (studi) 100
Hören Messen und Rechnen... (studi) 145
Horizont (editore, Praha) 291
Hospodářská správa Pražského Hradu (editore, Praha) 295
Huerta, Calvo Javier 114
Humanità redenta (azione sacra, 1669, m. Draghi) 7
Humanities Press (editore, New York) 395
Humoristi *v.* Umoristi
Hyatt Mayor, Alpheus, *Bibiena Family...* 408

I

Iblisca 377
Idropica (commedia, Guarini) 486
Iefte v. Jefte
Iezabel (oratorio, 1688, Mesquita) 347
Iffide greca v. Iphide greca
Ifide greca v. Iphide greca
Iglesia, A. García de la (editore, Madrid) 101
Illusione e pratica teatrale... (studi) 392
Imola 446
  Chiesa dei Padri Cappuccini 335
  Chiesa di Santa Maria del Soccorso 446
Imperfetti, accademia 74
Imprese dell'Achille di Roma (festa, 1693, m. Draghi) 225
In forma di festa... (studi) 331
Incogniti, accademia degli 71-74
Incoronazione di Poppea (opera, Busenello–Monteverdi) 73
Incurabili, ospedale 339
Indo xxv
Inermi, accademia 355
Infuocati, accademia 102
Inganno d'Amore (rappres., 1653) 395
Ingegneri, Angelo 477
Ingegno a sorte (serenata, p. Minato) 317
Inghilterra 348, 361, 364, 384, 440, 454, 476
Innocenzo x (Giovanni Battista Pamphili) 16
Innocenzo xi (Benedetto Odescalchi) 228, 348
Innsbruck (Inspruch) 22, 237, 392, 433, 457
Instituto de Estudios Almerienses (Almería) 101
Instituts für Sprachwissenschaft (editore, Innsbruck) 116
Intermezzi (1589) 486
«International Journal of the Classical» 73
Intrepidi, accademia 486, 484
Intrichi d'amore (Tasso) 480
Introduzione drammatica al gioco delle sorti (1666) 44
Intronati, accademia 475, 480, 485
Invidia conculcata (opera, 1663, Draghi–Ziani) 5, 44
Iphide greca (opera, 1670, Minato–Draghi) 8, 61, 63, 65-71, 73-78, 96, 226, 227, 239, 240, 441-443
Iphide greca (opera, 1671, Minato–Partenio/Freschi/Sartorio) 62, 63-65, 70, 73, 77, 81, 86, 226, 233, 240, 241
Iphide greca (opera, 1696, Minato–Draghi) 61, 63, 65, 70, 77, 79, 80, 82-96
Iphide greca (opera, 1722, Minato–Scarpati) 63, 66
Ippocrene xiv, xxvi, 184
Isabel, doña 113, 115, 124
Isabella overo Il prencipe ermafrodito (opera, 1685, m. Purci) 72
Ischia, Gian Giacomo d' 340
Ismael (oratorio, Mequita) 347
Israele 189, 302
Istro xv
Italia liberata dai goti (poema, Trissino) 368
«Italia Francescana» 325
Iter pragense... (relazione) 172, 206, 207
Iudith (oratorio, 1706, Clementi–Acciarello) 347
Iung, Guglielmo 457
Ivaldi, Armando Fabio 227, 349*ss.*
  Dentro l'opera... 352
  Giovanni Battista Olivieri... 360
  Grafica e libretti d'opera... 361
  Inaugurazione del Teatro... 352
  Nozze Pio-Farnese... 484
  Sancio ovvero gli equivoci... 354, 362
Ivanovich, Cristoforo 237, 240
  Circe (1665)

J

Jaca Book (editore, Milano) 321
JÁCHYM, Jan 317
Jacinta, doña 113, 114
JACOBS, René 37
JACQUOT, Jean 482
JANDER, Owen, *Works of A. Stradella...* 342, 343
Jannet (editore, Paris) 357
JAUR, Anna 315
– Bernard Alois 315
– Katharina Theresia Lucia 315
Jefte (oratorio, 1675, Apolloni–Masini) 341, 343-345
Jefte (oratorio, 1680, m. Draghi) 180, 189, 190, 204, 206, 209, 211-213, 223, 294, 299, 319, 341, 342, 345, 346, 348
Jefte (oratorio, 1688, Giubilei–Quintavalle) 341, 346, 347
Jefte (oratorio, 1689, Apolloni–Tomasi) 342-345
Jefte (oratorio, 1703, m. Cola) 346
Jefte infelix triumphus (oratorio, 1695, m. Acciarello) 341, 346
Jephte (oratorio, 1687, m. Draghi) 342, 348
Jephte (oratorio, 1688, m. Franchi) 346
Jephte (oratorio, 1703, Magnani–Vinchioni) 346
Jephte (oratorio, m. Caldara) 341
Jephte (oratorio, m. Carissimi) 341, 346
JIMÉNEZ *v.* XIMENES
Jindřichův Hradec 317
Johann Joseph Fux and the Music... (studi) 321
Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft (editore, Graz) 321, 430
JOHNSON, Joyce L. 180, 345
JÖNS, Dietrich Walter, *Sinnen-Bild...* 411
«Journal of the Walburg and Courtauld Institutes» 324
Judith Bethuliae obsessae propugnatricis exegesis (oratorio, 1685, Capistrelli–Fede) 346
Judith Bethuliae obsessae propugnatricis triumphus (oratorio, 1689, m. Lanciani) 347
Judith de Holoferne triumphans (oratorio, 1689, m. Gasparini) 347
Judith triumphus (oratorio, 1706, Cecconi–Cola) 347
Jusepa, doña 113
Juttina, virtuosa 206

K

KADLINSKÝ, Felix 304, 310
Kahlenberg 328
KALCOVIUM, Iodocum (stampatore, Köln) 478
KALISTA, Zdeněk 4, 5, 9, 41, 316, 317, 391
Jan Tanner - Felix Kadlinský... 304
Století andělůa ďáblů.. 317
KANDUTH, Erika, *Literary and Dramaturgical...* 321
KAŠICKA, František *v.* VILÍMKOVÁ, Milada *e* ZAHRADNÍČEK, Pavel
Kassel 116
Katzbichler (editore, München-Salzburg) 306
Kaurzim, duca di 310
KEISER, Reinhard 238
Creso (1711)
KELDER, Diane M. 408
KENDALL, Yvonne, *Entertainement fit for a King-theatrical...* 376
KENNEDY, Ruth LEE, *Dramatic Art of Moreto...* 104, 108
KERLL, Johann Kaspar 316
Capriccio Cucu (1679) 312-313
Sämtliche Werke für Tastenins... 312
Modulatio organica... 312-313
KETTERER, Robert C., *Militat omnis amans...* 73
KHUGLER, Leopold 316
KIRCHER, Athanasius 421-423, 429
Musurgia Universalis... 165, 341
Œdipus Ægyptiacus... 420-422
KIRKENDALE, Ursula, *War of the Spanish...* 69
KLP (editore, Praha) 174, 180
KNAUS, Herwig, *Die Musiker im Archivbestand...* 10, 11, 172, 207, 294, 313, 316
KÖCHEL, Ludwig RITTER VON 219, 342
Johann Josef Fux... 342
Kaiserliche Hof-Musikkapel... 219, 220, 313, 315, 316
KOCZIRZ, Adolf, *Exzerpte...* 11
Zur Lebensgeschichte... 316
Koerner (editore, Baden-Baden) 395
KOHLHASE, Thomas 443
KÖNIG, Johann Ulrich von 218
KONIGSON, Elie 482
Kontrabaßarchiv (editore, Wien) 207
Korbel (editore, Praha) 292

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO BIBLIOTECA DI LETTERE

Korespondence císaře Leopold I... (carteggio) 4, 5, 9, 41, 316, 317, 391
KOSTÍLKOVÁ, Marie 295
Kotrba (editore, Praha) 307
KRÖMER, Wolfram 115
KRÜCKMANN, Peter O. 408, 409
Kroměříž (Kremsier) 314
Archivio Musicale del Castello Arcivescovile XI, 173
KRONBERGEROVÁ, Marie 291
Krystall-Verlag (editore, Wien) 393
KÜCHELMEISTER von Hohenfeld 391
KUGLER de Edefeldt, Ignatius Leopoldus 316
Kulturkreis Looshaus (editore, Wien) 396
KÜRNER, Joan Jakobo (editore, Wien) 373
KUZMICK HANSELL *v.* HANSELL, Kathleen KUZMICK

L

LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano de, *Catálogo bibliográfico...* 102, 103
La Mancha (editore, Cuenca) 111
Laaber-Verlag (editore, Laaber) 483
Labor (editore, Barcelona) 145
Ladislao, santo 308
LAFERL, Christopher F. 398
Lagrime della pietà nel sepolcro di Cristo (sepolcro, 1667, Federici–Ziani) 435
LAMBOY (LAMBOIN), contessa 255, 266, 267
– Anna Caterina 377
– Anna Laudrada 377
LAMBRANZI, Gregorio 382-384
Neue und curieuse theatrialisc... 378
Nuova e curiosa scuola... 378
Tantz-Schul... 382
Lamento di Marinetta moglie di Masaniello (lamento) 204
LANCELOT, Francine, Belle danse... 372
LANCIANI, Flavio Carlo 347, 348
Judith Bethuliae obsessae propugnatricis triumphus (1689)
Santo Stefano primo re dell'Ungheria (1687)
LANDWEHR von Pragenau, Moriz... 103
LANG, Peter (editore, Frankfurt am Main) 73
LANG, Robert, *Entstehung und Tradition...* 86
Lanterna di Diogene (opera, 1674, Minato–Draghi) 68, 172, 213, 218, 226, 228, 230, 232, 371
LANTORINI NEGRI 392
LANTORINI, Francesco 392
LANZARINI, Nathalie 171
LAPI, S. (editore, Città di Castello) 5, 478
LAROUSSE, Pierre *v.* CLÈMENT, Felix
Las beatas (*entremés*, p. Barrientos) 101
Lasca *v.* GRAZZINI, Antonfrancesco
Laterza (editore, Bari) 66, 324, 375, 472, 478, 485
Laurel de entremeses varios... (raccolta) 101
LAURENZI, Antonio Giuseppe 330
LAVIN, Irving 484
Laxenburg 4
Lazaris (editore, Roma) 460
Lazio 472
LE BLANC, Charles, *Manuel de l'amateur...* 357
Le Roux & C. (editore, Torino) 353
LE ROY LADURIE, Emmanuel (con J.-F. Fitou), *Saint-Simon...* 362
LÉBL, Vladimír 304
LEFEVRE, Renato, *Cardinale del Seicento...* 478
Principe Agostino Chigi... 231
LEGRENZI, Giovan Battista 7, 8, 25, 64, 78, 84, 185, 186, 222, 237-239, 338
Adone (1676)
Antioco il grande (1681)
Creso (1681)
LEHNER, Markus, *Manual of Sixteenth-Century...* 375
LEMENE, Francesco DE 256
Capriccio (cantata, 1692)
Raccolta di poesie... 335
Passione
Per introduzione alla rappresentazione di Christo
Versi per la passione di N.S. (1699,
Lenno 242
Leocadia, doña 113-115
Leonida in Sparta (opera, 1689) 227
Leonida in Tegea (opera, 1670, m. Draghi) 13, 14, 61, 97, 226, 239-249
Leonida in Tegea (opera, 1676, m. Ziani) 61, 97, 226, 240, 241-249
Leonida in Tegea (opera, 1694, m. Draghi) 13, 14, 61, 241
LEOPOLD, Silke 323
Leopoldo I *v.* ASBURGO
LESMA, Angelo Maria 206
Leto (Latona) 74
Letterato e le istituzioni... (studi) 465

Letteratura italiana... (studi) 325, 475
«Lettere Italiane» 325
Leucippe (opera, 1709, m. Porfiri) 227
Leucippe phestia (opera, 1678, Minato–Draghi) 61, 64, 74-79, 81, 84, 87, 96, 227
LEVASSORI DELLA MOTTA, Simon Pietro 219, 378, 382
Ley ejecutada (commedia, Lope) 108
Liber Parochialis Ecclesiae S. Rochi... (registro) 316
LIBERI, Marco 452
Liberty house (editore, Ferrara) 17
Libro con sette sigilli scritto dentro e fuori (oratorio, 1694, m. Draghi) 322
LICHTENSTEIN-CASTLECORN, Karl 314, 317
Liecterstein, contessa Sidonia di 376
LIM (editore, Lucca) IX, 16, 64, 83, 346
LINDGREN, Lowell, *Contini Domenico...* 200
Pasquini Bernardo... 231
Linz 9, 293
Lisbona (Lisboa) 359
Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda XI, 221
Palazzo Ribeira 221
LISONI, Alberto, *Drammatica italiana...* 475
Litterae Annuae... (relazioni) 304, 312
Livraria Bertrand (editore, Paris - Lisbonne) 334
LOCCHI, Antonio 19
Locride 234
Lodi, Chiesa delle R.R. Madri 335
Loescher (editore, Torino) 210
LOMBARDI, Lorenzo 452
– Marco, *Processo al teatro...* 488
Lombardia 368, 455
LOMBARDINI, Giovanni Antonio 340
Trionfo della Croce
Trionfo di Amore e di Marte (1689)
Londra (London) 384
Brompton Oratory Library XI, 446
Guidhall School of Music and Drama 376
Longhi (editore, Bologna) 72
LONGO, T. (editore, Napoli) 462
LOPE DE VEGA CARPIO, Felíx 73, 108, 109
Ley ejecutada
LOREDANO, Giovanni Francesco 71, 463
LORENA (LORRAINE), Carlo 44
Christine 376
LORENZANI, signor 185
Loreto 436, 455, 457
LOVATO, Antonio, *Musica sacra...* 336
Loveno di Menaggio, Como 237, 321
LOVISA, Domenico (stampatore, Venezia) 334
Lucera 462
Lucinda 234
LUCIO, Francesco 239
Medoro (opera)
LUDOVISI, principe 355
Luigi, re di Francia *v.* BORBONE di Francia
LULLY, Jean Baptiste 61
LUPPI, Andrea 237, 242, 321, 406
Lussemburgo 458
LUTTI, Giovan Battista Filippo 326
LUZZASCHI, Luzzasco 477

M

M. V. 436, 456
MACÉ, B. (editore, Valencia) 103
MACHIAVELLI, Niccolò 362, 369
MACHIRELLI, Giovan Giorgio 446
MACIOCE, Stefania, *Undique splendent...* 483
Macmillan (editore, London) X
MADERNO, Carlo 465
Madrid 100, 112, 114, 116, 148, 154, 171, 223, 229, 458
Biblioteca Nacional 459
Embajada de Austria 100
Instituto Miguel de Cervantes 114
Museo Municipal 100
MADRIGAL, José A., *Bibliografia sobre el pundonor...* 109
MAFFEI, marchese 462
MAGALOTTI, Lorenzo 11, 69
MAGAUDDA, Ausilia (con D. Costantini), *Periodico a stampa...* 227
MAGGI, Giacomo (pseud. di Carlo Antonio Bartoli) 349, 352, 354-361, 367
Maggioli (editore, Rimini) 72
MAGNANI, A. 346
Jephte (1703)
MAGNANINI, Giovanni Filippo 22
– Sante 28
Magnifico apparato... (studi) 332
MAGRI, Gennaro 384
Trattato teorico-prattico di ballo... 383
MAIONE, Paologiovanni *v.* COTTICELLI, Francesco

Malá Strana (Praha) 294, 315
Malatesta Garuffi, Giuseppe (Corindo Corindi di Viloier) 72, 73, 464, 469
Della biblioteca manuale... 462, 463, 467
Florisbe finta maschio (1672)
Italia Accademica... 479
Malatesta Porta 465
Malvezzi, marchese 462
Mamczarz, Irène 116
Trattatistica dei Gesuiti... 484
Mamon, Sara 334
Mancini, Francesco 203
– Franco 240, 393
Feste ed apparati civili... 335
(con M.T. Muraro e E. Povoledo), *Teatri del Veneto...* 240
– Maria *v.* Colonna, Maria
Mancuso, Pietro, *Amor deicida funerale...* 334
Mandosi, Prospero, *Bibliotheca Romana...* 460
Manferrari, Umberto, *Dizionario universale...* 349, 350
Mangiarotti, Giro (Siro) 207
Mann (editore, Berlin) 392
Mannheim 173
Mansfeld, conte di 353
Manso, Giovan Battista 462, 472
Mantova xxvi, 322, 342, 368, 379, 481, 486
Manzolino, Giovanni Battista 359
Maratona 366
Marchetti, Felice, *Trasformazione di Piacenza...* 325
– Giacomo 29
Marcocchi, Massimo 333
Marecchia 469
Marenzio, Luca 477
Maresca, Giovanni Giacomo 466
Marescotti, G., cardinale 348
Maria Maddalena (oratorio, p. Bertalli) 4
Maria Teresa Muraro - Elena Povol 240
Mariani, Michelangelo, *Trento con il Sacro Concilio...* 335
Marini, Biagio 19, 25
Marino, Giambattista 463, 476, 479, 481
Mariti, Luciano, *Commedia ridicolosa...* 480, 481
Marotta, Maria Giuseppina, *Domenico Federici...* 433
Marriage of music and dance... (atti) 376
Marsilio (editore, Venezia) 65
Martello, Pier Iacopo 66, 375
Della tragedia antica... 66, 375
Scritti critici e satirici... 66, 375, 472
Martinenghi 227
Martinengo da Cavernago, Francesco Amedeo 22, 24
Martinic, conte di 306
– Zuzana Polixena di 313
Martirio di san Clemente papa (sacra rappr.) 482, 484
Mascardi, Vitale (editore, Roma) 420, 421, 463
Mascherata (1666, Draghi–Draghi) 6, 8, 35, 49, 51, 396
Maschere (editore, Roma) x
Masini, Antonio 341, 343
Ieft (*Jefte*, 1675)
Masotti, Giulia 206
Massiliense, Pietro 303
Matraja, Oliviero 356
Mattei, Giuseppe 299
– Loreto, *Teorica...* 41
Matteis, Nicola 219
Mattioli, Andrea 25
Mauerbach 9
Mauritio (opera, 1692, p. Minato) 232
Mauritius (oratorio, 1692, p. Mequita) 347
Mauro, Gasparo 392
Mayer Brown, Howard 97, 241
Maylander, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia...* 355, 461, 463, 478
Mazellin *v.* Mazzella
Mazzaferrata, Giovanni Battista, *Canzonette e cantate a due voci...* 252
Mazzella, Anna Maria *v.* Heynrich
– Nicolò 315
– Giuseppe Antonio 315
Mazzocchi, Domenico 480
Catena d'Adone (1626)
Mazzone, Umberto 17
Mazzoni, Giacomo 446
Mecenati e pittori... (studi) 476
Medici (de'), famiglia 486, 487
– Caterina 488
– Cosimo iii, granduca ii, 466, 475
– Ferdinando, granduca 376, 488
– Maria 480
Medinaceli, duca di 233
«Medioevo e Rinascimento» 334

Medoro (opera, Aureli–Lucio) 239
MEERE, H. (editore, London) 384
MEHLTRETTER, Florian, *Unmögliche Tragödie...* 73
Mejor es lo mejor (commedia, Folch) 102
MELANI 343
MELE, Donato 17
Accademia... 18
Melgar, conte e contessa di 332
MELLAN, Claude 357
MELLINI (Melini), Vienna 354
– Savo 171
MELOSIO, Francesco 204
Memoria dell'antico... (studi) 477
Memorie da servire ai teatri e riflessioni... (ms.) 354
Memorie intorno alla famiglia Fiaschi... (ms.) 16
MENČÍK, Ferdinand, *Příspěvky k dějinám...* 312
Menfi 42, 414
MEROLLA, Riccardo, *Stato della Chiesa...* 475, 485
MESQUITA, Salvatore 346, 347
Excidium Abimelech (1683)
Iezabel (1688)
Ismael
Mauritius (1692)
Sacrificium Jephte (1682)
MESSENIO, Aristomene 237
Messina 105
Metamorfosi (Ovidio) 53, 55, 57, 66, 68, 73-75, 468, 469, 470, 473
Metamorphóseon synagogé 74
Metastasio (Pietro Trapassi) 40, 70, 172, 226, 299, 321, 326, 383, 396
Meterano 458
Metzler (editore, Stuttgart) X, 411, 412
MEYER, Reinhart, *Bibliographia Dramatica...* 218
Meyerschen Buchhandlung (stampatore, Lemgo) 216
MICHAEL Francesco *v.* MICHIEL, Francesco
MICHAELIS, August Benedict, Einleitung zu einer volständigen... 216
Michelangelo 469
MICHIL, Francesco 74, 212-216
Relatione 1678... 74, 212, 214
MIKULEC, Jiří, *Leopold I...* 292, 305, 307
Milano 63, 67, 68, 227, 332, 333, 350, 374, 436, 455, 456
Associazione Amici della Scala 486
Biblioteca del Conservatorio G. Verdi 335
Biblioteca Nazionale Braidense XI, 72, 350, 351, 359, 371
Chiesa di San Babila 332
Chiesa di San Barnaba 332
Chiesa di San Fedele 333
Chiesa di San Gottardo 332
Chiesa di San Nazario 332
Chiesa di San Sepolcro 332
Chiesa di Sant' Angiolo di 334
Duomo 332
Oratorio della Beata Vergine del Suffragio 333
Regio Ducal Palazzo 332
Teatro Regio 63
Teatro alla Scala XIII
1492-1992: Spanien, Osterreich un Iberoamerika... (atti) 115
MILLER, padre 456
MINATO, Nicolò *passim*
Abelle di Boemia overo san Wenceslao (1680)
Alessandro Magno (1684)
Amor della redentione (1680)
Baldracca (opera, 1679)
Bugia regnante overo l'Iphide greca (1682)
Caduta di Elio Seiano (1667)
Cidippe (1671)
Creso (1678)
Elmira (1699)
Eraclea ovvero Il ratto delle Sabine (1692)
Fama illustrata (1679)
Fedeltà e generosità (1692)
Forza dell'Amicizia (1694)
Fuoco eterno custodito dalle vestali (1674)
Gundeberga (1672)
Ingegno a sorte (serenata)
Iphide greca (1670, *etc.*)
Lanterna di Diogene (1674)
Leucippe phestia (1678)
Mauritio (1692)
Moglie ama meglio (1688)
Oratorio di san Wenceslao
Patienza di Socrate con due mogli (1680)
Piramidi d'Egitto (1697)
Pirro
Pompeo Magno (1683)
Prosperità di Elio Seiano (1667)
Risa di Democrito (1670)
Ratto delle Sabine (1674)

Sacra lancia (1680)
Sacrificio non impedito (1692)
Scipione Affricano (1664)
Seleuco (1666)
Silentio d'Arpocrate (1677, 1686)
Tessalonica (1673, 1683)
Tirannide abbattuta dalla virtù (1697)
Transito di san Giuseppe (1680)
Vaticini di Tiresia tebano (1680)
Vero Sole fermato in Croce (1680)
Xerse (1654, 1665, 1694)
Zaleuco (1675, 1688)
Mincio XXVI
Minelliana (editore, Rovigo) 74
MIROGLI, Federico 31
Miscellanea descrizioni e sepolcri... (ms.) 332
Mitridate in Sabastia (opera, 1701) 352, 354
«Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs» 373, 395
Modena 18, 436, 455
Biblioteca 380
Archivio di Stato XI, 16, 19
– duca di 354
MODESTI, Francesco 463
Moglie ama meglio (opera, 1688, Minato–Draghi) 227
MOLINARI, Cesare, *Nozze degli dei...* 469
MOLINO, senatore 455
Molise 462
Monaco (München) 313
MONALDINI, Sergio VII, 3, 15*ss.*, 37, 459
Orto dell'Esperidi... 16, 22, 25
Teatro a Rimini... 459, 480, 488
v. anche FABBRI, Paolo
Monarchia latina trionfante (festa, 1678, m. Draghi) 399, 401, 403, 404, 407, 409
MONARI, Clemente 356
Mondadori (editore, Milano) 108
MONIGLIA, Giovanni Andrea 237
Semirami (1667)
MONSTR'OEIL, Claude (editore, Paris) 378
Montagna Bianca, battaglia della 292, 305
MONTALTO, cardinale 480-482
Montefeltro (editore, Urbino) 71
MONTERISO, Giuseppe 220
MONTEVERDI, Claudio 373, 379, 478, 480, 481
Incoronazione di Poppea
Tirsi e Clori (1616)
Monti (editore, Parma) 355, 408
MORÁN, Manuel (con J. Andrés-Gallego), *Predicatore...* 325
MORÁVEK, Jan, *Giuseppe Mattei a Nová stavení...* 298, 299
(con Z. Wirth), *Pražský hrad v renesanci a baroku...* 295
MORANO, Vincenzo (editore, Napoli) 63
MORAVIA, Alberto 214
MORELLI, Arnaldo 343
Bell'oratorio all'uso di Roma... 329
Theatro spirituale ed altre... 343
Tempio armonico... 483
Circolazione dell'oratorio... 326
– Giorgio 342
Apolloni librettista di Cesti... 343
– Giovanni 256
Pomo d'oro sull'unverzehrlig... 235
MORETO, Agustín 99, 101, 103, 104, 108, 110, 119, 148, 150, 154
Primero es la honra
MORONE da Taranto, Bonaventura 334
MORONI Gabriele *v.* ALBANI, Alfio
MOROSINI GRIMANI, archivio (Venezia) 372
Morrás, D. García (editore, Madrid) 101
MORSELLI, Adriano 232
Morte, accademia 3, 16-19, 21, 22, 24, 25, 27, 31, 32
compagnia 18, 20, 24, 26, 27, 29-34, 324
confraternita 16, 17, 19, 29, 446
Mortorio di Christo (oratorio, 1702, p. Tomassini) 334
Mosca, Felice 372
Motetto (m. Bertalli) 307
Motetto per S. Wenceslao 306, 307
MOZART, Wofgang Amadeus 430
Clemenza di Tito (opera)
Flauto magico (opera)
MUIR, Edward, *Civic Ritual in Renaissance...* 339
Rituale civico a Venezia... 339
MUK, Jan, *Po stopách národního...* 304
Mulino (editore, Bologna) 37, 38, 145, 215, 325, 339, 369
MURARO, Maria Teresa 40, 43, 70, 97, 172, 174, 230, 231, 235, 237, 299, 321, 383, 393, 396, 408, 435, 454
v. anche MANCINI, Franco

MURATA, Margaret, *Pier Francesco Valentini...* 145, 156
Muschio (editore, Venezia) 372
Musica e scena... (studi) 264, 480
«Musica e Storia» 339
Música y teatro... (studi) 110
«Musica/Realtà» 352
Musica, scienze e idee... (atti) 338
«Musical Quarterly» 38
Musik des 17. Jahrhunderts... (studi) 314
Musik in Geschichte... (1949-86) x, 255
Musik in Geschichte... (1994-) x, 202, 221
«Musikforschung» 86
Musikwissenschaftlicher Verlag (editore, Wien) 101, 213
Musurgia (editore, New York) x
MYLIUS, Wolfgang 197

N

Nákladem České Akad. Věd a Umění (editore, Praha) 4, 41, 317, 391
NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Storia critica...* 472
Vicende della coltura... 335
Napoli 62, 63, 65, 67, 68, 77, 80, 86, 105, 228, 230, 232-235, 241, 250-252, 329, 335, 365, 368, 372, 433, 459, 460, 462
Biblioteca Lucchesi Palli XI, 329
Conservatorio di musica di San Pietro a Majella XI, 63, 221, 234, 236, 250
Real Chiesa della Solitaria 329
Real Palazzo 226, 233, 356
Teatro dei Fiorentini 365
Teatro San Bartolomeo 62, 232, 356
Narciso (Rinuccini) 481
Nardini (editore, Fiesole) 330, 433
Národní Knihovna (editore, Praha) 173, 314
Narratione di quanto si rappresenta nella macchina... (relazione) 330
National Early Music Association (editore, Cambridge) 376
NAUDÉ, Gabriel 479
NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica...* 145
NEGRETTI, Jacopo *v.* Palma il Vecchio
NEGRI, Cesare 374, 376
Alta regina («brando»)
Gratie d'Amore... 372, 374, 376
Nuova invenzione di balli... 372
Negroponte 57
NEMOURS, Isabella Maria, infanta di Portogallo 359, 360, 365
– Maria Giovanna Battista («Madama Reale») 349, 359, 360, 366, 367
– *v. anche* SAVOIA-NEMOURS
Neri Pozza (editore, Vicenza) 361, 393, 408
Nerone (opera, m. Pallavicino) 250
Nerone (opera, p. Boccacci) 449, 450
Nerone e Porsena (opera) 353
NETTL, Paul, *Beitrage zur böhmischen...* 173, 291
Erste komische Oper... 173, 206, 291, 293
Počátky opery v Čechách až ke... 291
Story of Dance Music... 145, 157
Wiener Tanzkomposition... 314, 315
Wiener Tanzmusik... 201, 371, 384, 385
Nettuno e Flora festeggianti (1669, m. Cesti) 384
Neuburg 403, 171
NEUHAUS, Max VII, XIII, 78, 259, 260, 264, 342
Antonio Draghi... X, XIII, 3, 5-7, 10, 35, 44, 51, 78, 180, 201, 227, 259, 260, 264, 342, 395
NEUMANN, Frederick, *Ornamentation in Baroque...* 196, 210
NEVILLE, Don, *Metastasio...* 326
New England, University (editore) 393
New Grove Dictionary of Music...(1980) 44, 225, 255, 313, 314, 341, 343, 346, 350, 353, 433
New Grove Dictionary of Music...(2000) x
New Grove Dictionary of Opera... 200, 231, 317, 349, 350, 353
New York, Public Library 206
University (Ann Arbor) 253
NEWCOME, Mary, *Prints After Domenico Piola...* 357
Nicodemo Riccafede (pseud.) *v.* FEDERICI, Domenico
Nicola Damasceno XX
NICOLINI, Francesco (stampatore, Venezia) 62, 97, 350, 353, 454
NIEMEYER, M. (editore, Tübingen) 218
Nijhoff (editore, Gravenhage) 477
NIUBÓ, Marc VII, 172, 173, 180, 214, 215, 291*ss.*
Nobilione, padre 327
NOCE, Hannibal S. 66, 375
NOEHLES, Karl, *Scenografie per le Quarat'ore...* 324
NORIS, Matteo 233, 237
Flavio (1688)

Norsi, Lazaro 30
– Leone 30
North Carolina, University (anche editore) 254, 321, 395, 342
Norton & Company (editore, New York) 78
«Note d'Archivio» 343
Novalkindus (pseud.) *v.* Federici, Domenico
Novara 332
Noverre, Jean-George 372, 383
Novia barbuda (*entremés*, m. Leopoldo I) 102
Nulini, Nuncio 171
Nuova Italia (editore, Firenze) 43, 70, 486
«Nuova Rivista Musicale Italiana» 22, 360
Nurnberg 427

O

Obersthofmeisteramtes... (ms.) 316
Obizzi, famiglia 18
Oblighi dell'universo (cantata, 1680, m. Draghi) 180, 181, 200, 201
Obrazová, Pavla (con J. Vlk), *Maior Gloria, Svatý kníz...* 304, 306
Occhi, parlate meno (cantata, 1659, Bianchi) 257
«Od Karlova mostu» 311
Odescalchi, Benedetto *v.* Innocenzo XI
Offertorium Salve Decus Bohemiae (mottetto) 306, 308, 309
Officina Poligrafica Editoriale (Roma) 488
Oggetti nello spazio del teatro... (studi) 470
«Oh cielo, oh ammore». Cantate napoletane dell'età barocca (CD) 204
Olimpia (opera, 1686, m. Scarlatti) 252
Olimpia vendicata (opera, 1686, m. Freschi) 200, 235
Olivieri, Giovanni Battista 360
Olleson, Edward 255
Olomouc 317
Olschki (editore, Firenze) 40, 64, 70, 97, 172, 186, 230, 239, 256, 299, 321, 345, 376, 383, 396, 435, 454, 478, 480, 481, 484
Omero 465, 483
Onore trionfante (opera, 1666, p. Federici) 435, 444, 445
Oper als Text... (studi) 321
Opera italiana a Vienna prima di Metastasio... (atti) 97, 172, 321, 383, 396, 435
Oracolo d'Amore (1676, m. Draghi) 255
Orange, Guglielmo d' 359
Orapollo, *Hieroglyphiká...* 421
Oratorio di S. Pietro piangenente (m. Ziani) 180
Oratorio di san Filipo Neri, congregazione 330, 343, 446
Oratorio di san Wenceslao (p. Minato) 310
Orazio (opera, 1688, m. Tosi) 250, 251
Orbaan, Johannes Albertus Franciscus, *Documenti sul barocco...* 461, 481, 482
Rome onder Clemens... 477
Ordelaffi, famiglia 463
Ordinati, accademia 478, 479
Ordini stabiliti per lo buon... (regola) 19, 20
Ore postmeridiane di Parnasso (1676, m. Draghi) 255
Orel, Alfred, *Draghi...* 255, 264
Orfeo (opera, m. Sartorio) 198, 239
Orfeo y Euridice (*entremés*, m. Leopoldo I) 102
Orgiano, Teofilo 230
Achille riconosciuto (1668)
Antro overo L'inganno amoroso (1686)
Orleans 367
– Anna (moglie di Vittorio Amedeo II di Savoia) 359
– Francesca 359
– Maria Luigia 101, 216
– principessa d' 366
Oronisbe (opera, 1663, Draghi–Ziani) 5, 41-44, 47, 59, 388
Orsi Tortorelli, Maria 355
Orsini, Simone 343
Theatro spirituale ove salendo...
Orsino, Vincenzo (editore, Napoli) 335, 383, 475
Ortensio (commedia, 1560, Piccolomini) 475, 479, 485
Ortensio (commedia, 1608, Caetani) 459, 460, 462, 464, 470, 472, 476, 482, 484
Orto di Getzemani glorioso ne' sudori di Cristo (oratorio, 1661, m. Aresi) 332
Osanna (stampatore, Mantova) 342
Ossolinskich, Imienia (editore, Wroclaw) 483
Österreich, Maria Magdalena von 323
Osthoff, Wolfgang 233
Otiosi, accademia 462
Ottoboni, cardinale 328
Ovidio *v. Metamorfosi*
Oziosi, accademia 462, 465

P

PÖTTING, Eusebius von 100-103, 306
Pace generosa (opera, 1711) 355
Pacini (editore, Pisa) 488
PADOAN, Maurizio 237, 242, 321, 406
Padova 3, 5, 6, 15, 21, 37, 237, 336
Basilica di Sant'Antonio 3
Biblioteca Universitaria XI, 340
Cappella del Santo 3, 15, 21, 37, 338
Duomo 336, 337
Istituto per la storia ecclesiastica 336
Teatro Obizzi 238, 356
Paesi Bassi 437
PAGANI, Matteo 484
Selva incantata (1626)
PAGLIA, Francesco Maria 356
PALACIO Y VILLEGAS, D. DE (stampatore, Madrid) 114
Palatinato, Eleonora del *v.* ASBURGO, Eleonora Maddalena Teresa
– Elettore del 77
PALAZZI, Fernando (con G. Folena), *Dizionario della lingua...* 210
PALEOTTI, Gabriele 331
Palermo 72, 110, 233, 325, 326
Chiesa della Congregazione 326
Teatro S. Cecilia 356
«Pallade Veneta» 338
PALLAVICINO, Carlo 3, 37, 222, 262, 338
Nerone
– Ferrante 71-73, 77, 84, 463
Principe ermafrodito
Palma *v.* Palmanova
Palma il Vecchio (Jacopo Negretti) 436, 456
PALMA, Giuseppe 230
Palmanova (Palma) 339, 340
Circolo «Nicolò Trevisan» 340
Duomo 339, 340
PAMPHILI, Benedetto 332
– Giovanni Battista *v.* Innocenzo X
PAMPLONA, Eunsa 116
PANCIATICHI, Francesco 69
PANFILI *v.* PAMPHILI
Paolo V, papa 459, 461
Pappo Alessandrino 467
PARABOSCO, Girolamo 72
Ermafrodito (commedia)
Pardubice, dominio reale 180, 293
PARIATI, Pietro 430
Costanza e Fortezza (opera)
Parigi (Paris) 61, 215, 378, 383, 443
Académie royale de musique 61
Bibliothèque-Musée de l'Opéra 227
PARIGI, Alfonso 392
– Giulio 392, 393, 469, 477, 484
Parma 436, 455, 476, 484
– duca di 456
Parte VIII de comedias... (raccolta) 101
Parte XVII de comedias... (raccolta) 103
Parte XXXVIII de comedias... (raccolta) 102
PARTENIO, Giovanni Domenico 62-65, 240
Bugia regnante overo l'Iphide greca (1682)
Iphide greca (1671)
Paseka (editore, Praha) 292, 304
PASQUALI, Giambattista (stampatore, Venezia) 63, 349
Pasqualucci (editore, Roma) 353
Pasquati (editore, Padova) 337
PASQUINI, Bernardo 25, 26, 230, 231, 233, 326, 329, 343, 446
Abramo (1668
Arianna (1685)
Sete di Cristo
Tessalonica (1673)
– Giovanni Battista 62
PASSADORE, Francesco 3, 15, 37, 64, 186, 239, 338
PASSARELLI, Almerico 27
Endimione (1655)
Passau (Passaw) 9, 450
PASSER, Justus Eberhard 292, 293, 301, 314
Passion '99 180
Passion 2000 180
Passione (1699, Lemene) 335
Pastor fido (Guarini) 48, 480
Pastor leggiadro (ballo) 376
PASTOR, Ludwig von, *Storia dei papi...* 476, 480
Patienza di Socrate con due mogli (opera, 1680, Minato–Draghi) III, VII, 163, 171-174, 177, 179-181, 185, 188-190, 194-197, 199-201, 205-213, 216-219, 221-223, 291, 294, 295, 314, 319
PAULINO, Domenico (stampatore, Torino) 359
PAVINO, casa 452
PAVONA, Pietro Alessandro 340
Pazzi Abderiti (opera, 1675, m. Draghi) 68, 172, 213

Peccator pentito espresso in persona di Davide (concerto musicale, 1677) 339
PEDERZUOLI, Gio. Battista 10, 11, 13, 254, 261, 335
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. 111
PEIRESC, Nicolas-Claude Fabri de 479
Pekarach 303
Pellas (editore, Genova) 354
Pellegimo, architetto 392
Pellegrina (1589) 468, 376
Pellegrinaggio di Emaus (cantata) 330
PELLEGRINI, Domenico IX, XII-XV, XVII, XX-XXIII, XXVI, 36, 457
Convito degli dei (1674)
– R. (stmpatore, Parma) 475
Pelope geloso (opera, 1659) 395
Peloponneso 364, 366
Pendragon (editore, Stuyvesant N.Y.) 384
PENNA, Lorenzo, *Primi albori...* 156
Pentimento, l'amor... (orat., 1661, m. Bertalli) 4
Per introduzione alla rappresentazione di Christo (dialogo, Lemene) 335
Per Ludovico Zorzi... (studi) 334
PERANDA, Giovan Battista 461, 487
Percorsi europei... (studi) 110
PERETTI, Michele 480
Peri, eredi del (stampatore, Bologna) 446
PERI, Jacopo 480
Euridice (1600)
PERRIN, Pierre 61
PERRUCCI, Andrea 233, 234
Dell'arte rappresentativa... 234
Zaleuco (1688)
Perseo (opera, 1669, Amalteo–Draghi) 8
PERTI, Giacomo Antonio 227, 332
Rosaura (1689)
Perugia 323, 443
Pesaro 329, 457
Biblioteca Comunale Oliveriana XI, 330, 331
Biblioteca del Conservatorio Gioacchino Rossini XI
Pesaro-Urbino, provincia 433
PEŠINA, Tommaso 299, 303, 305, 307, 309, 311
Memorabilia ab Anno 1665... 293, 299, 301, 303, 307, 311, 313
PEŠKOVÁ, Jitřenka *v.* SEHNAL, Jiří
PESTELLI, Giorgio 81, 145, 264, 372
Draghi Antonio... 350
Melodramma italiano... XIII, 264
PETAZZI, Pietro 220
PETROBELLI, Pierluigi 345
PETRUCCI, suonator di viola 457
PEVERADA, Enrico, *Note sulle confraternite...* 17
PEZZONI, Pietro Paolo 220
Pfalz-Neuburg, Ludwig Anton di 173
Philadelphia, Smith College 104
PHILIBOIS (PHILLEBOIS), Alexandre 219, 383
– Franz Anton 383
– Maria Anna SCIO 383
Philosophical library (editore, New York) 145
Piacenza 325, 356
Duomo 325
Ducal Teatro 356
Pianura Padana 367
PIAZZA, Cosimo 478
PICCINI, Giovan Battista 25
PICCININI, fratelli 477
PICCOLOMINI, Alessandro 485
Ortensio (1560)
Piceno 455
PICINELLI, Filippo, *Mondo simbolico formato d'imprese...* 360, 361
PICKERING WALKER, Daniel 376
Piekar 304
PIELCZERIN[?], Katharina Barbara 315
Piemonte 356, 357, 359
PIERCE 109
PIETRANGELI, Carlo 467
Pietrillo (Pierillo), musico 220
Pietro Alessandro Pavona e la musica sacra a Palma... (studi) 340
PIGOZZI, Marinella 331
PILLICH, Walter, *Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen...* 395
Pilsen 308
Pindaro 6
Pindo XVII, XX, XXVI, 183, 187
Pinerolo 359
PIO di Savoia, famiglia 18
– cardinale 460
PIOLA, Domenico 357
Piper (editore, München) 401
PIPERNO, Franco, *Venezia e Vienna...* 237
Piramidi d'Egitto (opera, 1697, Minato–Draghi) 411-413, 417, 419, 421-423, 425, 429
Pirenei, trattato 100, 437, 458
Pirro (opera, Minato–Draghi) 371, 374

PIRROTTA, Nino 70, 84, 342
Apolloni... 342
Due Orfei... 480, 485
Note su Minato... 43, 46, 49, 70, 84, 172, 174, 175
Poesia e musica... 43
Pisa 464, 466, 468, 469, 484
Convento dei Cavalieri 466
PISANI, Barbara 219
Pisarri (editore, Bologna) 257
PISTOCCHI, Francesco Antonio 238, 356
Pitman (editore, London) 383
PËTTING, Eusebio DE *v.* PÖTTING, Eusebius VON
PLANYAVSKY, Alfred, *Barockkontrabaß Violone...* 207
Platone 421
Convito 488
Plenipapelier (*entremés*, 1667, Avellaneda) 101
Plinio il Vecchio 413, 414, 423
Naturalis historia... 413, 414, 423
Historia naturale tradotta... 413, 414
Plutarco 365, 421
Vite parallele... 365
PODLAHA, Antonín, *Český slovník...* 307
Dějiny kollejí jesuitských... 299
(con E. Šittler), *Chrámový poklad...* 303
Poesia e musica e altri saggi... (studi) 70
POGLIETTI, Alessandro 313, 316
– Eva Elisabetta 316
– Maria Eleonora 316
POLC, Jaroslav 291
Polerine 392
Polesella 392
Poliziano 480
POLLAROLO, Carlo Francesco 233, 242
Roderico (1687)
POLLEROSS, Friedrich 398
Polonia 433
POMATELLI, Bernardino 27
Pomo d'oro (festa, 1666, Sbarra–Cesti) 51, 52, 147, 225, 397-400, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 410
Pompeo da Roma, musico 22
Pompeo Magno (opera, 1683, Minato–Scarlatti) 229, 230, 231, 235, 251
POMPILIO, Angelo 376, 484
Ponti e Piccaglia (editore, Milano) 372
PORFIRI, Pietro 227
Leucippe (1709)
PORTA v. MALATESTA PORTA
Portogallo 112, 221, 359
– Giovanni (Juan) v, re di 112
POŠMOURNÝ, Josef, *Deník křižovnického...* 311
POSPÍCHAL, Jir™í 311
POSTEL, Christian Heinrich 238
Potenza della croce (oratorio, 1674, Salvini–Draghi) 9, 326
POVOLEDO, Elena 393, 408
Rappresentazione accademica... 478
v. anche MANCINI, Franco
POWERS, Harold S., *Serse trasformato...* 38
Pozzo, Andrea 484
Pozzuolo 340
Prachner (editore, Wien) 408
Praesens (editore, Wien) 411
Praga (Praha) VII, 10, 171, 172, 173, 180, 189, 207, 221, 291, 292, 293, 294, 295, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 341, 342, 343, 344, 348, 461
Archivio centrale di Stato XI, 293, 295, 315
Archivio del Castello XI, 295, 299, 301
Archivio Municipale XI, 316
Biblioteca Nazionale XI, 291, 312, 317, 319
Biblioteca Strahoviensis XI, 308
Capitolo metropolitano 293, 299
Cappella di San Francesco Saverio 312
Cappella di San Venceslao 301
Cappella imperiale 299-301
Castello 173, 291, 294, 295, 297-301, 304, 311
Cattedrale di San Vito 302, 304, 308, 311, 316
Chiesa di Ognissanti 299, 301
Chiesa e collegio di San Clemente 304, 319, 341
Chiesa di San Giovanni in Viride 315
Chiesa di San Salvatore 299, 309
Chiesa di Sant'Ignazio 304
Chiesa e seminario di San Venceslao 312, 315
Convento di Santa Maria della Neve 311
Galleria Nazionale [Národní galerie] 304
Istituto dei nobili (Palazzo Rosemberg) 301
Istituto Italiano di Cultura 171
Museo Nazionale XI, 315, 319
Nákladem politického klubu 304
Teatro di corte 295-298, 301
Università di Carlo-Ferdinando XI, 341
PRAGENAU, Moritz Landwehr von 103, 306
Praha *v.* Praga
PRAINERIN, contessa 255, 266, 267

PRAUN, Christoph 219
Pražské arcibiskupství... (studi) 291
PREISLÖBIN, Catharina Barbara 316
Premyslidi (Přemyslovci) 304
Prestel (editore, München - New York) 408
PRIBRAM, Alfred Francis 311, 103, 306
Primero es la honra (commedia, Moreto) 99, 103, 104, 110, 119, 133, 147, 156, 158, 162, 163, 164, 165, 168, 181
Princeton University Press (editore) 196, 339
Principe ermafrodito (Pallavicino) 71, 72, 75, 77
PRITCHARD, Brian W. 393
Privatbriefe Kaiser Leopois I... (corrisp.) 103, 306
Problèmes, interférences des generes... (studi) 116
PROFETI, Maria Grazia VII, 99, 145, 149, 354
Bella dormida... 110
Da Lope a Calderón... 104
Dalla Baltasara alla Comica... 110
Introduzione allo studio... 111
Materiali, variazioni, invenzioni... 102
Registri letterari e registri... 111
Ruido / sonido / consonante... 110
Último Lope... 111
Vil quimera... 104, 110
Propria Officia Sanctorum quos S. Metropolitanea... 308, 310
Proprium Sanctorum S. Pragensis Ecclesiae Patronum... 308
Prosperità di Elio Seiano (opera, 1667, Minato–Sartorio) 79, 227
PROSSER, Pietro 171, 208
PROVENZALE, Francesco 203
Gionto il fatal dì (cantata)
PRUCCOLI, Enzo IX
Cultura scientifica di un astrologo... 465
PRUETT, J.W. 254
Psiche (tragedia, 1611) 482
Puchheimb, Adolf di 391
PUF (editore, Paris) 116
Puglia 334
PURCI, Ignatio 72
Isabella overo Il prencipe ermafrodito (1685)

Q

«Quaderni dell'Archivio della Cultura di Base» 336
«Quaderni della Civica Scuola di Musica» 257
«Quaderni di Lingue e Letterature» 110
QUADRIO, Francesco Saverio, *Della storia e della ragione...* 257, 361
Quartierbuch... (ms.) 294
QUATTERI, Cesare 29-32, 34
QUECKE, Ursula, *Teatro della festa...* 409
QUERINI, Paulo 334
QUESTA, Cesare IV, VII, 449
QUILICI, Piccarda *v.* CAIRO, Laura
QUINTAVALLE, Antonio 341, 346
Iefte (1688)
Quiriti 466
QUONDAM, Amedeo 472
Accademia... 465
Note su imitazione... 485

R

RABAGLIO, Matteo, *Drammaturgia popolare e teatro...* 336
Raccolta di varie poesie nell'oratione delle Quarantore... 336, 337
Raccolta di varii balli... 372
Raffaello SANZIO 436, 455, 456
Ragionamenti sul santissimo Sacramento... 323
RAGONZA, Giuseppe (stampatore, Milano) 335
RAMEAU, Pierre, *Maître à danser...* 384
Arte de dançar à la franceza... 384
Dancing master... 384
RAMELLATI, Ambrogio (stampatore, Milano) 63
RAMÍREZ de Villa-Urrutia, Wenceslao 102, 103, 113
Relaciones... 100
RANGONI, Guido 186
RANKIN, Susan, *From liturgical...* 339
RANUZZI, Angelo Maria, *Lettere da Parigi...* 443
Rapach, contessa 255, 266, 267
Rappresentazione di anima e di corpo (1589, m. Cavalieri) 480, 483
Rasgos del ocio... (raccolta) 101
Rastadt 364
Ratio studiorum... (regola) 484
Ratisbona 391, 449
Ratto delle Sabine (opera, 1674, Minato–Draghi) 226, 232, 238, 402
Ratto delle Sabine (opera, 1680, Bussani–Agostini) 232, 249
Ratto di Proserpina (cantata, Ariosti) 256
RAUZZINO, Pietro 220
RAVELLI, Cesare 29

Ravenna 352, 355, 460, 475, 476
«Ravennatensia» 17
Re infante v. Flavio (1688)
Real Academia Española 121
Reggio Emilia 330, 331, 356
  Teatro di Reggio 356
Registro dei morti... (ms.) 316
Regole per la deposizione dalla croce... (ms.) 334
Reichenberger (editore, Kassel) 104
REICHENBERGER, Arnold G., *Counts Harrach...* 100
REINHARDT, Killian 327
Relatio historica (Francoforte) 295, 298
Relatione della comedia et intermedi... (22.II.1609) 468, 484, 459
Relationen der Botschafter Venedigs... (studi) 212-214
Relazioni di ambasciatori veneti al Senato... 74
Relazioni musicali fra Italia... (studi) 321
«Rendiconti della R. Accademia dei Lincei» 72
Reno 364, 367
Repertorium Baptismale e Matrimoniale... 315
Repertorium der diplomatischen Vertreter... 171
REPOSI, Nicoletta, *Villa Tesoriera...* 349, 352, 357
Retorica e classi sociali... (atti) 104
REUTTER 219
– Georg 219
– Theresia HOLZHAUSER 219
REVERTE BERNAL, Concepción 116
«Revista de Archivos, Biblioteca y Museos» 459
«Revue d'histoire du théâtre» 324
REYES PEÑA, Mercedes de los 101, 103, 112, 116
  Teatro barroco... 101-103, 112
  Relaciones teatrales... 102, 103
  Fiesta teatral española... 101, 102
REZEK, Antonín 312, 314
  Pame™ti generála řádu křízovnického... 311
RICCI, Corrado, *Teatri di Bologna...* 355
Ricerche sulla chiesa di Milano... (studi) 333
RICHTER, Ferdinand Tobias 14
Ricordi (editore, Milano) 145, 198, 239, 321, 350, 365
RIEDEL, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls...* 306, 307
  Neue Mitteilungen zur Lebensg... 313, 316
RIEPE, Juliane, *Giovanni Valentinis...* 323
  Musica che si fa in memoria... 332
  Oratori di Giacomo Antonio Perti... 332
RIGAZZI, Francesco 465
RIGHENZI, Carlo 230
RIGHETTI, Mario, *Manuale di storia liturgica...* 328
RIGHINI, Paolo IX
Rime sopra la colonna, flagello, corona e spine... 323
Rimini III, IV, IX, 3, 171, 436, 455, 459, 460, 463, 466, 467, 469, 470, 476, 478, 480, 484, 487, 488
  Biblioteca Civica Alessandro Gambalunga XI, 72, 462
  Chiesa di San Giovanni Battista 478
  Chiesa di Santa Colomba IX
  Fondazione Cassa di Risparmio III, IV, VII, IX
  Palazzo Buonadrata VII
  Palazzo dell'Arengo 459, 460
  Teatro Novelli III, VII
«Rimino» 72
RIMONDINI, Giovanni, *Carne romagnola...* 72
  Florisbe la finta... 72
RINUCCINI, Ottavio 481
  Narciso
Rio di Janeiro 347
RIPA, Cesare, *Iconologia...* 466, 468, 470, 478
  Nova iconologia... 361
Risa di Democrito (opera, 1670, Minato–Draghi) 172, 174, 238
RITTER VON KÖCHEL *v.* KÖCHEL
RITTER, Michael VII, 411*ss.*
  *Man sieht der Sternen König...*411
Rivadeneira (editore, Madrid) 102
Rivali generosi (opera, 1697, Zeno–Ziani) 353-356, 365-367
Rivalità nell'ossequio (intrattenimento, 1681, m. Draghi) 207
«Rivista Italiana di Musicologia» 72, 343
RIZZA, Cecilia, *Peiresc e l'Italia...* 479
RIZZARDELLI, Marc'Antonio 465
ROBERTS, John H. 231
Rocco, Antonio 71
  Alcibiade fanciullo a scola
  Amore è un puro interesse
Roderico (opera, 1687, Bottalino–Pollarolo) 233, 250, 362
Rodrigo (1687) v. *Roderico*
ROGATIS, Bartolomeo de, *Historia della perdita...* 362

ROGENHOFER SCHNAUTZ, Anna 219
Roher (editore, Brno) 173, 291
Röhrig, W. J. (editore, St. Ingbert) 421
ROJAS ZORRILLA, Francisco de 104
Entre bobos anda el juego
Romagna 72, 352, 455, 459, 460, 487
«Romagna Arte e Storia» 465
ROMAGNOLI, Angela VII, XIII, 171, 174, 180, 291, 295, 342
Fra catene, fra stili... 83
ROMANELLI, Giandomenico 237
ROMANO, Caterina 349
– Giovanni 357
Roma XIII, XXIII, XXIV, 18, 200, 228-234, 240, 256, 322, 324, 329, 335, 341, 347, 353, 402, 406, 408, 421, 432, 440, 450, 455, 459-463, 465, 466, 472, 475, 478-481, 483, 484, 487
Archivio e Biblioteca privata Caetani XI, 460-463, 475, 476
Biblioteca Apostolica Vaticana XI, 232, 446, 476, 480-482, 485, 486
Biblioteca Casanatense XI, 72, 355, 371, 465, 467
Biblioteca Nazionale XI, 348, 371
Biblioteca Vallicelliana XI, 343, 461
Caprarola 480
Chiesa dei Santi Quirico e Giuditta 323
Chiesa di Santa Pudenziana 465
Chiesa Nuova 348
Collegio Romano (Germanico) 482-484
Oratorio dei Filippini 483
Oratorio del SS. Crocifisso 346
Palazzo Borghese 329
Palazzo Ruspoli 347, 467, 471
San Giovanni dei Fiorentini 343
San Girolamo della Carità 346
San Lorenzo in Damaso 328, 347
Santissimo Crocifisso 346, 347
Seminario Romano 346, 480, 485
Teatro Capranica 233
Teatro e palazzo Colonna 226, 229, 231, 461
Teatro Tordinona 226, 229, 232, 360
ROSA, Salvator 433
ROSAND, Ellen 84, 198, 261
Opera in Seventeenth-Century... 84, 203, 260, 261
Rosaura (opera, 1689, m. Perti) 252
ROSCHER, Wilhelm Heinrich, *Ausfürliches...* XX
Rosmene (opera, 1686, De Totis–Scarlatti) 233, 235, 250, 251
ROSPIGLIOSI, Giulio *v. anche* Clemente IX
Comica del cielo (opera)
ROSSETTI, marchese 22, 23
ROSSETTI, Marino (stampatore, Venezia) 63, 238
ROSSI, Francesco 250
Corilda (1688)
– Franco 3, 15, 37, 64, 186, 239, 338
Opere musiali... 241
– Gian Vittorio (Giano Nicio Eritreo), *Pinacotheca imaginum...* 478, 479
– Tommaso 356
ROTA, Bartolomeo 475
ROVERE, Francesco II della 486
ROYT, Jan 304
– Václav 306
«Rozpravy České Akademie císaře Františka Josefa I. pro vědi, slovesnost a umení» 312
RUBERTI, Oratio Francesco 62
Rubriche generali per le funzioni ecclesiastiche... 327
RUCELLAI, galleria 467, 471
Rudin, Bärbel, *Fürstlich Eggenbergische Hoftheater...* 238
RUDOLF, Karl F. 100
Unión dinástica... 100
RUDOLPH 294
Sieben Alter stimben zu Samben (1680)
RUGGERI, Giovanni Simone, *Diario dell'anno...* 323
– Pier Maria 430
Clemenza di Davide (1703)
RUILE-DRONKE, Jutta 233
RUIZ RAMÓN, Francisco, *América en el teatro clásico...* 116
Rusconi (editore, Milano) 78
Ryswick 364

S

Sabik, Kazimierz 101
SACCHI, Gio[venale] 251
SACERDOTE, Giacomo, *Teatro Regio di Torino...* 353
Sachsen-Lauenburg, principe di 313
Sacra lancia (oratorio, 1680, Minato–Draghi) 294, 301-304, 322, 318, 319
Sacrificio d'Abramo (sez. di oratorio, 1714) 333
Sacrificio di Jefte (oratorio, 1675, p. Apolloni) 343

Sacrificio non impedito (oratorio, 1692, Minato–Draghi) 322
Sacrificium Jephte (oratorio, 1682, Mesquita–Federici) 346, 347
SADIE, Stanley x
Saggiatore (editore, Milano) 487
«Saggiatore Musicale» 71, 79, 145
SAIANO, Girolamo, *Fervori gli ardori...* 325
Sainete ... entre las cuatro partes del mundo (intermezzo, 1673, m. Draghi) 113, 116, 133, 136, 147, 150, 155, 161, 162, 164, 166, 167, 169
SALA, Emilio III, IV, VII, IX, 61*ss.*, 145, 171, 441, 442
Salerno (editore, Roma) 71
SALERNO, Gildo VII, 35ss.
Salisburgo 449
SALMEN, Walter 207
SALOMONI, Giuseppe 383
Saltarella con altre arie (balleti) 173, 314
SALVARANI, Marco, *Drammi sacri per musica...* 330
SALVI, Elena 361
SALVINI, Ignazio 326
Potenza della croce (1674)
SALVIOLI, Giovanni e Carlo, *Bibliografia...* 349, 350
San Luca, accademia 478
San Venceslao (oratorio, m. Draghi) 180
San Venceslao adoratore della santa ostia (oratorio, 1679) 309
San Venceslao protettore dalla peste (oratorio, 1679) 309
San Venceslao va distruggendo gli idoli (oratorio, 1679) 309
San Venceslao, opera pia 309
SANCES, Giovanni Felice 7, 8, 10, 55, 237, 317, 340
Apollo deluso (opera, 1669)
Sánchez, Melchor (editore, Madrid) 103
Sancio I di León e Castiglia 362
Sandron (editore, Milano - Palermo - Napoli) 480
SANESI, Ireneo, *Commedia...* 475
Sangue e l'acqua usciti dalla ferita del costato... (oratorio, 1693, m. Draghi) 322
Sansoni (editore, Firenze) 234, 349, 476
Sant'Agnese (Savioni) 480
Sant'Antonio, confraternita 336, 338
Sant'Orsola, congregazione 335
Santa Cecilia (oratorio, 1680, m. Draghi) 294, 299, 319
Santa Giustina 392
Santa Maria del Soccorso, compagnia 446
Santa Maria della Morte, confraternita 332
SANTI, Venceslao, *Storia nella Secchia rapita...* 475
SANTINELLI, Francesco Maria 230, 451
Antro overo L'inganno amoroso (1686)
– sua moglie 451
Santissima Concezione, confraternita 330
Santissimo Entiero, congregazione 324, 333
Santissimo Sacramento, compagnia 11, 329-331
Santo Stefano primo re dell'Ungheria (oratorio, 1687, Stampiglia–Lanciani) 348
Santo Stefano, conte di 233
SANTO, signor 373
SANTURINI, Francesco 241, 392
Saracamich 52
SARATELLI, Giuseppe 356
SARBIEWSKI, Maciej 484
Apparato della scena... 483
De perfecta poesia sive Vergilius... 483
O poezji doskonalej czyli... 483
Sardegna 359, 400
SARDONI, Alessandra, *La sirena e l'angelo...* 472
SAROCCHI, Margherita 479
SARRI, Domenico 365
SARTORI, Claudio, *Libretti italiani...* x, 21, 25, 27, 28, 62, 63, 72, 75, 97, 174, 186, 219, 221, 341, 342, 346, 347, 349, 350, 352-356, 360, 365, 433, 446
SARTORIO, Antonio 79, 198, 227, 239
Caduta di Elio Seiano (1667)
Orfeo
Prosperità di Elio Seiano (1667)
– Gasparo 62-65, 89, 90, 94, 240
Bugia regnante overo l'Iphide greca (1682)
Iphide greca (1671)
Sarzina (stampatore, Venezia) 71
SASPORTES, José, *Due nuove lettere sulla controversia...* 383
Sassonia 348
Sassuolo 484
Satanasso confuso (p. Vero) 336
SAUDER, Gerhard 421
SAUNDERS, Steven 321
Antecedents of the Viennese... 321, 322

Savini, Ignazio 326
Cuore appassionato (1674)
Savioni, Mario 480
Sant'Agnese
Saviotti, Alfredo, *Feste e spettacoli...* 486
Savoia, Casa 359, 361, 367, 488
– Carlo Emanuele II 359
– Eugenio 364
– Maria Adelaide 362
– Vittorio Amedeo II 359, 360, 362, 365-368, 476
Savoia-Gonzaga 476
Savoia-Nemours, Giovanna Battista 359
– Maria Francesca Elisabetta 359
Sbarra, Francesco 6, 52, 225, 397, 398
Pomo d'oro (1666)
«Sborník archivních prací» 293
«Sborník historického krouz˘ku» 299
Scaglia, G. (stampatore, Venezia) 479
Scalmani, Giuseppe 347
Scarlatti e il dramma per musica... (studi) 235
Scarlatti, Alessandro VII, 13, 78, 200-204, 222, 229-231, 233, 235, 251
Amor non vuole inganni (1681)
Anacreonte
Clearco in Negroponte (1685)
Dal male il bene (1687)
Equivoci nel sembiante
Flavio (1688)
Olimpia (1686)
Pompeo Magno (1683)
Rosmene (1686)
Scarpari, Pietro 63
Iphide greca (1722)
Scegliere non potendo adoprare (opera, 1676, m. Draghi) 255
Scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano... (studi) 322, 332
Scenografia barocca... (studi) 324, 393, 484
Scevola, Muzio 232
Schaeffer, Adolf, *Geschichte des Spanischen...* 108
Scherliess, Volker, *Musica politica...* 443
Schiava (commedia, 1613, Caetani) 462, 472
Schiava fortunata (opera) *Semirami*
Schiratti, eredi di Carlo (stampatore, Udine) 62, 340
Schloßhof 398
Schlundt, Christena L. *v.* Schwartz, Judith
Schmelzer, Andreas Anton (Antonio) 315, 316, 380
– Heinrich Johann (Giovanni Enrico Smelzer) 9, 10, 35, 153, 155, 172-174, 185, 201, 294, 314-317, 319, 373, 374, 378, 384, 395, 402, 403
Sieben Alter stimben zu Samben (1680)
– Anna Johanna 315
Schmidl, Carlo, *Dizionario universale...* 350
Supplemento al Dizionario... 350
Schmidt, Marie-France, *Traitement des allégories...* 116
Schmitz, Eugen, *Geschicht...* 262
Schnapper, Antoine 324, 393, 484
Scenografia... 324
Schnautz Rogenhofer, Anna 219
Schnautz, Anna Rogenhofer 219
Schneider, Hans (editore, Tutzing) X, 4, 233, 306, 349, 399
Schnitzler, Rudolf 342
Baroque Oraorio... 4
Burnacini... 301, 302
Dramatic Music... 327
Johann Heinrich Schmelzer... 314
Sacred Dramatic Music... 321, 342, 395, 396
Viennese Oratorio... 321, 299, 322, 329, 332
(con H. Seifert), *Antonio Draghi...* 4, 255, 346, 350
Schön (editore, München) 394
Schöne, Albrecht, *Emblematik und Drama...* 411, 412, 421, 425
v. anche: Henkel, Arthur
Schott (editore, Mainz) 173
Schröder, Dorotea, *Bringt ihr zugleich den Höllenr...* 406
Schwartz, Judith L. (con C. L. Schlundt), *French Court...* 384
Schwarzenberg 213
Scilla (opera, 1701, Gatti) 383
Scilla e Cariddi 213
Scio, Maria Anna Philibois 383
Scipione Affricano (opera, 1664, Minato–Cavalli) 229
Scolar Press (editore, Cambridge) 321, 393
Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto... (raccolta) 103, 104
Segundo congreso iberoamericano de teatro... (atti) 116

Sehnal, Jiří 173, 311, 314
Hudba u františkánu... 311
(con J. Pešková) *Caroli de Liecht...* 173, 314
Seifert, Herbert IV, VII, 3, 35, 41, 68, 78, 99, 146, 174, 187, 223, 264, 313, 350, 442
Beginnings of Sacred Musical... 322
Beziehungen zwischen den Häusern... 173
Cupeda Donato... 349
Draghi... 225, 264, 350, 433
Johann Heinrich Schmelzer... 173, 314
Musiker... 4
Neues zu Antonio Draghis... 395
Oper am Wiener Kaiserhof... X, 4, 11, 44, 48, 51, 65, 68, 69, 75, 78, 79, 83, 100, 111, 145, 172, 173, 174, 180-182, 184, 200, 213, 218, 227, 230, 231, 239, 254, 291, 293, 294, 295, 298, 299, 301, 310, 312-314, 322, 327, 390, 396, 433
Politica culturale degli Asburgo... 97, 231, 235, 435
Sig-prangende Hochzeit-Gott... 101, 213
Violone in Wien... 207
v. anche Schnitzler, Rudolf
Seleuco (opera, 1666, p. Minato) 234
Selfridge-Field, Eleanor, *Pallade Veneta...* 338, 339
Seliprandi, Carlo 4
– Livia 4, 11
– Vittoria 4
Selva incantata (commedia, 1626, Pagani) 484
Semirami (opera, 1667, Moniglia–Cesti) 237
Sempronio, Giovan Leone 380
Senici, Emanuele *v.* Daolmi, Davide
Senigallia, Palazzo Pubblico 227
Sepolcro di Nostro Signore Gesù Cristo, congregazione 333
Seragnoli, Daniele, *Teatro a Siena nel Cinquecento...* 475, 485
Serau (Sera), Caterina 255, 266, 267, 377
Seriacopi, Girolamo 486
Serino, Nicola 294, 365
Genio deluso (1680)
Serlio, Sebastiano 410
Sermoneta 476
Serrano, Antonio 101
Serrungarina 433
Sertillo, padre 329
Set (editore, Torino) 72
Sete di Cristo (oratorio, m. Pasquini) 329
Setth, F. (editore, Roma) 461
Settis, Salvatore 477
Sfinx (editore, Praha) 291
Sfogo della crudeltà e del dolore (oratorio, 1714, m. Brevi) 333
Shakespeare, William 68
Dodicesima notte (commedia)
Sicilia 105, 108, 359
Sidonia, contessa 376
Sieben Alter stimben zu Samben (serenata, 1680, Rudolph–Schmelzer) 172, 294
Siena 326, 475
Sienell, Stefan 171, 216
Signorelli *v.* Napoli Signorelli
Sigonio, Carlo 368
Silbiger, Alexander 145
Silentio d'Arpocrate (opera, 1677, Minato–Draghi) 69, 172, 226, 228, 230, 231
Silentio d'Arpocrate (opera, 1686, p. Minato) 228, 230, 231
Silesia 303, 304
Silva, Romano, *Strumenti musicali...* 477
Silvestre Salva, Juan 114
Silvestri, Lodovico 227
Simbeni, Giovanni (editore, Rimini) 464, 459
Simone Brower, Francesco de, *Ancora una raccolta...* 72
Sinibaldi, Alessandro Teodoro 230
Arianna (1685)
Sinzendorf, Georg Ludwig di 292
Siracusa 256, 266
Siria 234
Siris, Paul, *Art of Dancing...* 384
Šittler, Eduard *v.* Podlaha, Antonín
Skimina, Stanislaw 483, 484
Slavata, conte 314, 317
Slavonice 317
Slesia 214
Smelzer *v.* Schmelzer
«Smetana» 315
Smither, Howard E. 324, 345
Oratorio in the Baroque... 321, 326, 342, 343, 346
Oratorio barocco... 321
Function of Music... 324
Snti (editore, Praha) 298
Sobek, Matouš Ferdinand 306
Solerti, Angelo, *Albori del melodramma...* 480, 481, 486

Solf, Sabine, *Festdekoration und Groteske. Der Wiener...* 395
Soliani (editore, Modena) 475
Sommer-Mathis, Andrea VII, 100, 114, 326, 387, 398
Kolumbus and Amerigo Vespucci... 115
Pomo d'oro... 399
Relaciones teatrales... 100, 101, 115
Tänzer am wiener Hofe... 373
Sonzogno (editore, Milano) 350
Sorrentino, Giulio Cesare 37
Ciro (1654)
Spada di S. Susanna, cardinale 27
Spadazza, Girolamo 29
Spagna e dintorni... (studi) 354
Spagna 69, 70, 100, 112, 116, 149, 150, 156, 161, 169, 216, 217, 332, 362, 364, 384, 400, 408, 434, 438, 455, 462, 476
Sparta 45
Specchio (cantata) 253-255, 260, 262, 266
Speroni, Giovanni Battista 206
Spinazzari, Alessandro 62
Spinola, marchese 212
Spirito Santo, accademia 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27
confraternita 17, 338
Společnost pro národopis (editore, Plzen) 306
Spoleto 31
Squallidus florum luctus ob mortem Lilii (oratorio, 1695) 339
Staffieri, Gloria VII, 213, 341*ss.*, 345
Arcangelo Corelli compositore... 345
Colligite Fragmenta... 346, 348
Stalling, Oldenburg 171
Stampa Camerale (Ferrara) 446
Stamperia Artistica Nazionale (Torino) 356
Stamperia Camerale (Ancona) 62
Stamperia Gesiniana (Genova) 354
Stamperia Simoniana (Napoli) 472
Stampiglia, Silvio 232, 348
Santo Stefano primo re dell'Ungheria (1687)
Stará Boleslav 311
Stati Uniti d'America 206
Steel, Matthew C. 324
Štefan, Jir™í, *Hudba v katedrále v období baroka...* 291, 307
Stefano Bizantino, *De urbibus et populi fragmenta...* XX
Ethnika... XX
Steffan, Carlida VII, 321
Oratorio veneziano tra Sei e Settecento... 338
Steffani, Agostino 3, 37, 338
Stefonio, Bernardino 461, 482
Crispus (tragedia)
Flavia (tragedia)
Stein, Louise K., *Songs of Mortals...* III, 145, 149, 151
Steinheuer, Joachim 323
Steltzl, Casparus Norbertus 316
Sternfeld, F.W. 255
Steyer, Matěj Václav, *Kancionál český...* 308
Stieger, Franz, *Operniexicon...* 349, 350
Storia del Teatro Regio di Torino 227, 349
«Storia dell'Arte» 324, 478
Storia dell'opera italiana... (studi) 81, 145, 372
Strabone, *Geografia...* 413, 423
Stradella, Alessandro 250, 343
Strael (Strall), Johann Bonifacius 316
– Teresia 316
Strappini, Lucia 482
Stratagemmi di Biante (opera, 1680) 380
Strelin, Johanna Theresia 315, 316
Strinati, Claudio, *Jacopo Zucchi...* 467
Strohm, Reinhard, *Italienische Oper...* 65
Strong, Roy, Arte e potere... 487, 488
Strozzi, Giulio 478
Strümper, Marc 208
Struven, H. C. (editore, Blanckenburg) 218
Student, Miroslav 380
Studi Corelliani IV... (atti) 345
«Studi Musicali» 326, 332, 385, 477, 480
«Studi Romagnoli» 459
«Studi Secenteschi» 478
Studi sul teatro veneto... (studi) 478
«Studi Urbinati» 73
«Studia Picena» 434
«Studien zur Musikwissenschaft» X, II, 314, 316
Studies in Musicology... (studi) 254
Sullivan, Henry W. 72
Sulmona 469
Sülzer, Dieter, *Traktate zur Emblematik...* 421
Supraphon (editore, Praha) 173, 304, 314
Súrpmo (editore, Praha) 295, 301
Suzzi, Francesco 27
Svátek, Josef, *Vladaření cís. a krále...* 292, 293, 299, 304, 307, 311, 312, 313, 314
Svatá Hora 311

Svatoš, Martin, *Svatý Václav...* 304-307
Svizzera 354
Syracuse University Press (editore) 145

T

Tamburini, Elena VII, 459
Due teatri per il principe ... 229, 230, 234
Patrimonio teatrale estense... 489
Per un'indagine intertestuale... 486
Tamesis (editore, London) 72
Tanner, Jan 304-306, 308-310
Svatá pouť z Prahy do Staré Boleslavi... 306
Heiliger Weg von Prag nach Alt-Bunzlau... 306
Historia Pilsnensis... 308
Trophaea sancti Wenceslai Boemiae egis... 305
Täplerin, Esther Apollonia 316
Tasnière, Georges 357, 358, 361
Tasso, Torquato 6, 465, 476, 477
Aminta
Intrichi d'amore
Tassoni, Alessandro 479
– Belisario *v.* Estense Tassoni
Taurus (editore, Madrid) 109
Tavola cronologica di tutti li drammi... (ms.) 354
Te Deum 313
Teatri barocchi. Tragedie, commedie... (studi) 486
Teatro musicale dalle origini... (studi) 480
Teatro musicale italiano... (atti) 237, 321, 406
Tedesco, Anna, *Teatro Santa Cecilia...* 356
Telemann, Georg Philipp 218-220
Tertulliano 437
Tesauro, Emanuele, *Cannocchiale...* 381
Tessalonica (opera, 1673, Minato–Draghi) 43, 226, 230
Tessalonica (opera, 1683, Minato–Pasquini) 226, 228, 230, 231, 233
Tessarini, Carlo IV
Testa, Alberto, *Cronologie...* 21
Testamento di Giacobbe (sez. di oratorio, 1714) 333
Testaverde Matteini, Annamaria, *Officina delle nuvole...* 486
Testi, Flavio, *Musica italiana del Seicento...* VII, 78, 264
Testo e la scena... (studi) 353
Teubner, B.G. (editore, Leipzig) XX
Tevere 400, 405, 469, 482
Theâtre européen face à l'invention... (studi) 116
Théâtre, Musique et Arts... (studi) 101
Theatro spirituale ove salendo (Orsini) 343
Thun, Guidubaldo di (cardinale) 314, 449
– Vincislao di 450
Tiepolo, Lorenzo 454
Tietze, Hans 480
Timms, Colin, *Brigida Bianchi...* 257
Tintelnot, Hans, *Barocktheater und barocke Kunst...* 392
Tintorini, musici 455
Tipografia delle Scienze (Roma) 17
Tirannide abbattuta dalla virtù (opera, 1697, Minato–Draghi) 223
Tirsi e Clori (balletto, 1616, m. Monteverdi) 379
Tito (opera, Beregan–Cesti) 229
Togni, Giovanni 180
Tököly, Imrich 214, 292
Toledo, José Maria Octavio de, *Catalogo de la libreria...* 459
Tomasi, Giovanni Battista 342, 343
Jefte (1689)
Tomasini, Domenico 457
Tomassini, Filippo 334
Mortorio di Christo (1702)
Oratorio sacro... 334
Tommasino, Renato 110
Tonini, Carlo, *Coltura letteraria...* III, 463
Tonti, Michelangelo 459
Torelli, Gasparo 446
– Giacomo 392, 393
Tori, Florio 28
Torino 227, 349, 350, 352-357, 359, 365, 373
Biblioteca Civica Della Corte XI, 349, 356, 358
Biblioteca Reale 349
Cassa di Risparmio 22, 227, 349
Istituto per i beni musicali in Piemonte 373
Teatro Carignano 349
Teatro Regio 349, 352-354, 356, 358, 365
Università 349
Torniai, Paola, *Carnevale sacro a Roma...* 324
Torre d'Orfeo (editore, Roma) 483
Torti, Francesco 373, 378, 382, 384
Toscana, granducato II, 69, 326
Tosi, Giuseppe Felice, *Primo libro delle cantate da camera...* 252
Orazio (1688)

Tozzi (editore, Padova) 361
Traetto, duca di 462
TRAINA da Castronovo, Girolamo, *Cento motivi efficaci...* 326
Tranquillo seren del secol d'oro... (studi) 321
Transilvania 348, 364
Transito di san Giuseppe (oratorio, 1680, Minato–Leopoldo I) 294, 299
Třeboň, Archivio regionale di Stato XI, 317
Trento 53, 335
Tributi armonici... (raccolta) 260
Tributo dell'amicitia (intr. di balletto) 382
TRICARICO, Antonio 27, 34
– Giuseppe 5, 25, 27, 41, 388
Almonte (1661)
Endimione (1655)
– Nicolò 27
Trionfo della Croce (rappr., m. Lombardini) 340
Trionfo di Amore e di Marte (opera, 1689, Badi–Lombardini) 340
Trionfo di Salomone (sez. di oratorio, 1714) 333
TRISSINO, Gian Giorgio 368
Italia liberata dai goti
TRIVULZIO, Leonora 377
Troia 256, 423
TROLDA, Emilián 312, 313, 315
Česká církevní hudba... 291
Sešli se hudebníci... 315
TRONSARELLI, Ottavio 479, 480
TROSCHKE, Michael VON, *Ostinato...* 202
TRUNZ, Erich, *Weltbild und Dichtung...* 412
TUCCARO, Arcangelo 378, 384
Trois dialogues de l'exercice... 378
TUDOR 487
Tullo Ostilio (opera, 1689) 235, 252
Turchia XIX, II, 214, 217, 228, 292, 348, 444
Tutto il mal non vien per nuocere (opera) *v. Dal male il bene*

U

Udine 62, 63, 64, 65
Teatro Contarini 62
UK (editore, Praha) 306
«Umění» 299
Umoristi, accademia 461-463, 478, 479, 488
Ungheria XV, 214, 215, 292, 294, 308, 348, 364, 391, 400, 408
Unione Arti Grafiche (editore, Città di Castello) 461
Unisoni, accademia 478
Uniti, accademia 355, 481
Universal (editore, Miami) 109
Universal (editore, Wien) 312, 371
Uomo barocco... (studi) 325
Urbania, Cattadrale di 3
Urbino 380, 455
Università 449
UTET (editore, Torino) X, XIII, 264, 480
Utrecht 359, 364

V

VALARESSO, Pellegrina Giustiniana 339, 340
– Zaccaria 340
VALDŠTEJN, Jan Bedr™ich (Johann Fridrich WALDSTEIN) 305
VALENTINI, Giovanni 6, 156, 323
Valerio Massimo 467
Vallardi (editore, Milano) 475
VALLEBONA, Sebastiano, *Cenni biografici...* 354
VALOIS 487
Van Dieren (editore, Paris) 372
VANČURA, Jiří, *Hradčany, Pražský hrad...* 298
VANELLI (VANNELLI), Giovanni Battista 227
VANGELISTI, Vincenzio (editore, Firenze) 446
Varsavia (Warszawa) 101
VARTOLO, Sergio 180
VASCONCELLOS, Pedro DE 112
Vaticano, Stato del *v.* Roma
Vaticini di Tiresia tebano (festa, 1680, Minato–Draghi/Leopoldo I) 172, 173, 294, 295, 298, 314, 319
VÁVROVÁ, Věra 295
VECCHI, Giuseppe 361
VEJVANOVSKÝ, Pavel 173, 314
VELÁZQUEZ, Diego RODRIGUEZ DE SILVA Y 117
Veltro (editore, Roma) 339
Venceslao (Václav), santo 304-311
Venceslao, santo 304-311, 318
Vendôme, Elisabetta di 359
Venezia e il melodramma... (studi) 454
Venezia-Mestre, Curia provinciale 328
Venezia *passim*
Basilica di San Marco, cappella 6, 64, 186, 239, 334, 339

Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini XI, 70, 446
Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia XI, 185, 186, 200, 235, 241
Biblioteca Nazionale Marciana XI, 63, 97, 206, 239, 241, 243, 244, 245, 247, 248, 336, 446
Fondazione Levi 3, 15, 37, 338, 339
Giunta del Veneto 240
Mendicanti 339
Museo Civico Correr XI, 336, 372
Palazzo Giustinian Lolin 3, 15, 37
Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo 339
Teatro ai Saloni 226, 240, 241
Teatro di Canal Regio 62
Teatro di Cannaregio 240, 241
Teatro dei Santi Giovanni e Paolo 237, 240, 298, 392, 455
Teatro di San Luca 392, 451
Teatro di Sant'Apollinare 24, 25
Teatro Giustinian a San Moisé 63, 226, 237, 240, 241, 340
Teatro Grimani di San Samuele 353
Teatro Novissimo 392
Teatro San Cassiano 237, 379
Teatro San Giovanni Grisostomo 240, 249
Teatro Sant'Angelo 241
Teatro Vendramin di San Salvatore 226, 234, 240, 350, 351, 353-355
Venezia-Vienna. Il mito della cultura veneziana... (studi) 235
VENTURA, Domenico 174, 373, 375, 378, 382
– Santo 41, 373, 374, 384, 389
Verdores del Parnaso... (raccolta) 114
Veremonda (opera) 72
Verlag für Geschichte und Politik (editore, Wien) 322
Vero amor fa soave ogni fatica (intr. di balletto, 1666, Draghi–Draghi) 6, 8, 51
Vero Sole fermato in Croce (1680, p. Minato) 294, 299, 301, 319
VERO, Giovan Battista 336
Satanasso confuso
«Veröffentlichungen der Komission für Musikforschung» 294
Verona 62, 63, 242, 433
Versailles 392
Versi per la passione di N.S. (1699, Lemene) 335
VERTI, Roberto *v.* FABBRI, Paolo
VESME *v.* BAUDI DI VESME
Viaggio nell'oratorio italiano... (atti) 323, 329, 332, 338
VIALE FERRERO, Mercedes IV, VII, 227, 349
Scenografia... 349, 350, 356, 360, 365, 366
Vienna (Wien) *passim*
Accademia Austriaca delle Scienze 216
Cappella imperiale 4, 5, 7, 324
Chiesa di San Michele II
Duomo di Santo Stefano XI, 3, 4, 5
Favorita 4, 27, 41, 55, 103, 387, 435
Hofburg 4, 52, 254, 294, 396
Università 180, 208, 319, 397, 401
– *archivi:*
Haus-, Hof- und Staatsarchiv XI, 392, 395
Hofkammerarchiv XI, 7
Pfarrarchiv St. Stephan XI, 3, 4
Stadt- und Landesarchiv XI, 4, 10, 171, 185, 206, 223, 411
– *biblioteche:*
Collezione «Leopoldina» *v.* Nationalbibliothek *e* Schlafkammerbibliothek
Gesellschaft der Musikfreunde XI, 99, 219, 220
Graphische Sammlung Albertina XI, 371
Österreichischen Akademie der Wissenschaften 326
Österreiche Nationalbibliothek XI, XII, XIII, 7, 63, 76, 102, 111, 119, 173, 180, 181, 200, 201, 207, 219, 241, 243-245, 247, 248, 254, 260, 262, 263, 295, 301, 307, 308, 310, 311, 327, 345, 398, 401
Schlafkammerbibliothek (Bibliotheca cubicularis) 238
– *teatri:*
Burgtheater 383
Hoftheater 44
Kärntnertortheater 383
Kleines Hoftheater 49
Theater auf der Cortina 298, 397, 399, 402, 403
Österreichischer Theater Museum 401
VIGARANO, Gaspare 392
VIGNATI, Giuseppe 350, 353
Vigone (editore, Milano) 336, 360
Vilímek (editore, Praha) 304
VILÍMKOVÁ, Milada (con F. Kašicka), *Kaple Všech...* 301
VILLAQUIRÁN, Catalina DE 113, 115
VILLARI, Rosario 325

VILLETTE, Jean (editore, Paris) 384
VINCENTI, A. (stampatore, Venezia) 480
VINCENZI, Giovanni 219
VINCHIONI, C. 346
Jephte (1703)
Virgilio 465, 468, 483
Virginia 108
Virtù de' strali d'Amore (opera, 1642) 261
VISMARRI, Filippo 254, 261
Vita e Pensiero (editore, Milano) 322, 324, 333
Vita morte et miracoli di san Lorenzo (sacra rappr.) 481
Vita, confraternita 324
VITOLO, Clara 349
VIVALDI, Antonio 256
VIVIANI, Astiage 251
VLK, Jan *v.* OBRAZOVÁ, Pavla
VOLEK, Tomislav 171, 291
VOLK, Arno (editore, Köln) 186
Volterra, Francesco da 465
Volvox Globator (editore, Praha) 302
Vrbna 314
Vyškov (Wischau) 316

W

Waldstein, canonico di 456, 457
– cavaliere 314, 454
WALDSTEIN, Johann Fridrich *v.* VALDŠTEJN
WALKER, Thomas, *Apolloni Giovanni Filippo...* 342-343
Appunto sul rapporto... 64
Ubi Lucius... 239
v. anche BIANCONI, Lorenzo
WARBURG, Aby, *Costumi teatrali...* 486
Rinascita del paganesimo antico... 486
Waska, abazia 433
WEAVER, John, *Orchesography...* 384
WEIL, Mark S., *Devotion of the Forty Hours...* 324, 325
Ludovico Burnacini... 324
WEILEN, Alexander von, *Zur Wiener Theatergeschicht...* 342
Well-Enchanting Skill... (studi) 255
WESSELY, Othmar, *Pietro Pariatis...* 430
WHENHAM, John, *Sances Felice...* 317
WHITE, Harry, *Et in Arcadia ego...* 321
Sepolcro Oratorios... 321
Wien *v.* Vienna
WIESMANN, Sigrid, *Wiener Sepolcro...* 321
Wilhelmshaven (editore, Heinrichshofen) 65
WINTER, Marian Hanna, *Pre-Romantic Ballet...* 383
WIRTH, Zdene™k *v.* MORÁVEK, Jan
Wirtschaft v. Festa di Wirstschaft
Wissenschaftliche Buchgesellschaft (editore, Darmstadt) 145
WITTELSBACH, famiglia 216
v. anche Baviera
WOLFF, Hellmuth Christian, Oper... 186
Wolkenstain, contessa di 377
WOLLENBERG, Susan 255
WOLRAB, Johan Jacob (stampatore, Nürnberg) 378
Woytiech, santo 308
WÜRTZ, Roland 173
Würzburg 233

X

Xerse (opera, 1654, Minato–Cavalli) 37, 73, 79
Xerse (opera, 1665, p. Minato) 229, 232
Xerse (opera, 1694, p. Minato) 232
XIMENES ARAGONA, Ottavio 102
Carceriere di sé medesimo (1681)
XIMENES, Francesco 6, 102
Achille in Sciro (1669)
Aún vencido vence amor (1669)
Chi più sa manco l'intende (1669)

Y

Yale University 231
YBAR, Juan DE (editore, Zaragoza) 101

Z

ZAHRADNÍČEK, Pavel (con F. Kašicka), *Stájový duúr...* 295
Zaleuco (opera, 1675, Minato–Draghi) 226, 232-235, 374
Zaleuco (opera, 1688, p. Minato/Perrucci) 226, 232-236, 241, 250, 251
ZANE, Massimo, *Oratorii al SS. Sepolcro...* 321
Zanetti (editore, Trento) 335
ZAPPALÀ, Pietro 64
ZAPPERI, Roberto, *Ignudo e il vestito...* 479

Zardin, Danilo, *Confraternite e congregazioni...* 333
Zavatta, B. (stampatore, Torino) 381
Zedda, Alberto 449
Zelada, cardinale 459
Zelanti, accademia 334
Zeno, Apostolo 353-356, 365-369
Amar per virtù overo I generosi rivali (1702)
Belisario in Ravenna ovvero I rivali generosi (1698)
Rivali generosi (1697)
Zenobia di Radamisto (opera, 1662) 395
Zenta 364
Zeri, Federico, *Pittura e Controriforma...* 479, 483
Ziani, Marc'Antonio 61, 84, 97, 237, 240, 241-250, 258, 260, 262, 264, 353-356
Amar per virtù overo I generosi rivali (1702)
Ambizione punita (1667)
Atanagilda (1688)
Belisario in Ravenna ovvero I rivali generosi (1698)
Leonida in Tegea (1676)
Rivali generosi (1697)
– Pietro Andrea 5-8, 13, 35, 41, 44, 52, 57, 61, 78, 186, 234, 237, 239, 260, 262, 388, 389, 435, 451, 454
Circe (1665)
Candaule (1680)
Cloridea (1665)
Elice (opera)
Galatea (1667)
Invidia conculcata (1663)
Lagrime della pietà nel sepolcro di Cristo (1667)
Oratorio di S. Pietro piangenente
Oronisbe (1663)
Zieglerin, Maria Katharina 315
Zielske, Harald, *Handlungsort...* 394
Ziletti, Giordano (stampatore, Venezia) 467, 474
Zoppelli, Luca 257
«Zprávy o zasedání Královské české společnosti nauk» 311
Zrizinski, Jan Antonín 292
Zucchi, Jacopo 471, 467
Zvon (editore, Praha) 291

finito di stampare
dalla lito-tipografia vigo cursi - pisa
nel mese di luglio 2000