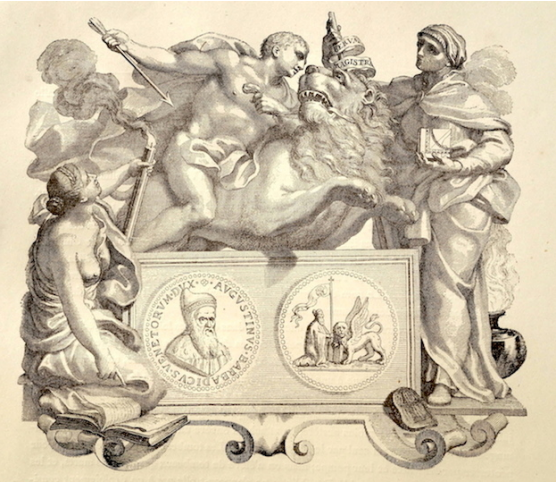
VENETIAN
CENTRE FOR
BAROQUE
MUSIC

A meta secolo. L'apogeo di Francesco Cavalli (1650-1656)

Venezia, Teatro La Fenice, 12 luglio 2014

Atti della giornata di studio



A meta secolo. L'apogeo di Francesco Cavalli (1650-1656)

In occasione dell'allestimenrto dell'*Eritrea* di Giovani Faustini e Francesco Cavalli, prima esecuzione in tempi moderni in coproduzione con il Teatro La Fenice e il Venetian Centre for Baroque Music***, quest'ultimo ha organizzato una giornata di studio in collaborazione con l'International Musicological Society al fine di appronfondire lo sviluppo di un età d'oro cavalliana nella metà del Seicento.

*** 8 – 11 luglio 2014, Ca' Pesaro, Venezia
Direttore: Stefano Montanari
Regia: Olivier Lexa
Eritrea/Iride: Giulia Semenzato
Nisa/Lesbo/Laodicea: Francesca Aspromonte
Eurimedonte: Anicio Zorzi Giustiniani
Teramene: Rodrigo Ferreira
Borea/Alcione/Niconide/Argeo: Renato Dolcini
Misena: Giulia Bolcato
Dione: Elena Traversi
Orchestra Barocca del Teatro La Fenice
In collaborazione con la Fondazione Musei Civici di Venezia

SOMMARIO

Relazioni musicali tra Venezia e Parigi da *Orfeo* a *Xerse*: il ruolo dei Bentivoglio
Dinko Fabris (Conservatorio di Napoli, Università della Basilicata) pag. 5

Identità celate e pazzie non simulate: convenzioni e scene tipiche nell'*Eritrea* di Faustini e Cavalli
Nicola Badolato (Università di Bologna) pag. 7

L'ultimo Faustini. Note sulla drammaturgia dell'*Eritrea*
Jean-François Lattarico (Venetian Centre for Baroque Music – Université de Lyon 3) pag. 21

L'acteur-chanteur de Francesco Cavalli : quelques considérations théoriques et pratiques
Guillaume Bernardi (York University, Canada) pag. 31

***Per 'sodisfare a chi ascolta'*: bizzarri casi di sincretismo nei drammi veneziani di Nicolò Minato**
Sara Elisa Stangalino (Università di Bologna) pag. 35

Allegory and intertextuality in *La Statira, principessa di Persia*
Magnus Tessing Schneider (Stockholm University) pag. 44

Contatto scientifico
Dinko Fabris (Conservatorio di Napoli – Università della Basilicata)
Caroline Giron-Panel (Venetian Centre for Baroque Music - Bibliothèque nationale de France)
Jean-François Lattarico (Venetian Centre for Baroque Music - Université de Lyon 3)
Olivier Lexa (Venetian Centre for Baroque Music)
Ellen Rosand (Yale University)

In collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice
Con il patrocinio di Internationational Musicological Society - Study Group «Cavalli and 17th Century - Venetian Opera»

VENETIAN CENTRE FOR BAROQUE MUSIC

GRAN TEATRO LA FENICE

Sede dell'incontro
Sale Apollinee, Teatro La Fenice, Venezia, Italia

www.vcbm.it

A metà secolo.L'apogeo di Francesco Cavalli (1650-1656)
© Venetian Centre for Baroque Music, 12 luglio 2014
URL: http://www.vcbm.it/public/research_attachments/A_META_SECOLOLAPOGEO_DI_FRANCESCO_CAVALLI_1650-1656.pdf

Relazioni musicali tra Venezia e Parigi da *Orfeo* a *Xerse*: il ruolo dei Bentivoglio

È conosciuto il ruolo politico svolto in Francia durante la prima metà del Seicento da alcuni membri della famiglia ferrarese dei Bentivoglio, in particolare di monsignor Guido, nunzio papale nelle Fiandre e poi in Francia dal 1607 al 1621, eletto cardinale e infine candidato al soglio pontificio poco prima della sua morte avvenuta il 7 settembre 1644.[1]
Mai esplorato nel dettaglio è invece il ruolo artistico assunto da altri membri della stessa famiglia, in particolare nel favorire la circolazione tra Venezia (e altre città italiane) e Parigi di cantori, musici e attori della commedia dell'arte. Prenderemo in esame, come fonte primaria, l'epistolario della famiglia Bentivoglio che sopravvive quasi integro presso l'Archivio di Stato di Ferrara.[2] Gli anni più interessanti per i rapporti con la Francia risultano i quattro decenni tra il 1646 e il 1682. Nell'epistolario ferrarese è soprattutto il marchese-impresario Cornelio Bentivoglio (1606-1663), con i suoi fratelli e il figlio, futuro drammaturgo, Ippolito (1630-1685), a mettersi in luce tra i protagonisti di quella fase della storia dello spettacolo europeo che corrisponde ai diversi tentativi di introdurre l'opera in musica italiana in Francia, dall'*Orfeo* di Luigi Rossi voluto da Mazzarino (personaggio che a sua volta era debitore dell'avvio della sua fortunata carriera diplomatica internazionale proprio ai favori del cardinale Bentivoglio) alle opere per il matrimonio di Luigi XIV commissionate a Francesco Cavalli (la cui prima opera ripresa in Francia, *Xerse*, aveva visto la luce a Venezia nel 1654 col libretto dedicato al marchese Cornelio Bentivoglio). Un ruolo importante, inoltre, fu svolto dai Bentivoglio anche nell'organizzazione degli itinerari verso la Francia delle maggiori troupe italiane della commedia dell'arte.[3] Nell'inatteso scenario che la lettura sistematica delle carte Bentivoglio ci consente di ricostruire, ritroviamo una schiera di cantori, compositori e strumentisti, di poeti e letterati, mecenati e uomini di potere, intermediari e servitori, che toccano il cuore pulsante di quella straordinaria avventura che fu il tentativo di portare l'opera, da Roma e da Venezia, nella Francia del Seicento.

---

[1] Informazioni sulla vita e l'attività mecenatesca dei vari membri della famiglia ferrarese dei Bentivoglio sono riportate nella mia Introduzione al volume Dinko Fabris, *Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999. Le *Memorie* di Guido Bentivoglio (Ferrara 1577-Roma 1644), pubblicate postume a Venezia ed Amsterdam nel 1647, consentono di seguire gli anni di studio fino al suo arrivo a Roma ma si arrestano nel 1601, e vanno completate con le sue altre pubblicazioni e la serie delle *Lettere familiari*. Cfr. *Della vita e degli scritti di Guido Bentivoglio. Memoria di Luciano Scarabelli*, introduzione a *Lettere diplomatiche di Guido Bentivoglio*, Torino, Pomba, 1852, I, pp. 9-43 e Mario Rosa, *Nobiltà e carriera nelle "Memorie" di due cardinali della Controriforma: Scipione Gonzaga e Guido Bentivoglio*, in *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Bari-Roma, Laterza, 1992, pp. 231-255.

[2] L'Archivio privato della famiglia Bentivoglio fu collocato in deposito presso l'Archivio di Stato di Ferrara dopo la seconda guerra mondiale e consiste di 767 buste di lettere (quasi 10.000, dal 1206 al 1824) e di 573 libri e registri: cfr. *L'Archivio Bentivoglio: consistenza e dispersione di un patrimonio documentario privato*, Appendice al mio volume *Mecenati e musici*, cit., pp. 109-124. Il mio lavoro, durato dal 1983 al 1994 con la lettura di quasi 60.000 lettere (rintracciate anche fuori dall'attuale collocazione tra quelle disperse in archivi e biblioteche di tutto il mondo) fu continuato dal collega Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1585)*, Lucca, LIM, 2000, da cui sono tratte in gran parte le lettere citate nel presente studio anche perché mai commentate nell'ambito dei rapporti musicali tra Italia e Francia che ci interessano in questa sede.

[3] Cfr. soprattutto *Comici dell'arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di G. Burattelli, D. Landolfi, A Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll. e l'Introduzione al cit. *L'Orto dell'Esperidi*.

Fin dai tempi della Nunziatura di Francia di Guido, giovani membri della famiglia erano sempre a spendere danaro per donne e commedie senza mai provvedere al minimo sufficiente per la propria famiglia.
Una lettera inviata da Giovanni rivela particolari musicali interessanti:[4]

> "[...]favoritemi perche mi vien domandata da persona a ch'io sono obligato servire la *Canzone della rosa* che fornisse per intercalare "cosa bella qua giù passa e non dura": è stata messa in musica dal Mastro dell'Apollinare [Carissimi], e dal povero Luigi [Rossi], le vorrei tutte due e voi le haverete dalla sig.ra Leonora, di grazia mandatemele subito. Vorrei ancora che mi mandaste le parole d'una commedia tirata dal spagnuolo, e composta da monsignor Rospigliosi per il sig.r Prencipe di Palestina, e fu poi messa in musica da [Marco Marazzoli] e un altro [Virgilio Mazzocchi], ma à me basterà per ora le parole[...]"

La "commedia tirata dal spagnuolo" è ovviamente *Chi soffre speri* nella versione presentata a Roma, Palazzo Barberini, nel 1639 (che aveva avuto già una rappresentazione a Parigi nel l'assenso à quanto S.Ecc.a pensava di fare in Roma di più di quello si era fatto per il giorno di S. Luigi[...]".[5]

Dinko Fabris
Conservatorio di Napoli
Università della Basilicata

[4] Lettera di Giovanni Bentivoglio da Parigi ad Annibale Bentivoglio il 18 maggio 1655 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1655/31, p. 89).
[5] Lettera di Filippo Melani da Firenze a Ippolito Bentivoglio del 3 ottobre 1682 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit.,, p. 533).

Identità celate e pazzie non simulate: convenzioni e scene tipiche nell'*Eritrea* di Faustini e Cavalli

Oltre tre secoli e mezzo fa, il 17 gennaio 1652, *L'Eritrea* – sedicesima opera di Francesco Cavalli (1606-1676) – fece la sua prima comparsa nel Teatro di Sant'Apollinare (S. Aponal) a Venezia, una sala decentrata, tra le più anguste e mal equipaggiate della città, già impiegata anni addietro per la rappresentazione di commedie dopo esser stata adibita, ancor prima, a deposito[6]. Nell'ottobre dell'anno prima il teatro era stato preso in affitto dall'impresa del giovane drammaturgo Giovanni Faustini (1615-1651), presto coadiuvato dal fratello maggiore Marco (1606-1676), e nel carnevale 1651/52 era stato inaugurato con altri due lavori cavalliani, *L'Oristeo* e *La Rosinda*, anch'essi su libretto di Faustini, che aveva progettato di rappresentare di lì in poi due opere per stagione. Com'è noto, questo programma fu però bruscamente interrotto dall'improvvisa e prematura morte del librettista, avvenuta a Venezia il 19 dicembre 1651, quando Giovanni aveva appena 31 anni; per la stagione 1651/1652 andarono comunque in scena *La Calisto* (una manciata di recite a partire dal 28 novembre) e per l'appunto *L'Eritrea*.

L'Eritrea segna dunque l'ultimo capitolo della decennale e proficua collaborazione tra Faustini e Cavalli, iniziata nel 1642 al Teatro di San Cassiano con *La virtù de' strali d'Amore* e proseguita poi nella stessa sala con *L'Egisto* (1643), *L'Ormindo* (1644), *La Doriclea* e *Il Titone* (1645), infine consolidata con i drammi dati al S. Moisè (*L'Euripo*, 1649) e al S. Aponal[7]. Come è già stato altre volte segnalato in passato (su tutti da Ellen Rosand nella sua monumentale monografia sulla "creazione" dell'opera veneziana)[8], i drammi per musica di Faustini e Cavalli rappresentano il nucleo prevalente della produzione operistica del decennio 1642-1652. Il sodalizio tra i due fu decisivo per la codificazione e il consolidamento delle principali tendenze di scrittura del teatro d'opera veneziano sulla metà del secolo, attraverso una produzione di drammi costruiti a partire da alcuni *loci* letterari comuni, con intrecci che propongono una struttura destinata, di lì in avanti, a divenire canonica. Composti a partire da fonti e materiali fra loro assai eterogenei, i libretti faustiniani vengono invero marcatamente omogeneizzati nella confezione secondo schemi drammaturgici alquanto standardizzati[9]. Fatte salve le digressioni create dai personaggi secondari (pastori servitori paggi nutrici consiglieri), le trame si lasciano compendiare in due/tre fili principali complicati da un numero variabile di nodi a seconda delle relazioni imbastite tra gli

---

[6] Sul Teatro di S. Apollinare, cfr. Jane A. Glover, *The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera*, Ph.D. diss, Oxford University, 1975; Franco Mancini - Maria Teresa Muraro - Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Venezia: Regione Veneto, Corbo e Fiore, 1985, I, pp. 362-378.

[7] Sul sistema dei teatri d'opera veneziani e sul calendario delle stagioni si vedano in primo luogo gli studi informatissimi di Beth e Jonathan Glixon, «Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries», *Journal of the American Musicological Society*, X (1992), pp. 48-73; *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*, New York: Oxford University Press, 2005, in particolare i capitoli I-III. Per il primo decennio dell'opera impresariale, cfr. John Whenham, «Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice», *Il Saggiatore musicale*, XI (2004), pp. 253-302.

[8] Cfr. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Los Angeles - Berkeley: University of California Press, 1991 (trad. it. *L'opera a Venezia nel XVII secolo: la nascita di un genere*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013).

[9] I dieci drammi per musica nati dalla collaborazione tra Faustini e Cavalli sono studiati in Nicola Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze: Leo S. Olschki, 2012.

interlocutori. Il dramma parte da un'iniziale situazione di squilibrio (la separazione di due coppie d'amanti) che l'intreccio dovrà sanare superando ostacoli e impedimenti vari fino a ricomporre le tessere del *puzzle* in principio scompaginato. E il librettista si sforzerà di mantenere chiare allo spettatore le fila cardinali della vicenda e l'identità delle *personae* nel gioco continuo degli equivoci, dei fraintendimenti, delle false identità, dei travestimenti, degli oggetti, detti o gesti equivocati.
Tutte queste componenti si ritrovano anche nell'*Eritrea*, il cui soggetto intesse – l'abbiamo ben presente dopo le seducenti recite di questi ultimi giorni – le vicende di una principessa assira costretta ad assumere l'identità del defunto fratello Periandro per salvaguardare il trono regale e assecondare così i piani della madre Mirsilla, la quale aveva inscenato la morte della figlia al posto di quella del maschio, e per quest'ultimo aveva già predisposto le nozze con Laodicea regina di Fenicia. Questo scambio fa letteralmente uscir di senno il principe Teramene, innamorato di Eritrea e afflitto dalla (presunta) morte di lei: per tutto il dramma – complice lo spettatore, ignari gli altri personaggi – questi continuerà a scorgere l'amata nelle vesti di Periandro. Eritrea è però innamorata del principe egiziano Eurimedonte, che, credendola morta, si getta tra le braccia di Laodicea. Non mancano nel corso del dramma le consuete scenette comiche collaterali, condotte da paggi e damigelle (Lesbo e Misena) o, tra un atto e l'altro, da nane e parassiti (così secondo lo *Scenario* stampato in occasione della *première*)[10]. Un *plot* assai attorcigliato e complesso, condotto con maestria da Faustini verso l'agnizione e lo scioglimento, col canonico lieto fine. Una trama assai apprezzata dagli spettatori dell'epoca, ormai avvezzi a seguire simili peripezie al teatro dell'opera.
Proprio sui motivi di questo gradimento e sulle aspettative delle platee veneziane di metà Seicento occorre qui riflettere. Lo scenario dell'*Eritrea*, come gli altri di Faustini, sembra a prima vista inventato di sana pianta. Eppure l'intreccio sarà scaturito più probabilmente dal mascheramento di *topoi* preesistenti, presi a prestito dagli stilemi narrativi tipici del romanzo, della novellistica – soprattutto quelli vicini al gusto letterario della veneziana Accademia degli Incogniti –, del teatro di parola e dei canovacci dei commedianti[11]. Un intreccio certamente assimilabile al genere romanzesco-avventuroso, tanto che le scene agite da personaggi "astratti" e divini, così frequenti nei primi drammi dati a Venezia, restano ai margini della rappresentazione (Borea e Iride nel prologo), da dove poco incidono sugli sviluppi teatrali della vicenda.

---

[10] Lo scenario dell'*Eritrea* è conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Dramm. 919.1). Cfr. Ellen Rosand, «The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey», in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze - Melbourne: Leo S. Olschki - University of Western Australia Press, 1989, pp. 335-346: 346.
[11] Per queste problematiche si rinvia a due saggi curati dall'estensore del presente contributo: «Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di 'ars combinatoria'», *Musica e Storia*, XVI (2008), pp. 341-384; *«Ecco reciso alfine il groppo de l'inganno»: Giovanni Faustini's "Euripo" from the Sources to the Plot*, in *Cavalli's Operas on the Modern Stage. Manuscript, Edition, Production*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, New Haven, 30 aprile-2 maggio 2009, a cura di Ellen Rosand, Farnham: Ashgate, 2013, pp. 261-273. Due casi di studio particolarmente interessanti si leggono in Fausta Antonucci - Lorenzo Bianconi, *Plotting the Myth of "Giasone"*, in *Cavalli's Operas on the Modern Stage cit.*, pp. 201-227, trad. it. ampliata in *Tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'argonauta*, in Giacinto Andrea Cicognini, Francesco Cavalli, Giovanni Filippo Apolloni e Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, facsimile a cura di Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013 («Drammaturgia musicale veneta», III); e Michele Curnis, «Calisto a le stelle»: motivi ovidiani e metamorfosi dello spazio in un libretto di Faustini», *Musica e Storia*», XVI (2008), pp. 385-408.

L'Eritrea, giova ricordarlo, godette di una serie di riprese successive: fu rappresentata a Bologna nel 1654 ad opera dello scenografo Pietro Antonio Cerva[12]; a Genova nel 1655 col titolo mutato in *Le vicende d'amore* e con aggiunte musicali di Egidio Biffi; a Napoli nel 1659 grazie ai Febi Armonici; a Venezia nel 1661, nel Teatro di S. Salvatore «con nove aggiunte d'incerto autore»; infine a Brescia nel 1665 e a Milano nel 1669 con la compagnia del cantante-impresario Pietro Manni[13]. Di ripresa in ripresa, la versione originale del dramma fu soggetta a modifiche, aggiunte e tagli che tendevano per così dire ad assecondare i gusti più recenti. Si veda su tutte la riedizione veneziana del 1661, per la quale fu composto un nuovo prologo, venne inserito un nuovo personaggio ridicolo (Trinano), il paggio Lesbo mutò nome in Florindo, e furono introdotte nuove scenette comiche. Numerose arie furono inoltre interpolate a fine scena, vennero tagliate le seconde strofe di arie precedenti e alcune arie strofiche furono sostituite da forme più complesse. Ancor più significativi delle aggiunte furono i tagli, che coinvolsero la gran parte dei recitativi, alcuni duetti e due monologhi del forsennato Teramene. Proprio per rendere più palesi le «mille cose ... aggionte e levate», il nuovo libretto dell'*Eritrea* fu pubblicato – forse su richiesta di Marco Faustini – insieme con la ristampa della prima versione (col cambio di data da 1652 a 1662 sul frontespizio)[14].

Ciò che tuttavia *non* mutò nelle differenti versioni dell'opera, ciò che in effetti segna la cifra peculiare dell'*Eritrea*, sono i colpi di scena, gli equivoci, i travestimenti, i veri e propri deliri, le felici agnizioni che costellano la narrazione e assurgono infine a convenzioni irrinunciabili per gli occhi (e gli orecchi) degli spettatori. Sin nella costruzione dei primi drammi di Faustini si possono infatti riconoscere alcuni stilemi teatrali ben consolidati che ne governano gli intrecci: sono da un lato accorgimenti strutturali che investono l'architettura complessiva del dramma (come il travestimento e l'assunzione di una falsa identità, con cambio di genere); dall'altro *loci* letterari specifici (le scene della follia o del sonno, il lamento) e *topoi* di particolare rilievo sul piano del dettato poetico (come le invocazioni e incantesimi, scene in eco). Nel caso dell'*Eritrea* spiccano su tutti due procedimenti di base, due convenzioni assai efficaci che Faustini sfrutta al massimo grado, e che cercheremo qui di descrivere: *(1)* il travestimento e *(2)* la follia.

(1) Travestimenti e false identità

Nel dramma per musica di metà Seicento l'assunzione di mentite spoglie da parte di uno dei personaggi scaturisce quasi sempre da un movente amoroso, ossia la necessità di avvicinarsi all'amato o all'amata per mettere alla prova la sua fedeltà oppure per tentare di riannodare

---

[12] Per questa e per tutte le successive repliche dell'*Eritrea* cfr. Lorenzo Bianconi, «Caletti Pietro Francesco, detto Cavalli», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, XVI, 1973, pp. 686-696; Lorenzo Bianconi e Thomas Walker, «Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": Storie di Febiarmonici», *Rivista italiana di musicologia*, X (1975), pp. 379-454; «Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera», *Early Music History*, IV (1984), pp. 209-296 (trad. parz. in italiano in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 221-252);

[13] Sulla presenza delle opere cavalliane nei teatri milanesi cfr. Roberta Carpani, «Comici, Febiarmonici e Gesuiti a Milano: intrecci e contaminazioni. Problemi della circolazione delle opere di Francesco Cavalli», *Musica e Storia*, XVI (2008), pp. 5-39.

[14] Sulle varie versioni del dramma si pronuncia E. Rosand, «La nausea di chi ascolta: le conseguenze del successo», in *L'opera a Venezia nel XVII secolo: la nascita di un genere cit.*, pp. 163-212: 201-203

una relazione dissolta[15]. Il travestimento obbliga i personaggi che lo adottano a dover simulare o dissimulare i propri sentimenti, a cercare (spesso invano) di carpire allusioni e mezze frasi, a farsi schermo di reticenze e censure che trovano semmai sfogo negli *a parte*. Nel nostro caso, il travestimento di Eritrea in Periandro deriva *in primis* da ragioni d'ambizione politica, cui sono però strettamente collegate le implicazioni sentimentali[16]. E così Faustini può giocare con grande abilità su una serie di tensioni causate dall'ambivalenza erotica, giacché proprio l'identità simulata della protagonista genera poi grovigli aggiuntivi, e nel contempo fa dello spettatore un complice delle intenzioni del drammaturgo: edotto di dettagli ignoti agli attori, lo spettatore ha infatti, rispetto a loro, un maggior numero di elementi per intendere il senso di situazioni particolarmente complesse. Dunque l'intero viluppo degli equivoci e degli avvenimenti acuisce la superiorità informativa dello spettatore, che sa come si sono realmente svolti i fatti e può dunque godere dei fraintendimenti che proliferano in scena, intuendo peraltro che saranno ben presto sciolti. Già all'inizio del dramma (I, VII), assistiamo a uno scambio d'effusioni tra l'eroina eponima e la principessa Laodicea, promessa in sposa al principe Periandro[17]:

ERITREA O bella
facella
de l'anima mia.
LAODICEA Amato
mio fato,
chi qua mi t'invia?
ERITREA Amore,
mio core.
LAODICEA L'ignudo,
quel crudo?
ERITREA Quel crudo? perché?
LAODICEA Mi nega mercé,
mi rende ritroso
te, dolce mio sposo.
ERITREA Sarà, cara vita,
la gioia infinita
ch'alfin ti darà.
LAODICEA Conforto, pietà.

ERITREA Feci voto al Tonante
di non entrare nel fenicio letto

[15] Rudolf M. Dekker e Lotte C. van de Pol, *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, London: Macmillan, 1989, pp. 6-8 ("Traditional Forms of Temporary Cross-Dressing"), sottolineano come, nel Sei-Settecento, l'assunzione di vesti maschili fosse una precauzione obbligata per la donna che si metteva in viaggio da sola; nel contempo, la donna in abiti virili si staccava temporaneamente dall'anonimato della sfera privata per assumere un'identità pubblica. Sulla fortuna di questo *topos* nel teatro italiano del '500, cfr. Bianca Concolino Mancini, «Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento», *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CXLVII (1988/89), pp. 199-228. Il tema si ritrova anche nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, come attestato in Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: SGEL, 1976; e in Katerina Vaiopoulos, «La donna vestita da uomo nel teatro italiano 'alla spagnola'. Rielaborazioni de "El lacayo fingido" e "La escolástica celosa" di Lope», in *Commedia e musica tra Italia e Spagna*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, 2009, pp. 59-94.

[16] Cfr. la *Delucidazione della Favola* dell'*Eritrea*. Lo scambio d'identità o d'abito tra fratelli è presente già nel teatro antico, p.es. nei *Menaechmi* di Plauto, dove però i due gemelli sono dello stesso sesso e si scambiano continuamente l'un con l'altro (tanto avviene anche nel *Romolo e Remo* di Giulio Strozzi, Venezia 1645). Diverso invece il caso della citata *Calandria* del Bibbiena (1513), dove i due gemelli in scena sono maschio e femmina, e lo scambio d'abiti e d'identità innesca una catena di complicazioni del *plot*.

[17] Tutte le citazioni dal libretto dell'*Eritrea* qui riportate sono tratte dall'edizione pubblicata in N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli cit.*, pp. 476-530.

se pria l'emulo mio, l'Egizio amante,
domato, inerme e vinto,
non mi vedessi a' piè da funi accinto.
Per l'acque egli sen viene
a restar prigionier; lieta, o mio bene.

ERITREA, LAODICEA Il letto
diletto
s'appresti,
che presti
dolcissimi e veri
verranno i piaceri.

Il drammaturgo accresce, con questa breve scenetta amorosa (d'un amore che non potrà però giammai aver coronamento), l'effetto ironico sortito da quanto la stessa Laodicea aveva poco prima lamentato (I, VI), non senza il contrappunto canzonatorio di Misena: senza nutrire il minimo sospetto sull'identità di quello che crede essere l'amato Periandro, la giovane si duole *apertis verbis* del carattere platonico della loro relazione, per la quale invece auspica una decisa virata sensuale:

LAODICEA Povera in mezo a l'oro
le mie fortune io ploro.
Amor mi stempra al foco
di sconsolate faci;
tolto il mio cor per gioco
mi nutre sol de' baci,
e qualor mi querelo
in grembo del mio cielo
poco dolce mi porge ond'io più n'ardo,
che non mi sazia un vezzo, un bacio, un sguardo.

MISENA L'armigero tuo sposo,
cinto d'armi nimiche e minacciato
dal pretensor rivale,
sinché non ha l'egizio ardir fiaccato
t'alimenta di speme e di parole,
carico di trofei goder ti vuole.
Ti saran le dolcezze,
soffri di loro le tardanze amare,
quanto stentate più tanto più care.

Poco oltre (I, XII) sarà la stessa protagonista, in un breve monologo di dodici versi endecasillabi e settenari, a dichiarare la propria condizione, a gloriarsi «delle frodi di essersi, vergine amante, trasformata in sposo», come dichiara lo *Scenario* a stampa:

ERITREA Cigni de l'alma mia,
affetti miei canori,
con dolce melodia
palesate solinghi i saggi errori.
Perch'altra non usurpi il mio riposo,
vergine amante io mi trasformo in sposo.
Quel che brama la moglie
dal marito desio,
adulatrici voglie
il vago ribellante han fatto mio.
È stata fortunata, Amor, la frode,
miei saranno i suoi frutti e tua ‹la› lode.

L'espediente del travestimento è infine reduplicato nell'ultima parte del dramma, quando Eritrea ritorna a vestire gli abiti femminili (ma ancora una volta per assecondare un intento ingannatorio): nella sequenza d'apertura del terz'atto (I-III), Misena propone a colui in cui tutti ravvisano Periandro di assumere panni femminili per poter sfuggire all'assedio in cui versa la reggia. E così l'effetto comico, per lo spettatore, è elevato al quadrato:

MISENA Signor, qui che si tarda?
Il nemico te cerca e non t'ascondi?
Forse la tua salvezza
l'anima disperata oblia, disprezza?
TERAMENE Anzi, l'alma a morire
ci consiglia da intrepidi.
MISENA Mio Sire,
la salvatrice tua
esser vogl'io, vien meco;
io senza bellicosi tentativi
vo' serbarti a la moglie, al regno, a' vivi.
De le mie spoglie adorno,
regolàti del crine i maschi errori
e di gemme implicatoli e di fiori,
vo' trasformarti in femina, così
ch'i tuoi fedeli nel felice inganno
non ti raviseranno.
Ma partiam frettolosi, o Re, di qui.

La conseguenza necessaria degli intrecci fondati sul travestimento è l'agnizione finale. Lo scioglimento dell'inganno e del mascheramento viene spesso protratto fino alle ultimissime battute. La vera identità di Eritrea è scoperta a metà dell'atto III, per il tramite di Misena:

MISENA Nel fortunato impiego
gran secreto svelai!
Meravigliosi arcani intendo e spiego.
Com'è sagace Amore,
com'ammaestra ed addottrina un core.
Vergine innamorata,
di Periandro il re mira l'imago
nel tuo volto sepolta e cancellata.
Abbellito quel vago
da l'arte industre ch'era amato in sposo
rende qual fosti a la notizia ascoso.
ERITREA Infelici vaghezze
che nel proprio ornamento e nel cristallo
misera amante ora vi scorgo e miro;
con voi, con voi m'adiro,
che non sapeste ritener tenaci
nel mio sen le mie paci,
ond'elle fuggitive
da me partiro e mi lasciaro al pianto.
Vi ricopra, neglette, orrendo manto.

Si concentra in genere nell'ultima scena del dramma, alla presenza in scena di tutti i personaggi intervenuti nel corso della narrazione, lo scioglimento dell'intreccio[18]. Nel nostro

[18] Se prestiamo fede alle parole dello stampatore Bartolomeo Ginammi, Faustini era considerato un vero e proprio maestro nell'ordire intrecci basati su tali congegni drammatici; nella prefazione all'*Eupatra*, dramma postumo, leggiamo infatti: «Agl'idioti paiono oscure quelle favole che solo si svelano nell'ultime scene, ma gl'intendenti e studiosi l'ammirano, poiché in simili composizioni devono tenersi sospesi anco gl'ingegni più curiosi, che così ha sempre

caso, l'agnizione è affidata a Niconida, custode dei segreti inganni perpetrati col travestimento di Eritrea, e alla diretta interessata:

NICONIDA	(Vedo che vuol la sorte, o chi la regge, che si sbenda e scopra l'occulta frode di Mirsilla e l'opra.) Eurimedonte, ascolta e l'ire accheta. Sai che l'Assiria legge lo scettro a man di donna e toglie e vieta. Periandro morì mentre languia anco in letto Eritrea.
EURIMEDONTE	I tuoi spergiuri intesi.
NICONIDA	La genitrice sua, che non volea viver privata incanutita al regno, con mirabile ingegno vestir fece il cadavere reale di feminili addobbi e sparse il grido ch'era morta Eritrea; coprì l'inganno l'età gemella, la sembianza, il panno. L'egra, fatta già sana, prese, tronche le chiome, con il purpureo manto, deposto il suo, di Periandro il nome.
ERITREA	Così la serie io voglio seguir de' casi miei. Al Fenicio chiedei per sposa questa bella che ti fé ribellare al primo affetto, per tòrti di ottenerla la speranza, e d'averti io per averla. Or, vedendo ch'Aletto d'Amor invece i nostri regni assale, ti cedo la rivale. E a te chiedo perdono, Teramene, signor, d'averti tolto con arti ingiuste e torte ingiustamente il regno e la consorte. Prevaricai nocente, eccomi penitente.
MISENA	Che donna sia costei giustificar vel ponno i lumi miei.

---

professato l'autore non solo delle dodici opere sinora stampate, ma in altre ancora che si riserbano gl'anni venturi, avendo egli sempre applicato tutto l'animo all'invenzione, da che, per la continua ed incessante applicazione, ne derivò l'origine di sua infermità che troppo acerbamente in età di trentadue anni gli levò la vita.» *L'Eupatra, drama per musica di Giovanni Faustini. Favola duodecima*, Venezia: Ginammi, 1655, p. 8. Si consideri inoltre che nel descrivere la propria attività di drammaturgo, Faustini ne parla sempre di un lavoro assai faticoso e impegnativo, soprattutto per l'urgenza di soddisfare gli spettatori in teatro (cfr. anche la citazione dall'*Oristeo* alla nota 21). Si veda a tal proposito la dedica della *Doriclea*: «Tocca a V. S. Eccellentissima, come amico del padre e per l'affetto che porta a questa Amazone quale ha tratto, si può dire, i primi vagiti nelle sue braccia, ad assicurarle il sentiero ed a diffendere la sua riputazione contro la sfacciata ambizione di certi rozzi versificatori che, poveri d'invenzioni o per dir meglio dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza tentando di deturpare le composizioni degl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche la difficoltà dell'inventare, perché non hanno giamai inventato, e ch'egli è, come mi disse lei una volta, un filosofare». E ancora la prefazione all'*Egisto*: «L'ho fabricato con la bilancia in mano ed aggiustato alla debolezza di chi lo deve far comparire sopra la scena. I teatri vogliono apparati per destare la meraviglia ed il diletto, e talvolta i belletti, gl'ori e le porpore ingannano gl'occhi e fanno parere belli li oggetti defformi».

(2) La follia in scena

Accanto al travestimento, la seconda delle convenzioni di cui ci occupiamo in questa sede è quella della follia. La scena di pazzia, vera o simulata, è certamente uno fra i più fortunati *topoi* operistici. Esso va ricondotto a un filone molto apprezzato e pertanto ampiamente consolidato sulle scene teatrali e musicali: lo si ritrova nella *Pazzia d'Orlando* di Prospero Bonarelli («opera recitativa in musica» del 1635), nella *Didone* di Giovan Francesco Busenello e nella *Ninfa avara* di Benedetto Ferrari (entrambe del 1641), e in particolare nella *Finta pazza* di Giulio Strozzi (1641), e poi nell'*Egisto* di Faustini (1642). I librettisti potevano leggere esempi di scene simili in una cospicua tradizione teatrale di fine Cinque, inizio Seicento: per esempio, nella *Pazzia* di Giovanni Donato Cucchetti (Ferrara 1581 e Venezia 1597), nella *Pazzia di Panfilo* di Livio Rocco (Ferrara 1614) e in diversi canovacci dei comici dell'arte, come quelli riportati nel *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (*La finta pazza*, *L'arbore incantato*, *L'Ergasto*)[19]. Di certo Faustini conosceva assai bene questa tradizione ed era pienamente consapevole del peso che un tale dispositivo avrebbe avuto nell'economia di un dramma: precipitando uno dei personaggi principali – di norma d'estrazione regia – nello stato ridicolo del folle che si esprime in frasi scombinate e incoerenti, egli ottiene un efficace effetto parodistico di ridicolizzazione del ruolo[20].

Faustini riprende la tradizione delle scene di follia anche nell'*Eritrea*, dove il delirio di Teramene deriva dalla finta morte dell'eroina e si sviluppa via via che corre il dramma: egli parla a un'Eritrea che *davvero* è tale ma che tutti riconoscono per Periandro. Gli esempi dei deliri di Teramene sono sparsi lungo tutto il dramma, quasi fossero il nodo principale attorno a cui s'intreccia l'intera vicenda. Anzi, la sua follia sembra assurgere qui a principio costruttivo primario del dramma.

Già nelle scene iniziali del prim'atto, Teramene viene descritto in toni esagitati e confusi (si veda per esempio I, VIII). Ma il suo delirio si carica di una punta di compassione, giacché lo spettatore invero sa che la confusione è affatto giustificata dalla "realtà" dei fatti rappresentati (e sono le parole finali di Misena, ancora ignara della vera identità di Eritrea, che lo chiariscono, quasi ammiccando alla platea):

TERAMENE — Il cor, bellezze estinte, anco v'adora.
Sepolto m'innamora
quell'immortal sembiante
che miro nel cognato ancor spirante;

---

[19] Nato tra il 1547 e il 1552, morto nel 1624, Flaminio Scala fu attore di professione in primarie compagnie italiane tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento. Dotato di straordinaria competenza drammaturgica, oltre a recitare ordiva le sceneggiature comiche e tragiche sulle quali gli altri attori intrecciavano, ciascuno secondo il proprio personaggio, le parole e le azioni appropriate. *Il teatro delle favole rappresentative* fu pubblicato nel 1611 ed è l'unica raccolta a stampa di canovacci e scenari (cfr. qui a nota 28). Sulla tradizione letteraria della pazzia, cfr. Paolo Fabbri, «On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene», in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford: Clarendon Press, 1995, pp. 157-195 (trad. it. *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, in *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Franco Milesi, Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72; ora in appendice a Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*, Roma: Bulzoni: 2003, pp. 341-381). Si veda inoltre il più recente contributo di Nicola Michelassi, *«Finte follie» e «veraci pazzie» nel melodramma veneziano del Seicento*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze: Alinea, 2006, pp. 255-275.

[20] L'ispirazione per le frequenti scene di pazzia è spesso fatta derivare dal celebre episodio ariostesco (*Orlando furioso*, XXIII, CXXIX-CXXXVI), dove il paladino Orlando è condotto alla follia proprio dopo aver letto sulla corteccia d'un albero un'iscrizione che gli rivela che la donna da lui amata si è unita a un altro. Ma se in Ariosto la follia è presentata con una profonda sensibilità di analisi psicologica, enumerando le azioni sconsiderate che l'eroe va compiendo, Faustini lavora assai più all'ingrosso, limitandosi a riportare ciò che più gli torna utile in termini rappresentativi: il dialogo irrazionale, sconnesso, inappropriato, da tradurre in un canto altrettanto sbilenco e scombiccherato.

de le sue fiamme spente
l'ardor l'anima sente;
m'avampa fredda cenere e la morte
de la bella consorte
perché eterno sen resti il mio sospiro
viva contemplo e miro
del pianto mio risuscitata Aurora.
Il cor bellezze estinte, anco v'adora.

ERITREA (Il prence delirante.)

LAODICEA (Sposo infelice e sfortunato amante.)

ERITREA Teramene gentil, real cognato,
ove vassi mai sempre
da tormentose cure accompagnato?

TERAMENE ‹*delirante*› O care mie vaghezze,
a voi corro rapito
dal vostro bello adorator marito.
Adorata Eritrea,
qual nume ti ritoglie
del Tartaro dannato,
da le caverne orrende
e viva a me ti rende?

Volto amato,
sospirato,
lagrimato,
mio ristoro,
bel conforto,
se già morto
t'arsi incensi e accesi faci,
or che spirti hai tu vivaci
dal tuo sposo accogli i baci.

Che parlo? ove trascorro? ‹*Rinsavendo.*›
Del noto sconsolato
il vaneggiante ardire
scusa, perdona, o Sire.

MISENA Amorosa pazzia.

ERITREA Sempre grata mi fia
quella memoria c'hai
de l'estinta sorella,
de l'amata gemella.
Ma tranquillando i lai
l'infruttuose pene
discaccia, Teramene,
col disperato amor ch'in sen tu porti;
lascia d'amar sì vivamente i morti.

TERAMENE Che morti? In te vagheggio,
qual Fenice risorta,
la mia speranza morta.
Quel rogo che non ebbe
d'estinguere possanza il mio gran pianto
in me cresce e sormonta
la bellezza defonta
scorgendo in te rinata, in te scolpita,
nel viso tuo morto il mio bene ha vita.

LAODICEA Non vuol rivali Amore,
pur gl'acconsente il core,
e senza gelosia
godo ch'altri vezzeggi
l'unica speme mia.

MISENA (Sta bene il Re così
se saziar vorrà
due fameliche voglie:
è marito de l'una e a l'altro moglie.)

A ulteriore titolo esemplificativo, si veda poi un passaggio tratto da una sequenza di scene del second'atto, scritta in toni peraltro piuttosto simili a quelli già espressi un decennio prima nell'*Egisto* (che qui non analizziamo per necessità di sintesi); la comicità del brano è qui potenziata dall'interazione di Teramene col paggio Lesbo (II, V-VI) e poi di questi con Misena (II, VII), giù fino al (pur temporaneo) rinsavimento del principe, che subito ricasca nei deliri:

SCENA V

L'atrio della reggia.
TERAMENE *delirante.*

‹TERAMENE *delirante*› Colli, boschi odorati,
Elisi fortunati,
a voi scendo, a voi vegno ombra amorosa.
Qui felice riposa
del martire mio cor l'anima bella,
se salita nel ciel non splende in stella.
Chi, chi quaggiù m'addita
l'eternata mia vita?
Cara sposa, ove sei? dove t'annidi?
Beati questi lidi,
trovo muti scortesi e pesti rie
mi tormentano in lor le gelosie.

SCENA VI

LESBO, TERAMENE ‹*delirante*›.

LESBO Benché garzoncello
amante son io,
benché tenerello
al caldo disio
ho forza bastante;
son, femine, amante.

O Lesbo, eccoti il prencipe. Signore,
padron, padrone? (Immerso è ne' deliri:
incensano i defonti i suoi sospiri.)
TERAMENE ‹*delirante*› Questi campi trascorsi,
ohimè, né ti ritrovo.
Fanno strazio di me gelosi morsi.
Che forse a me t'asconde
in braccio a qualche eroe ricetto ombroso?
LESBO Signor, signor...
TERAMENE ‹*delirante*› Punto da serpi, eroso,
arso da interne faci
turberò queste paci.
LESBO Prencipe mio, padron...
TERAMENE ‹*delirante*› Belle faville,
di me non vi scordate.
Ad Ettore, ad Achille

il possesso di voi contenderò.
LESBO Signor.
TERAMENE ‹*delirante*› Combatterò...
LESBO Le schiere...
TERAMENE ‹*delirante*› ...con le squadre...
LESBO ... intente.
TERAMENE ‹*delirante*› ...de' rivali...
LESBO (Sì con un marmo io parlo.)
TERAMENE ‹*delirante*› ...e vincitore
mi farà, fido vostro, il nostro Amore.

SCENA VII

MISENA, LESBO, TERAMENE ‹*ancora in preda al delirio*›.

MISENA Che fa il tuo delirante?
LESBO Ne le sue frenesie
è più che mai costante.
Vedilo apunto immoto,
e così sta se ben lo chiamo e scuoto.
MISENA Fia ben, Lesbo, ritrarlo
da quel profondo in cui sommerso ei giace.
LESBO Io no, benché cagione avrei di farlo.
Sì dolcemente il vaneggiar li piace
ch'avendo io rotto a tai deliri il corso
mi rompé quasi il dorso.
Destarlo a te conviene.
MISENA Prencipe Teramene...
TERAMENE ‹*delirante*› Ah mia cara Eritrea,
de la mia viva voce al noto suono
su questo prato ameno
mi corri pure in seno.
Beato anch'io tra voi beati or sono. ‹*Abbraccia Misena.*›
LESBO Misena, e tu che sei
sì strettamente avinta
da le braccia del prencipe?
MISENA Felice,
e da l'insanie sue traggo il diletto.
LESBO Eh lo vorresti in letto.
TERAMENE ‹*delirante*› Ravivata Fenice,
a le dolcezze mie
tra questo eterno die
di baciarti mi lice.
MISENA Questo no.
LESBO Pazzarella,
ricevi i baci e godi; i gusti tuoi
fieno, senza rossore,
scusati da l'errore.
MISENA Qual nube, qual letargo
l'intelletto ti vela? Ah Teramene,
svegliati da' tuoi sonni.
LESBO Egli rinviene.
TERAMENE ‹*rinsavito*› Oh dio, dove mi trovo?
Onorata donzella,
condona il delirante;
senza speranza amante
ne la mia frenesia
quel che mai spero di fruir fruia.
LESBO Signor, l'assirie e le sidonie schiere,
piene d'alto piacere,

de l'egizio nemico
le sventure sapute,
bevono liete a la real salute,
e immerse ne' conviti
negano armarsi a' tuoi feroci inviti.

TERAMENE Differita l'impresa
l'assediator nel commun fasto, attendi
le sue ruine in breve. Io vado intanto ‹*riprende il delirio*›
a' dolci rai del Sol che mi ricrea,
per rasciugar del mio funesto il pianto.
A te vengo, Eritrea.

E ancora, quasi in una sorta di *climax* ascendente, lo stato confusionale di Teramene ritorna praticamente ogni volta ch'egli interagisce con gli altri personaggi. Quando poi si trova faccia a faccia con Eritrea/Periandro, il delirio s'accresce sempre di più, e si alternano rapidamente momenti di lucidità ad attimi di vero e proprio vaneggiamento. E l'effetto di impressionante comicità è perfettamente conseguito dal librettista, che continua imperterrito a svolgere a piacimento il filo che lega il decorso dell'intreccio all'attenzione dello spettatore. Se ne veda un esempio significativo nella scena che apre l'atto terzo:

ERITREA Sei ferito?
TERAMENE Son morto.
ERITREA Ohimè che sento, ohimè. Fato nocente,
ahi quanto ingiustamente
l'uno con l'altro m'incateni i mali,
con novelle tempeste ognor m'assali.
Caro mio difensor, liberatore,
dov'è la piaga?
TERAMENE Al core.
ERITREA Non è tocco l'usbergo.
TERAMENE ‹*delirante*› Ah bella mia,
suscitata Eritrea,
serbo anco il petto intatto
e pur a morte dolce stral m'ha tratto.
Non de la turba rea
a colpo, apunto il mio morir s'ascriva,
ma bene a le tue luci, o morta viva.
ERITREA (Mio negletto consorte,
forse l'offeso ciel per tua vendetta
fiero sul capo mio tuona e saetta.)
Dove sei, Teramene?
Non è tempo d'amori,
celarsi a noi conviene
a' barbari furori.
TERAMENE ‹*rinsavito*› O Re mio, venga il traditor d'Egitto
che vince con l'insidie e con la frode:
quivi a' tuoi piè rimanerà trafitto.
ERITREA Sa la mia libertà quanto sei prode,
ma non consente il caso
ch'a perdite sicure
le nostre vite corrino. Consiglio
più ch'armi e che valor chiede il periglio.
TERAMENE Scorrono per Sidone,
fatte dal tradimento
vittoriose, le superbe schiere,
e con vile ardimento
le navi combattute

han preso il porto e toltoci l'imbarco.
ERITREA Dunque è chiuso ogni varco
a la nostra salute?
TERAMENE Vo' che ci apra la strada
forte man, cor invitto e fiera spada.
ERITREA Fieno certe le morti.
TERAMENE Cadremo almen da generosi e forti.
Io, fatta de' nemici
orrida strage, nel morirti a lato
morirò fortunato.

E la sua continuazione nella scena successiva:

MISENA Signor, qui che si tarda?
Il nemico te cerca e non t'ascondi?
Forse la tua salvezza
l'anima disperata oblia, disprezza?
TERAMENE Anzi, l'alma a morire
ci consiglia da intrepidi.
MISENA Mio Sire,
la salvatrice tua
esser vogl'io, vien meco;
io senza bellicosi tentativi
vo' serbarti a la moglie, al regno, a' vivi.
De le mie spoglie adorno,
regolati del crine i maschi errori
e di gemme implicatoli e di fiori,
vo' trasformarti in femina, così
ch'i tuoi fedeli nel felice inganno
non ti raviseranno.
Ma partiam frettolosi, o Re, di qui.
ERITREA Ti seguo. Teramene,
di te mai che sarà?
TERAMENE ‹*delirante*› Cara Eritrea, va', va';
purché salva tu sia
Teramene non solo
ma cada anco l'Assiria, anima mia.
Protegerò la frode
qui, tuo guerrier custode,
sin ch'io stimi essequita
l'opra a me dolce e grata.
Ti rivedrò, ti bacerò tornata
ne' primi arnesi tuoi forse, o mia vita.
ERITREA Addio, parto, rimanti.
Te lascio a Giove in cura.
TERAMENE ‹*delirante*› I tuoi sembianti
che ritratti ho nel core,
rifiuto ogni difesa,
mi faran vincitore in ogni impresa.

In conclusione: di identità celate e pazzie non simulate è intrisa tutta la trama dell'*Eritrea*. Un congegno drammatico fatto di ingranaggi perfettamente funzionanti, tanto nel 1652 quanto ai giorni nostri, congegnati con sapienza dalla penna di uno dei massimi artefici dell'opera commerciale, e rivestiti delle note del massimo operista del Seicento. Convenzioni e scene tipiche del dramma per musica veneziano segnano, sulla metà del Seicento, la chiave del buon esito di questo come di altri lavori più e più volte replicati negli anni successivi alla

loro prima rappresentazione. I *topoi* del travestimento e della pazzia contribuiscono in maniera decisiva a fare dell'*Eritrea* uno scenario costruito a regola d'arte, che unito alla sublime musica di Francesco Cavalli, si vide assicurato un indubbio successo. Successo che oggi rivive, qui dove l'opera è nata, grazie all'iniziativa del centro che ci ospita, al quale credo non possiamo che essere grati.

Nicola Badolato
Università di Bologna

L'ultimo Faustini
Note sulla drammaturgia dell'*Eritrea*

Non è il caso qui di descrivere con dovizia di particolari il percorso compositivo di Giovanni Faustini : per questo rimando all'ottima e recente edizione dei dieci drammi scritti per Francesco Cavalli a cura di Nicola Badolato[21]. Certamente rimane ancora molto da studiare, segnatamente per quanto riguarda le opere postume[22], i soggetti scritti o completati da altri[23], o i libretti intonati da altri compositori[24]. Si tratta piuttosto di proporre alcune riflessioni sulla drammaturgia dell'autore, uno dei primi librettisti professionisti dell'opera pubblica veneziana, attraverso l'esempio della sua ultima fatica, appunto l'*Eritrea*[25] che, rappresentata il 17 gennaio 1652 (1651 *more veneto*) – un mese dopo la morte del drammaturgo[26] – al teatro Sant'Apollinare, durante la stessa stagione in cui venne allestita qualche mese prima (il 28 novembre dell'anno precedente) la più nota *Calisto*, rappresenta nel contempo uno degli esempi più alti e significativi di questo teatro dell'equivoco che contraddistingue la librettistica veneziana di metà Seicento. Dopo una serie di riallestimenti a Bologna, Genova e Napoli, tra il 1654 e il 1659, e poi a Brescia nel 1665 e Milano nel 1669, l'opera fu ripresa a Venezia nel 1661 e nel 1662, con alcune modifiche, prima nel Teatro San Salvatore, e poi di nuovo nello stesso teatro San Aponal (per dirla alla veneziana). Essa fu l'ultima produzione operistica prima della chiusura definitiva della sala di piccole dimensioni[27], inaugurata nel 1651 con l'*Oristeo* della stessa coppia Faustini/Cavalli. Del dramma esiste pure uno scenario[28], pubblicato, come di consueto, per le recite, anche se il frontespizio non reca nessuna data. Si tratta probabilmente di uno degli ultimi esempi di tale

---

[21] N. Badolato, *I drammi di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012.

[22] Si tratta dell'*Eupatra. Favola duodecima*, Venezia, Ginammi, 1655. Il libretto, che venne poi intonata da Pietro Andrea Ziani, contiene un'interessante prefazione che sintetizza l'arte del drammaturgo. Altri drammi postumi sono *Il tiranno humiliato* e l'*Alciade*, la cui prefazione contiene una sorte di breve biografia dell'autore in cui vengono ricordati gli anni di collaborazione con il compositore Cavalli. Nella prefazione dell'*Oristeo*, Faustini cita già questi titoli, facendoci capire che la stesura di questi drammi era arrivata quasi a compimento : « [...] non pretendo di trarre voci d'applauso, riserbando a tempi più lieti, e a teatri più maestosi L'Eupatra, Alciade, e il Meraspe, Heroi usciti d'embrioni, e quasi perfezzionati », G. Faustini, *L'Oristeo*, Venezia, Appresso Gio. Pietro Pinelli, 1651, « All'Illustrissimo Signor Alvise Duodo dell'Illustr. ed Eccell. Sig. Girolamo. Giovanni Faustini », s.p.

[23] Per esempio l'*Elena*, la cui gestazione, a quanto pare, sembra assai intricata. Bisogna comunque ricordare che simili modi di scrittura a più mani (indipendentemente dalla morte di uno degli autori) erano una prassi piuttosto consueta : clamoroso il caso dell'*Amore innamorato*, il cui soggetto fu ideato da Giovan Francesco Loredano, poi steso da Pietro Michiele e infine versificato da Giovanni Battista Fusconi, un vero e proprio progetto collettivo degli *Incogniti*. Nella prefazione dell'*Ercole in Lidia*, rappresentato nel teatro Novissimo, l'*Incognito* Maiolino Bisaccioni distingue esplicitamente vari piani di stesura a più mani : « Ordii questa favola e la disposi in scene, ma perché già molti anni la Musa havea preso da me congedo [...] pregai una penna Florida, e sublime ad intesser le mia fila di parole, rime e concetti di lei degni [...] » (M. Bisaccioni, *Ercole in Lidia*, Venezia, Vecellio e Leni, 1645, p. 5).

[24] Per l'appunto Pietro Andrea Ziani che compose le note di due dei tre drammi postumi, mentre Carlo Pallavicino intonò *Il tiranno humiliato d'Amore ovvero il Meraspe*, andato in scena nel 1667. Per quanto riguarda l'*Ersilla*, « favola sesta » pubblicata nel 1648, sembra che la musica fosse stata scritta da più compositori, tra cui forse lo stesso Cavalli.

[25] Il libretto fu il primo ad essere pubblicato postumo, come reca il frontespizio dell'edizione a stampa : *L'Eritrea. Drama undecima Postumo di Giovanni Faustini. Da rappresentarsi nel Noviss. Teatro di S. Apponale l'anno 1652. Posta in musica dal Sig. Francesco Cavalli Dignissimo organista di San Marco...*, Venezia, Per il Giuliani, 1652.

[26] Faustini morì per l'esattezza il 19 dicembre 1651, durante le recite della *Calisto*.

[27] Vedi N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 67-69.

[28] *Scenario dell'Eritrea del Sig. Giovanni Faustini*, s.d, s.l. Alla fine dell'opuscolo compare la lista degli undici drammi pubblicati (*La Virtù de' strali d'Amore* ; *L'Ormindo* ; *L'Egisto* ; *La Doriclea* ; *L'Ersilla* ; *L'Eurippo* ; *La Rosinda* ; *Il Titone* ; *L'Oristeo* ; *La Calisto* ; *L'Eritrea*).

pubblicazione, definitivamente abbandonata, come si sa, dopo il 1655[29]. Il confronto tra tale pubblicazione e l'edizione a stampa del libretto, che spesso rivela delle discrepanze sempre interessanti da analizzare, può comunque aiutarci a chiarire il metodo compositivo del drammaturgo. Si sa che lo scenario veniva sempre pubblicato prima della rappresentazione per servire poi al pubblico a sbrogliare la matassa dell'intreccio, ma poteva anche avere, secondo l'ipotesi di Gloria Staffieri[30], finalità interne alla produzione dell'opera, incrociando così la funzione che tale opuscolo svolgeva per i Comici dell'Arte. Invece il libretto veniva quasi sempre pubblicato dopo la rappresentazione, alle spese del drammaturgo, che con l'aiuto di qualche nobile casata a cui spesso veniva dedicato l'opera[31], poteva usufruire di un qualche riconoscimento di prestigio, e di conseguenza anche economico ; in questo caso però, e non è certo l'unico esempio, il testo fu pubblicato prima, comme indica la dicitura « da rappresentarsi » ; invece per le riprese dell'opera altrove in Italia, salvo qualche eccezione, e poi di nuovo a Venezia nel 1661, la pubblicazione fu di nuovo conforme alla prassi editoriale.

Dell'*Eritrea* abbiamo quindi sei fonti a stampa, più il manoscritto, un *unicum*, della partitura[32], che verosimilmente corrisponde alla prima veneziana del 1651. Nessuna traccia di un qualche manoscritto del dramma, come avviene per altri libretti famosi del Seicento (*L'Incoronazione di Poppea*, *La Didone* o *Il ritorno di Ulisse in patria*, per non parlare dei drammi di Rospigliosi, allora tutti inediti). Oltre al libretto della prima veneziana, si conservano le edizioni della ripresa bolognese[33] del 1654, con nuovo prologo (« Giunone in aria sopra un carro tirato da due pavoni »), quelle veneziane[34] del 1661 e del 1662, e quella bresciana[35] del 1665, tutte con sostanziali modifiche di non più chiaro « incerto autore ». Non mi accingo però a descrivere le varianti che spiccano da un'edizione all'altra, compito più attinente all'edizione critica del libretto che non ad un'analisi complessiva del dramma. Basterà segnalare la presenza di due personaggi comici (un Parasito e una Nana) che litigano alla fine del primo e del secondo atto, esempi di scenette comiche che non appaiono né nel libretto a stampa né nella partitura a noi pervenuta[36]. Il confronto tra lo scenario e l'edizione della prima veneziana – l'unica su cui fonderemo il nostro discorso –, rivela invece interessanti tessere sulla strategia drammaturgica di Faustini, ovviamente verificabile in ben

---

[29] Cfr. E. Rosand, « The opera scenario, 1638-1655 : A preliminary Survey », in *In cantu e in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Edited by Fabrizio Della Seta and Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, p. 335-346 ; G. Staffieri, « Lo scenario nell'opera in musica nel XVII secolo », in *Le parole della musica. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, II, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1995, p. 3-31.

[30] *Ibid.*, p. 11.

[31] In questo caso, il dramma fu dedicato, come per la precedente *Calisto*, al nobile Veneziano Marco Antonio Correr (1617-1669) che affiancò economicamente i Faustini nelle loro imprese teatrali degli anni '50. Vedi B. and J. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, University Press, 2006, p. 42-44.

[32] La partitura è conservata alla Marciana sotto la segnatura Vcm, 361 (=9885).

[33] *L'Eritrea. Drama di Giovanni Faustini dedicato all'Eminentissimo e riverentissimo Sig. Cardinale Gio. Girolamo Lomellini legato dignissimo di Bologna*, Eredi di Evangelista Dozzi, 1654.

[34] *L'Eritrea. Drama undecimo postumo di Giovanni Faustini rapresentato nel novissimo Teatro di San Apolinare l'anno 1662. Posta in musica dal Sig. Francesco Cavalli dignissimo organista di San Marco. Dedicato all'Illustris. Sig. Marc'Antonio Corraro, Fù dell'Illustris. Sig. Vincenzo*, Venezia, Giacomo Batti, 1661.

[35] *L'Eritrea. Drama per musica di Giovanni Faustini da rappresentarsi nel Theatro Nuovissimo della Illustrissima Academia di Brescia, posta in musica dal Sig. Francesco Cavalli dignissimo organista di San Marco in Venezia. Con nove aggiunte d'incerto autore*, Brescia, Per Policreto Turlini, 1665.

[36] Altre varianti, come la sostituzione di personaggi (Florindo al posto di Lesbo), l'aggiunto di un altro (Trinano), e l'inserimento di scenette comiche, di arie a fine scena o ancora tagli nei recitativi, sono segnalate da E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 203-204.

altri libretti. Notiamo per esempio, in entrambi i testi, la presenza della cosidetta *Delucidazione della Favola*, che precede di consueto l'elenco dei personaggi e la descrizione delle scene. Se ci atteniamo ai dieci drammi scritti per Cavalli, i primi due non comportano né argomento, né delucidazione della favola, così come *Il Titone*, che comporta la sola dedica ; l'argomento, di fattura più laconica, appare invece ne *L'Ormindo* e ne *La Doriclea*, mentre la delucidazione della favola, di varia lunghezza, ma solitamente non breve, è presente sistematicamente negli ultimi cinque libretti.

Manca ancora uno studio basilare su questo tipo di paratesto[37], con una particolare sottolineatura delle implicazioni letterarie, formali e generiche[38], congeniali all'estetica barocca del Seicento[39] : per dirla breve, consideriamo l'argomento di un dramma musicale, e soprattutto la delucidazione della favola di tipo faustiniano[40], come una sorta di ripresa *sui generis* della novella letteraria, di cui gli accademici *Incogniti*, vicini, come ben si sa, alla produzione operistica coeva, erano esimi rappresentanti[41]. Essa infatti funziona durante tutto il Seicento come il luogo privilegiato della sperimentazione che sfocerà sul genere romanzesco[42] e, in parte, su quello operistico. La dimensione relativamente autonoma di questo genere di paratesto è d'altronde giustificata dal fatto che la *delucidazione* tratta di avvenimenti che precedono il dramma propriamente detto[43] (il cosidetto *antefatto*). Non è comunque proprio un caso verificare questo tipo d'incrocio intertestuale, se si guarda il dramma per musica come una sorta di sintesi di tutti i generi letterari allora vigenti (epica, tragedia, commedia, tragi-commedia, pastorale, romanzo o novella). Si verifica così una intertestualità che dimostra il carattere labile delle diverse categorie letterarie[44], e che è presente anche nelle fonti da cui Faustini ha ricavato gli intrecci dei suoi pur originali drammi musicali[45].

Possiamo considerare la delucidazione della favola – nell'*Eritrea* particolarmente sviluppata[46] – come la prima fase di stesura del soggetto, poi sicuramente rimaneggiato per l'edizione a stampa, a cui segue lo scenario, e infine la redazione del dramma vero e proprio.

---

[37] A cui si aggiunge un altro tassello sintagmatico : nell'*Eupatra*, la presentazione del soggetto prende il nome di « ordimento della favola ».

[38] Aspetto che non si ritrova nella pur interessante analisi di A. Gier, *Werkstaatberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock*, Bamberg, University of Bamberg Press, 2013.

[39] Cfr. *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Moranda, Venezia, Marsilio, 2007.

[40] Né in Busenello, né in Minato, né in Aureli, i principali librettisti della Venezia seicentesca, troviamo argomenti così sviluppati come in Faustini.

[41] Oltre le singole raccolte dei vari Bisaccioni, Brusoni, Pallavicino e Loredano, l'accademia pubblicò nel 1651, l'anno dell'*Eritrea*, l'edizione definitiva della loro raccolta collettiva : *Cento novelle amorose dei Signori Accademici Incogniti. Divise in tre parti*, Venezia, Per il Guerigli, 1651. Sulla novella nel Seicento, si veda *La novella barocca con un repertorio bibliografico*, a cura di Lucinda Spera, Napoli, Liguori, 2001.

[42] Cf. Donatella Capaldi, Giovanni Ragone : « Sembra infatti evidente che la novella barocca in quasi tutta Europa funzioni come il luogo di sperimentazione di quello che sarà – in seguito – il medium romanzo : esperienza simbolica giocata attraverso una *fiction*, entro un universo di scrittura riconoscibile come luogo reale », « La novella barocca : un percorso europeo », in *La novella barocca*, cit., p. 66.

[43] E termina esattamente dove comincia il dramma : « Intanto, devastata la Fenicia, era giunto l'essercito egizio per le strade di terra all'assedio di Sidone ed attendevasi per mare Eurimedonte, il quale, combattuto da un mare turbolente, a vista delle spiagge Sidonie, veduta profondata la nave regia, salì sopra del palischermo e si diede, costretto dalla necessità, alla discrezione dell'onde rabbiose », G. Faustini, *L'Eritrea*, *op. cit.*, « Delucidazione della favola », p. 12.

[44] Vedasi, ad esempio, sul rapporto tra romanzo e teatro, D. Conrieri, « La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento : considerazioni e prime indagini », in *Sul romanzo secentesco*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1987, pp. 29-100.

[45] Cf. N. Badolato, « Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli : alcuni esempi di 'ars combinatoria' », in « Musica e Storia », XVI, 2008, pp. 341-384.

[46] Superata per lunghezza soltanto dall'*Euripo*, di cui purtroppo non è pervenuta la partitura.

La relativa complessità dell'intreccio, equiparabile a ben altri drammi veneziani coevi – implicava questo tipo di organizzazione compositiva che, come abbiamo visto, era d'aiuto non solo al pubblico, ma probabilmente agli « addetti al lavoro » della produzione. L'interconnessione del dramma per musica con altri generi letterari era tra l'altro con esplicita chiarezza rivendicata dallo stesso Faustini che definì ad esempio la sua *Rosinda* « un puro romanzo[47] ». Un « puo romanzo » è anche l'*Eritrea*, che rispetto alla precedente *Calisto*, vicina sia da un punto di vista drammaturgico, tematico, che stilistico, non ha quasi nulla di mitologico, eccezion fatta dei due personaggi del prologo, Borea e Iride, che comunque non appariranno più nel corso dell'opera. Del romanzo veneziano coevo coltivato dagli accademici *Incogniti*, il drammaturgo ha molto probabilmente tratto la tematica del doppio, del travestimento (a sua volta retaggio della commedia rinascimentale) e dell'*inventio* particolarmente avviluppato. Nel *Tiranno humilato d'amore overo il Meraspe*, intonato da Carlo Pallavicino nel 1667, la dedica al lettore sottolinea ancora una volta il fulcro fantasioso della penna faustiniana : « Il Drama è tutto d'invenzione nel che quanto s'affatichino gl'ingegni de' compositori è molto noto ai periti dell'arte[48] ». Mentre nel dramma successivo all'*Eritrea*, *L'Eupatra*, pubblicato anch'esso postumo, lo stampatore rivela, non senza ironia, la voluta oscurità del drammaturgo nella stesura dell'intreccio : « A gl'idioti paiono oscure quelle favole, che solo si svelano nell'ultime scene, ma gl'intendenti e studiosi l'amirano, poiché in simili composizioni devono tenersi sospesi anco gl'ingegni più curiosi, che così ha sempre professato l'autore, non solo nelle dodeci opere fin'ora stampate, ma in altre ancora, che si riserbano gl'anni venturi, avendo egli sempre applicato tutto l'animo all'invenzione[49] ». Infine, nella dedica della *Doriclea*, Faustini ribadisce la sua apologia dell'invenzione, scagliandosi nuovamente contro « certi rozzi versificatori che, poveri d'invenzioni o per dir meglio dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza tentando di deturpare le composizioni degl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche la difficoltà dell'inventare, perché non hanno giamai inventato[50] ».

La presenza di una « delucidazione della favola » così fitta di elementi narrativi permette soprattutto al drammaturgo di non inciampare in certe approssimazioni, come era avvenuto nei suoi primi drammi – ad esempio nella primissima *Virtù dei strali d'Amore*[51] – in cui era costretto a chiarire alcuni elementi della trama nel corso stesso dell'azione, correndo così il rischio di complicare maggiormente ed inutilmente la già intricatissima orditura della storia. Nell'*Eritrea*, i due piani narrativi (quello dell'antefatto e quello della *pièce* vera e propria) sono ben distinti. In questo modo, il drammaturgo lascia al lettore e allo spettatore una efficace sospensione nello svolgimento dell'intreccio (ricordando le « favole che solo si svelano nelle ultime scene ») – a differenza degli argomenti metastasiani in cui l'agnizione era subito ed esplicitamente segnalata al pubblico. Nei drammi faustiniani, la dimensione politica è quasi del tutto assente, contrariamente a quanto avviene nella maggior parte dei

---

[47] « *La Rosinda* è un puro romanzo. Le sue peripezie e le sue azioni lontane dal naturale e del verisimile sono figlie di due verghe e di due fonti », G. Faustini, *La Rosinda*, Venezia, Pinelli, 1651, « Spettatore », p. 3.

[48] G. Faustini, *Il Tiranno umiliato d'Amore*, Venezia, Appresso Bortolo Bruni, 1667, « Lettore », p. [3].

[49] Id., *L'Eupatra*, *op. cit.*, « Lettore », p. 8. L'osservazione ricorda quanto scrisse Busenello nella dedica all'autore dei suoi *Amori di Apollo e Dafne* : « Gl'ingegni stitici hanno corrotto il mondo, perché mentre si studia di portar l'abito antico, si rendono le vesti ridicole all'usanza moderna », G.F. Busenello, *Gli Amori di Apollo e Dafne*, Venezia, Giuliani, 1656, « Argomento », p. 7.

[50] G. Faustini, *La Doriclea*, Venezia, Presso Francesco Miloco, 1645, « All'Eccellent.mo signor Maurizio Tirelli. Giovanni Faustini », p. 4.

[51] Sull'analisi del metodo compositivo di questa *Virtù*, rimando al saggio di E. Rosand, « *La virtù dei strali d'Amore* », in Francesco Cavalli, *La virtù dei strali d'Amore*, programma di sala, Teatro La Fenice d Venezia, 2008, pp. 13-30.

libretti di Busenello o di Minato. Lo scenario tipico ruota intorno alla materia erotica, anche in questo caso improntata alla produzione coeva degli *Incogniti* di stampo mariniano, di cui, ricordiamolo, fece parte una sfilza ingente di drammaturghi veneziani per musica[52]. L'*eros* non è mai innocente, anzi viene addirittura assimilato alla frode, all'inganno e all'interesse, come insegnò il filosofo dell'Accademia Antonio Rocco[53]. Il dramma per musica faustiniano diventa così la traduzione scenica dell'ideologia libertina della cerchia loredana che considera il sentimento amoroso come mezzo propulsore della frode e dell'inganno. Significativamente, troviamo nell'*Euripo* la coppia formata da Amore e dalla Frode, entrambi intenti a leggittimare la diffidenza dei personnagi nei confronti di ogni sincero affetto[54]. Nel discorso di Rocco, che si presenta come una sorta di demistificazione dell'idealismo rinascimentale dell'amore, ecco come viene sintetizzata in merito la posizione del filosofo e dell'intera cerchia libertina : « Sotto mentito aspetto di Amore si asconda supposito verace di non mentito interesse[55] ». È l'interesse, non l'amore, ad apparire come il vero sentimento sincero che guida i personaggi verso il ricongiungimento di un legame infranto sin dall'inizio della trama.

La drammaturgia faustiniana poggia infatti su uno squilibrio iniziale (appunto ricordato nella narrazione dell'antefatto), d'altronde assai comune alla drammaturgia classica, che dopo l'apice della vicenda raggiunta solitamente a metà del secondo atto, si ricongiunge nelle scene finali del terzo ed ultimo atto, in questo caso in una sola sequenza risolutiva. Nell'*Eritrea*, la coppia iniziale (Teramene/Eritrea) viene sconvolta dapprima dall'innamoramento reciproco di Eurimedonte per Eritrea, e subito dopo da quello non contraccambiato di Eurimedonte per Laodicea, la quale a sua volta si innamora di Eritrea creduto Periandro, il fratello gemello e defunto della principessa assira[56]. L'intrecciarsi dei vari livelli amorosi determina una linea del desiderio che invece di andare da un punto A ad un punto B, disegna una forma triangolare, a suo tempo analizzato da René Girard[57], secondo cui in ogni desiderio, c'è sempre un soggetto, un oggetto e un mediatore (colui che indica al soggetto l'oggetto del suo desiderio). Mentre Laodicea ama sinceramente il creduto Periandro nelle vesti di Eritrea, questa si serve di Laodicea per riconquistarsi Eurimedonte, innamorato di Laodicea[58], la quale appunto funge da *mediatrice*. Mentre

---

[52] È il caso *in primis* di Busenello, uno dei fondatori della cerchia accademica del Loredano, di Giovanni Battista Fusconi, di Giulio Strozzi, di Giacomo Badoaro, di Michelangelo Torcigliani, Scipione Errico, Maiolino Bisaccioni o ancora Pietro Paolo Bissari. Sull'accademia degli *Incogniti*, rimandiamo al nostro saggio J.-F. Lattarico, *Venise* incognita. *Essai sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2012, in particolare al capitolo V : « L'Académie au théâtre. Les *Incogniti* et le *Novissimo* », pp. 177-201.

[53] Vedi A. Rocco, *Della bruttezza. Amore è un puro interesse*, a cura di F. Walter Lupi, Pisa, ETS Editrice, 1990. L'opuscolo è stato appena tradotto in francese con il testo italiano a fronte : A. Rocco, *Amour est un pur intérêt* suivi de *De la laideur*, édition de J.-P. Cavaillé, Paris, Classiques Garnier, 2012.

[54] Cf. *La Frode* : « Sagace essecutrice / Sarò de' tuoi disegni », G. Faustini, *L'Euripo*, Venezia, Presso Francesco Miloco, 1649, II, 2, p. 43.

[55] A. Rocco, *Amore è un puro interesse*, a cura di F. Walter Lupi, *op. cit.*, p. 68.

[56] Aggiungendo un altro tassello al quadro complessivo di delineazione del paratesto, ricordiamo che tre dei personaggi che svolgono una parte importante nell'origine dell'intreccio, appaiono soltanto nella delucidazione della favola : il re Periandro, la cui morte permette alla sorella Eritrea di apparire nel dramma sotto le sue sembianze, Mirsilla, la regina madre dei due gemelli, all'origine dell'inganno di sostituzione, (fu lei ad organizzare il funerale di Periandro come se fosse quello della sorella), e infine il re Lisia di Fenicia, padre di Laodicea, che raccolse nel suo regno Periandro e Eurimedonte, provocando così involontariamente l'innamoramento di quest'ultimo per la figlia.

[57] R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Chapitre I, « Le désir "triangulaire" », Paris, Hachette Littérature, 2006, pp. 15-67.

[58] Questo procedimento teatralmente efficiente, ricorda la trama dell'*Argia* (Innsbruck, 1655) di Apolloni e Cesti, in cui la protagonista Argia si traveste da uomo, sotto il nome di Laurindo, per poter riconquistarsi l'infido amante Selino,

Laodicea non vede *realmente* Eritrea attraverso Periandro, Eritrea vede *simbolicamente* o *metonimicamente* Eurimedonte attraverso Laodicea. Ma se in questo triangolo politico-amoroso, Eritrea sembra occupare la punta, in quanto è lei, grazie alla sua falsa identità, ad avere le carte in mano, questa posizione di rilievo non le permette comunque di ottenere l'oggetto del suo desiderio che costantemente le sfugge, sia metonimicamente, sia drammaticamente.

Sono questi gli elementi fondanti che apprendiamo dalla delucidazione della favola, necessari per capire lo scatto dell'intreccio quando si apre il sipario. La legge dell'opera barocca – rispetto al teatro più classicheggiante –, all'interno stesso di questo squilibrio basilare, verte quindi sull'abbondanza delle peripezie e sull'altrettanto abbondanza degli affetti, più che sulla loro intensità. Ne risulta così una gestione dell'intreccio condotta tramite una duplice prospettiva che associa insieme godimento dei sensi e piacere dell'intelletto : da una parte infatti abbiamo una trama assai complessa che trova la sua piena comprensione solo alla fine del dramma, ricordando così l'ironica osservazione dello stampatore dell'*Eupatra* che citavo prima ; come se lo svolgimento della trama fosse in un certo senso paragonabile ad una lunga frase la cui sintassi traspare nella sua chiarezza e nella sua completezza solo a compimento del dramma, nel senso in cui, per riprendere le illuminanti analisi del filosofo Paul Ricœur[59], solo quando il racconto arriva a termine, la successione degli « avvenimenti » diventa « configurazione », cioè una forma finalmente articolata e quindi comprensibile nella sua interezza, come era stata la delucidazione della favola nelle sue poche ma fitte pagine, che presentava, in autonoma veste, una non men logica successione di avvenimenti. Questa prima prospettiva ha un carattere piuttosto statico e sazia il piacere intellettuale della verifica di un senso che appare appunto solo alla fine del dramma. Ma esiste una seconda prospettiva, a carattere più dinamico, che corrisponde alle incertezze nell'esito del dramma e ai desideri cangianti dei personaggi ; insomma l'azione principale del dramma è insufficiente a far scattare la molle dell'azione : a questa bisogna aggiungere l'azione dell'intreccio che sin dalle prime scene permette di avviare la meccanica delle peripezie, ed è proprio l'unione di questi due elementi, di questi due tipi di azione, che crea l'impalcatura del dramma.

Nell'*Eritrea*, l'azione principale viene subito rivelata nella delucidazione della favola, e cioè il duplice matrimonio di Eritrea con Teramene e di Laodicea con Eurimedonte. Contrariamente a quanto succede nella maggior parte dei drammi faustiniani, la dimensione politica non è del tutto assente in questo libretto e viene a ricongiungersi con la materia amorosa (il travestimento di Eritrea è giustificato dalla volontà di vendicarsi dell'infido Eurimedonte, ma anche dal fatto che le donne non potevano salire sul trono, come ricorda Niconida alla fine del primo atto[60]). Il dramma deve poi sboccare sulla risoluzione dell'azione principale ed è ciò che avviene con il ricongiungimento delle coppie leggittime alla fine della *pièce*. L'azione dell'intreccio è anch'essa in parte già rivelata nella delucidazione della favola, con l'innamoramento di Eritrea per Eurimedonte che sconvolge il previsto matrimonio della principessa assira con Teramene, permettendo così di avviare la

---

fuggito, mentre la moglie era incinta, e invaghito di Dorisbe. Laurindo/Argia farà cosùi in modo di sedurre Dorisbe per vendicarsi della mancata fede di Selino.

[59] Cf. P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985.

[60] « Prencipessa vaneggi ? / Non sai ch'a crin di Femina non lice / Portar nel patrio regno aurea corona ? » (*Eritrea*, *op. cit.*, I, 13, p. 37). La scena si conclude con un diniego di questa dimensione da parte di Eritrea : « Politici riguardi Amor non ha » (*ibid.*, p. 38), una sorte di sentenza anti-neroniana !

dinamica del dramma. Questa dinamica viene messa a fuoco da un desiderio solitamente « sbagliato » o comunque politicamente illeggittimo, quello di Eritrea per Eurimedonte, o sessualmente illeggittimo, quello di Laodicea per il creduto Periandro, in realtà Eritrea sotto mentite spoglie. In questo caso la protagonista dell'azione principale diventa nel contempo protagonista dell'azione dell'intreccio, giustificando così sia il titolo del dramma (il che non sempre combacia con il protagonista[61]), sia la presenza massiccia del personaggio (che appare in ben venti scene su quarantaquattro). Ma per poter nutrire l'azione dinamica dell'intreccio occorrono vari procedimenti, come appunto il travestimento e il cambio non solo di identità, ma anche di sesso, procedimenti che Faustini riprende dalla tradizione classica (lo scambio di gemelli è già presente nel teatro plautino[62]), ma anche da quella della commedia dell'arte[63] e nella coeva narrativa libertina : la duplice dimensione erotica e politica dell'*Eritrea*, e la sfilza di equivoci scaturita dal travestimento della protagonista, sono presenti ad esempio nel *Principe ermafrodito* dell'*Incognito* Ferrante Pallavicino[64], in cui una tale principessa Isabella, unica erede del regno di Sicilia, per via della legge salica che impedisce alle donne di salire al trono, viene educata e vestita sin dalla nascita come un maschio, mentre in un altro romanzo di Pallavicino, *La Taliclea*, l'azione, di stampo epico-cavalleresco, ruota intorno ad una coppia di due gemelli[65] : l'amazzone Taliclea, erede di Bradamante e Clorinda, e il fratello gemello Nicoterpo, che la sorella sostituisce all'inizio del romanzo[66], dando avvio ad un intreccio erotico-politico che presenta non pochi elementi in comune con l'*Eritrea*. Certamente, l'ultima fatica di Faustini non si discosta molto dagli altri suoi drammi per quanto riguarda la tecnica di scrittura (uno stile assai contorto, zeppo di riferimenti mitologici non sempre di grande chiarezza[67]) e l'uso di accorgimenti che appartengono a convenzioni e scene tipiche del dramma per musica veneziano[68], quali, oltre ai travestimenti e cambi d'identità già segnalati, le scene di follia[69], i lamenti[70], le scene

---

[61] Per esempio, nella *Didone* di Busenello, il vero protagonista è piuttosto Iarba, nella *Statira* dello stesso, l'eroe è piuttosto Cloridaspe, e così via.

[62] In particolar modo nell'*Anfitrione* e nei *Menecmi*.

[63] La tematica del doppio e dello scambio di gemelli è presente in vari scenari, tra cui *Li duo Capitani simili*, *Li duo simili di Plauto*, *L'Ermafrodito*, ecc.

[64] F. Pallavicino, *Il principe ermafrodito*, Venezia, Sarzina, 1640 ; vedi ora l'edizone moderna a cura di R. Colombi (Roma, Salerno, 2005). Sulla tematica dell'identità sessuale e dell'androginismo del personaggio, mi permetto di rimandare al mio saggio : J.-F. Lattarico, « Pouvoir et identité dans *Il principe ermafrodito* (1640) », in *Identité, langage(s) et modes de pensée*, a cura di A. Morini, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 15-45.

[65] « Erano in ogni parte [...] talmente simile, che nel solo credito d'identità caminar poteva l'inganno cagionato dalla loro presenza. In somma, in una perfetta somiglianza stimar poteasi solamente, che chi gli formò, invaghita di sì bella fattura, in duplicato oggetto publicare, o più lungamente conservarne pretendesse il modello », F. Pallavicino, *La Taliclea*, Venezia, Boccafranca, 1653 [1636], p. 6.

[66] « La sera precedente il destinato giorno, l'occasione de gl'ultimi saluti agio porse al Principe di ritirarsi con lei sola nelle sue stanze, ove cangiati gl'habiti, ch'erano il mantello delle loro determinazioni, come le vesti de la loro felicità, hebbero stupido spettatore il Cielo di metamorfosi sì riguardevole [...] », *ibid.*, p. 30.

[67] Vedi ad esempio il discorso di Iride nel Prologo : « Senza aiuto ificleo / O de l'idra pangea gran domatrice », *L'Eritrea*, *op. cit.*, Prologo, p. 16.

[68] Cf. N. Badolato, *I drammi musicali di Giovannni Faustini...*, *op. cit.*, p. 14-27.

[69] Su questo *topos* dell'opera veneziana del Seicento, cfr. P. Fabbri, « Alle origini di un *topos* operistico : la scena di follia », in Id., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 341-381.

[70] Sul procedimento poetico-musicale del lamento, cfr. E. Rosand, « The Descending Tetracord : An Emblem of Lament », in « Musical Quaterly », LV (1979), pp. 346-359.

comiche, i battibecchi comico-erotici (qui, quelli del paggio Lesbo di busenelliana memoria[71]), e così via.
Lo svolgimento diegetico del dramma funziona in modo completo facendo leva sul perno di un terzo tipo d'intreccio, anch'esso assai presente nei libretti seicenteschi così folti di personaggi, e che potremmo chiamare azione subalterna, di solito attivata da personaggi secondari, ma la cui funzione non è irrilevante nel far andare avanti la meccanica dell'azione. Nell'*Eritrea*, si tratta dei personaggi di Niconida e Dione, coinvolti nel tentativo, poi fallito, di avvelenare il prigioniero Eurimedonte. Il tradimento di Dione che non ha mai apprezzato l'unione tra Laodicea e Periandro[72], scatena l'assalto delle truppe egizie, venute a liberare il loro principe[73]. Il teatro di Faustini funziona quindi come una ingegnosa macchina a più livelli d'azione che dimostra il gusto veneziano per gli intrecci di complessa fattura. Era questo un tipo di teatro assai estraneo alla tradizione francese, se rileggiamo le osservazioni del viaggiatore Toussaint de Limojon che scriveva nella sua *Ville et république de Venise*, nell'ultimo scorcio del Seicento : « La matière de la composition est trop courte au goût des Italiens, qui ne trouvent pas non plus assez d'intrigues dans nos pièces d'opéras[74] ».
Tuttavia, la dinamica dell'intreccio, di cui parlavo nel presentare i vari tipi di azione, ha in realtà il suo maggiore elemento propulsore nel personaggio di Teramene, che vedendo nel finto Periandro la vera Eritrea, appare pazzo a tutti i personaggi, tranne a Niconida, unico ad essere a conoscenza dell'inganno ordito. Da un punto di vista drammaturgico, e anche da quello più approfondito di una concezione filosofica barocca della realtà, la follia di Teramene non è affatto negativa, né tanto meno può essere oggetto leggittimo di scherno. Egli appare piuttosto come un principe insieme cortese e lungimirante, in quanto è l'unico personaggio coinvolto nel dramma a capire, seppur al di là di ogni logica razionale, la vera identità di Eritrea. La sua follia è quindi strumento obliquo, e in ciò tipicamente barocco, per scoprire la verità, metafora di una conoscenza che non si verifica nella sua immediatezza, ma attraverso il filtro adombrante di una serie di percezioni sensoriali, direi quasi leibniziane[75], basate su metafore contrastanti, su ossimori che mettendo a confronto due

---

[71] Vedi la scena II, 6 e la battuta di Lesbo : « Benché garzoncello / Amante son io, / Benché tenerello / Al caldo disio / Ho forza bastante ; / Son, femine, amante », che ricorda la corrispondente battuta di Satirino rivolto a Linfea nella precedente *Calisto* (« Ninfa bella, che mormora / Di marito il tuo genio ? / S'il mio sembiante aggràdati, / In grembo, in braccio pigliami, / Tutto, tutto mi t'offero », G. Faustini, *La Calisto*, I, 13, Venezia, Giuliani, 1651, p. 31-32), ma soprattutto la celebre scena comico-erotica del Valletto e della Nutrice nella *Poppea* busenelliana : « Sento un certo non so che, / Che mi pizzica e diletta, / Dimmi tu che cosa egli è / Damigella amorosetta », G.F. Busenello, *L'Incoronazione di Poppea*, II, 5, Venezia, Giuliani, 1656, p. 35.
[72] « De l'Assiria fierezza / Ha l'anima in orrore / Gl'editti scelerati. / Fur sempre abominati / Da me questi sponsali », *L'Eritrea*, II, 4, *op. cit.*, p. 45.
[73] « Fuggi, o Re, fuggi. Al porto / Porta la tua salvezza, e de l'antenne / Ne l'Assiria ti portino le penne. / Apert'il tradimento / Ha le porte Sidonie a l'inimico ; / Entra l'Egizio e le sue schiere immense / Fanno i nostri cattivi assisi a mense / E morto è chi resiste », *ibid.*, II, 11, p. 52-53.
[74] A. Toussaint de Limojon, *La Ville et la République de Venise*, Paris, Chez Louis Billaine, 1680, p. 420.
[75] « D'altra parte vi sono mille segni che fanno giudicare che in noi vi è in ogni momento un'infinità di *percezioni*, ma senza appercezione e senza riflessione, vale a dire che nell'anima stessa vi sono dei cambiamenti che non appercepiamo, perché le impressioni sono o troppo piccole e di numero troppo elevato o troppo unite, di modo che, da sole, non hanno niente che ce la renda sufficientemente distinguibili, ma, congiunte ad altre, non mancano di avere il loro effetto e di farsi sentire almeno confusamente nell'insieme. [...]. Queste piccole percezioni sono dunque di più grande efficacia di quanto si pensi. Sono esse che formano quel non so che, questi gusti, quelle immagini delle qualità dei sensi, chiare nell'insieme, ma confuse nelle parti [...] », G.W. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain* (1705), in *Il « non so che » : storia di una idea estetica*, a cura di Paolo D'Angelo e Stefano Velotti, Palermo, Aesthetica, 1997, pp. 100-101. Sulla tematica dell'apparenza, vedasi il bel libro di C.-G. Dubois, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

verità opposte fa venire a galla, se si può dire, la verità vera, e cioè l'identità di Eritrea, celata per tutto il dramma a fine di alimentare a sua volta l'azione dell'intreccio fino all'agnizione. Quando Teramene evoca le « fredda cenere » che l'avvampa, « adorator marito » rapito dalla beltà della sua « adorata Eritrea », concludendo nella laconica sentenza : « Nel viso tuo morto il mio bene ha vita[76] », proferisce una verità ignota agli altri personaggi, che fa inarcare le ciglia persino della stessa Eritrea, ma che appare invece chiara agli spettatori/lettori del dramma. Quando il principe delirante declama il suo straziante lamento « Colli, boschi odorati / Elisi fortunati[77] », un probabile ammiccamento all'*Orfeo* monteverdiano[78], Teramene si presenta come un'ombra amorosa, cioè come una larva mossa dal solo affetto, non più ostacolato dalle vane apparenze sensibili che hanno una verità cangiante proprio perché instabili. La costanza di Teramene, sottolineata dal paggio Lesbo[79], ricorda l'atteggiamento di Iarba nella *Didone* di Busenello e Cavalli, in cui, nonostante egli venga preso a scherno dalle damigelle, è alla fine ricompensato per la sua tenacia fedeltà e può alla fine sposare Didone, il tutto a dispetto della fonte virgiliana ; ora, l'episodio di Iarba ha il suo corrispettivo proprio in questa scena centrale del secondo atto in cui Teramene subisce gli scherni di Misena e Lesbo, con parole quasi sovraponibili da un libretto all'altro :

***Eritrea*, II, 7**

Lesbo
Misena, e tu che sei
Sì strettamente avinta
Da le braccia del principe ?

Misena
Felice,
E da l'insanie sue traggo diletto.

Lesbo
Eh, lo vorresti in letto[80].

***Didone*, III, 2**

Prima Damigella
E che ti par sorella
Di questo sì elegante e caro pazzo ?

Seconda Damigella
In quanto a me direi,
Se contenta tu sei,
Che 'l facessimo entrar solo soletto
Nel nostro gabinetto,
Per servirsene, sai,
Tempo perduto non si acquista mai[81].

L'accellerarsi della trama, che avviene solitamente nel corso del terzo ed ultimo atto, è resa possibile mediante l'accorgimento del doppio travestitismo che vede Eritrea, già sotto mentite spoglie maschili, trasformarsi in femmina, sotto l'impulso della sua dama di compagnia – ovviamente ignara della vera identità del suo « padrone » –, per poter sfuggire l'assedio della città saccheggiata dalle truppe egizie. Ed è proprio questo procedimento, già verificabile nel citato romanzo di Pallavicino, *Il principe ermafrodito*, che dà maggiore incentivo al « delirio » di Teramene che con inaudita chiarezza e tramite questo vertiginoso gioco barocco degli specchi, vede suo malgrado la vera Eritrea, pur continuando a sembrare pazzo agli occhi degli altri personaggi. Il principe si rivolge infatti alla vera Eritrea, in un atteggiamento delirante, ma subito dopo, in una scena magistrale, che a vari titoli anticipa la celeberrima scena di follia dell'*Orlando* vivaldiano, elogia l'inganno del travestimento a cui

---

[76] *Eritrea*, I, 8. Il verso ricorda quello di Agrippa d'Aubigné ne *Le Printemps* : « Dans le corps de la mort j'ai enfermé ma vie ».
[77] *Ibid.*, II, 5.
[78] Cfr. « Vi ricorda o boschi ombrosi » ; « N'andrò sicuro a' più profondi abissi », A. Striggio, *L'Orfeo*, III.
[79] « Ne le sue frenesie / È più che mai costante. / Vedilo a punto immoto, / E così sta se ben lo chiamo e scuoto », *ibid.*, II, 7.
[80] *Eritrea*, II, 7.
[81] G.F. Busenello, *La Didone*, III, 2, Venezia, Giuliani, 1656, pp. 58-59.

ha appena assistito : « Dolce frode, / Quel bel viso che già spento / Per tormento / Rimirai lugubre amante, / Or spirante / Ne' suoi fregi a me ritorna[82] ». I due livelli, reale e surreale, razionale e onirico-fantastico, sono costantemente frammischiati in lui, dall'inizio del dramma fino all'agnizione finale. L'accostamento equo dei vari livelli, concentrati in un solo personaggio, funge così da esemplare simbolo di una drammaturgia dell'equivoco, « strano misto di allegro e tristo » (*La Calisto*), che ben definisce l'affascinante teatro per musica di Giovanni Faustini.

Jean-François Lattarico
Université Jean Moulin Lyon 3
Venetian Centre for Baroque Music

[82] *Eritrea*, III, 3, *op. cit.*, p. 64.

L'acteur-chanteur de Francesco Cavalli : quelques considérations théoriques et pratiques

On ne peut bien sûr que se réjouir du vif regain d'intérêt, tant artistique qu'universitaire que les opéras de Francesco Cavalli connaissent depuis quelques années. Il n'en reste pas moins que le long hiatus qu'ont connu les représentations de ces opéras pose aux interprètes du compositeur vénitien des questions et des problèmes d'exécution qui ne sont pas toujours faciles à résoudre. Dans les paragraphes qui suivent je voudrais dans un premier temps élaborer un simple cadre théorique afin de traiter de ces questions d'interprétation, pour affronter ensuite une question particulière : comment aborder l'interprétation du récitatif de Francesco Cavalli[83].

C'est un fait bien connu que les opéras de Francesco Cavalli ont cessé d'être joués assez vite après la mort du compositeur (1676). Par ailleurs, l'évolution rapide de l'opéra comme genre à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle a poussé les chanteurs d'opéra à développer des qualités d'interprète assez différentes de celles qui étaient requises pour interpréter les opéras de l'époque de Cavalli. On sait en particulier que dans les premières décennies du XVIIe siècle, la distinction entre les fonctions de chanteur et d'acteur était beaucoup plus ténue que dans les périodes suivantes. C'est sans doute cette superposition des talents d'acteur et de chanteur, indispensable pour jouer ces opéras, qui pose le plus de difficulté aux chanteurs contemporains, notamment en ce qui concerne l'interprétation de la partie la plus théâtrale de l'opéra, le récitatif.

Le premier point plus théorique sur lequel je voudrais insister pour commencer est qu'il est essentiel de distinguer deux problématiques lorsqu'on affronte l'interprétation d'un récitatif de Cavalli. La première problématique est la plus évidente (et comme telle, elle a tendance à masquer la seconde) : comment le chanteur baroque affrontait-il le récitatif ? Cette question concerne bien sur la déclamation et la gestuelle, mais aussi le costume, l'éclairage, etc. La réflexion sur cette problématique « historique » a bien sûr beaucoup progressé ces dernières années, notamment grâce à des metteurs en scène-acteurs comme Benjamin Lazar, formé par Eugène Green, le pionnier de cette approche. Cette problématique, évidemment fondamentale pour comprendre la déclamation du récitatif, ne doit pourtant pas occulter une autre série de questions liées à la nature même du fait théâtral. Comme l'a magistralement démontré Anne Ubersfeld, il y a maintenant plusieurs décennies[84], une analyse sémiotique du texte théâtral révèle que le dialogue de théâtre est un texte « troué », c'est-à-dire qu'il manque au niveau de l'énonciation des éléments essentiels pour définir son sens, et que, par conséquent, c'est un texte qui, par définition, doit être « interprété ». Penser donc qu'une recherche historique puisse combler ces « vides » revient à ne pas bien mesurer la nature même du texte théâtral et le rôle essentiel de définition du sens que doit jouer le

[83] L'origine de cet article remonte à 2009, à l'occasion du colloque "Manuscript, Edition, Production: Readying the Operas of Francesco Cavalli for the Stage." organisé par Ellen Rosand à l'Université de Yale, où j'avais présenté une communication intitulée : « Empowering the Singer: Text Training for the Performer of Cavalli's Operas ». Ce travail a depuis été enrichi par l'expérience de nombreux ateliers pour chanteurs, grâce à leurs questions et commentaires. Je remercie Olivier Lexa pour son invitation à participer à la journée d'étude sur Cavalli organisée par le Venetian Centre for Baroque Music en juillet 2014 et pour son soutien lors de la rédaction de cet article.

[84] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977, Paris.

chanteur-interprète, avec, le plus souvent, le soutien du chef d'orchestre, du metteur en scène etc. Nous reviendrons à la fin de cet article sur cette distinction entre ces deux problématiques. Concentrons-nous à présent sur l'interprétation du récitatif des opéras de Francesco Cavalli.

L'extraordinaire richesse expressive du récitatif de l'opéra baroque italien est le résultat de l'intense expérimentation théâtrale ayant eu lieu en Italie pendant la longue période qui a précédé la naissance de l'opéra. La forme théâtrale qui a majoritairement influencé l'opéra naissant a été la pastorale, avec en particulier l'utilisation de formes métriques très spécifiques. Alors qu'en Italie la comédie était le plus souvent en prose et la tragédie en vers *endecasillabi*[85], les pastorales, telles que *Aminta* (1573) de Torquato Tasso ou *Il Pastor fido* (1583) de Giovanni Battista Guarini, étaient composées d'un complexe mélange de vers de onze et sept syllabes, le plus souvent non rimés. C'est ce modèle qui s'imposera à ces écrivains de théâtre d'un nouveau genre, les librettistes. Pour le chanteur-acteur contemporain, l'interprétation ce type de texte présente des difficultés considérables.

Mentionnons en premier lieu le fait que la majorité des chanteurs qui sont amenés à interpréter Cavalli de nos jours ne sont pas italiens et n'ont pas reçu une formation en métrique italienne, une lacune profondément regrettable. Pour les chanteurs italiens, la tâche n'est pas beaucoup plus facile. Contrairement à des pays comme la France, l'Espagne ou l'Angleterre, l'Italie n'a pas de forte tradition de théâtre en vers. Alors que dans les autres pays mentionnés, il est facile pour les acteurs d'acquérir une formation en déclamation en vers, dans les conservatoires italiens une telle pratique est très limitée. Le seul auteur italien en vers ayant été assez régulièrement représenté est Vittorio Alfieri (1749-1803), mais de nos jours ses pièces sont très rarement jouées, d'où le peu d'intérêt en Italie à former des acteurs au jeu des textes en vers. Pourtant, les vers des pastorales ou des *libretti* sont particulièrement difficiles à déclamer. Comme mentionné précédemment, la majorité des vers des récitatifs de Cavalli n'est pas rimée. Ce qui donne au vers son identité poétique est l'accent métrique, qui doit toujours être marqué, et dans tous les cas tombe toujours sur l'avant-dernière syllabe du vers – lequel, dans le cas de l'endécasyllabe, est précédé d'un accent sur la quatrième ou sur la sixième syllabe. Ces principes peuvent sembler assez simples mais sont souvent difficiles à gérer en pratique, du fait de la complexité des règles d'élision, mais surtout à cause de l'articulation du système métrique sur le système syntaxique. En d'autres termes, et pour employer un type de langage que souvent les chanteurs utilisent en répétition, le sens et la forme métrique semblent ne pas coïncider. La plupart des chanteurs auront tendance à se laisser guider par le sens du texte, plutôt que par la forme métrique dont ils ignorent souvent presque tout, avec pour résultat des récitatifs confus et peu expressif, ce qui incite souvent à des coupures importantes dans les textes des opéras de Cavalli.

L'analyse d'un bref extrait d'un récitatif d'*Elena* (1659), un opéra de Cavalli dont la renaissance en 2013 a été fortement secondée par le Venetian Centre for Baroque Music, permettra de mieux illustrer ces difficultés[86].

1 MENELAO: Diomede?
DIOMEDE: Signor.

[85] L'*endecasillabo* est un vers de onze syllabes. C'est le vers noble italien par excellence, tel que l'ont utilisé Dante et Pétrarque.

[86] Nicolò Minato, *Elena*, Venise, 1659. Acte I, scène 3. Nous citons l'édition du texte établie par Sara Elisa Stangalino.

MENELAO: Lascia in disparte
i titoli di ossequio ed abbandona
le memorie di servo: io più non sono
prencipe né Signore,
5 il re di Creta Atreo non è mio zio,
Menelao non son io.
Mercator di Corinto,
da' corsari di Ponto
amazone cattiva
10 tu me comprasti. Io sono
lottatrice famosa, onde mi porti
al re Tindaro in dono,
acciò d'Elena i' sia ne la palestra
direttrice e maestra.

Comme on peut le voir, le passage commence tout de suite avec une difficulté de déclamation : le premier vers est divisé en trois répliques, mais, métriquement, il faudrait bien sûr faire entendre son unité formelle. Par ailleurs, les difficultés les plus notables que devra affronter le chanteur sont les enjambements (vers 2, 3, 4, 10) et les élisions qui interdisent de marquer la pause syntaxique (vers 4, 10 et 11). En outre, le chanteur ne pourra pas ne pas marquer les accents métriques (syllabes soulignées dans le texte), dont une fonction essentielle est bien sûr de souligner le sens du texte, comme il ne pourra pas non plus ne pas faire entendre les quelques rimes dont Nicolò Minato, le librettiste de *Elena*, a agrémenté son texte (vers 5-6 ; 10-12 ; 13-14).

Cette analyse succincte permet de prendre à la fois conscience de l'extrême ductilité du vers italien tel qu'il est utilisé dans les opéras baroques mais aussi des qualités requises pour interpréter ce type de texte. Alors qu'un acteur français qui jouerait une pièce d'un contemporain de Cavalli comme Corneille peut compter sur la structure plutôt solide et régulière de l'alexandrin, l'interprète de Cavalli doit constamment négocier une tension entre deux pôles : d'une part exploiter la grande fluidité expressive du vers italien, mais d'autre part faire entendre la forme du texte et sa structure métrique, qui le distingue d'un texte en prose[87].

Revenons à présent à la distinction entre problématique historique et problématique sémiotique que nous avions établie pour commencer ce court article, ceci afin de déterminer des approches possibles pour l'interprétation du récitatif des opéras de Francesco Cavalli. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la disparition de la tradition interprétative de l'opéra baroque italien nous oblige à réinventer des modes d'interprétation. Les nombreuses recherches en cours sur les *performances practices* au temps de Francesco Cavalli seront certainement très utiles aux interprètes contemporains, mais la nature même des *libretti* de Cavalli requiert sans doute en premier lieu une approche basée sur une connaissance approfondie de la métrique italienne et de la rhétorique (celle-ci étant toujours sous-jacente aux formes poétiques). Dans un article qui a fait date, Julia Gros de Gasquet[88] a analysé comment Marc Fumaroli, dans un article de 1981, en plaçant la rhétorique au cœur de la question du jeu de l'acteur baroque, avait profondément renouvelé notre compréhension du

[87] On remarquera certainement que dans cet article je ne mentionne à aucun moment la façon dont Francesco Cavalli met en musique les récitatifs. Pour mon propos, il est surtout important de noter que Cavalli est la plupart du temps très respectueux de la métrique et que par ailleurs, sa manière d'écrire le récitatif laisse une part de liberté considérable au chanteur. C'est donc dans la plupart des cas au chanteur de faire entendre, ou non, la métrique du vers.

[88] Julia Gros de Gasquet, *Rhétorique, théâtralité et corps actorial, Dix-septième siècle* 3/2007 (n° 236) , p. 501-519

rôle de la déclamation dans les pièces de théâtre du XVIIe siècle. Pour l'interprétation des opéras de Cavalli un tel *rhetorical turn*[89] serait certainement extrêmement fécond et aurait des implications importantes non seulement pour l'interprétation des œuvres de Cavalli mais aussi pour la formation des chanteurs qui se destinent à jouer ces opéras. Cela étant dit, penser qu'une telle approche, tout comme une approche historicisante, résoudrait tous les problèmes d'interprétation serait bien-sûr une dangereuse illusion. Comme nous l'a enseigné Anne Ubersfeld, la nature même du texte théâtral, de par ses lacunes structurelles, obligera l'interprète des opéras de Cavalli à faire des choix et à assumer des responsabilités face à la compréhension et à la présentation de l'œuvre. Ainsi, pour revenir sur l'exemple d'*Elena*, le chanteur n'a pas vraiment le choix d'ignorer les structures métriques et rhétoriques du *libretto*, qui forment vraiment les fondations de ce type de texte. Par contre, selon les modalités qu'il choisira pour réaliser ces choix, l'interprète indiquera la position qu'il aura assumée vis-à-vis de la signification de cet opéra, dont la nature reste fort débattue[90]. Un respect très rigoureux de la métrique impliquera une lecture « haute » de l'opéra, tirant l'œuvre vers le drame, alors qu'une diction plus familière, plus prosaïque, entraînera l'opéra vers la comédie. C'est donc, pour conclure, en négociant l'articulation de plusieurs types de questionnement, que l'interprète de Cavalli pourra d'une part rendre justice aux chatoiements du récitatif du compositeur vénitien et mais surtout pourra séduire, par son art du *recitar cantando*, le spectateur contemporain.

Guillaume Bernardi
York University, Toronto

[89] Cette expression est un clin d'œil au monde universitaire nord-américain, où différents *turns* ont marqué ces dernières années les *Humanities.*

[90] Lors de la journée d'études « Eros in musica - Dramaturgie et pratique musicale chez Cavalli », organisée par le Venetian Centre for Baroque Music (Aix-en-Provence, 12 juillet 2013), les participants avaient longuement débattu sur la nature d'*Elena.*

Per 'sodisfare a chi ascolta':
bizzarri casi di sincretismo nei drammi veneziani di Nicolò Minato

L'individuazione delle fonti letterarie dei drammi per musica del Seicento non è sempre cosa facile. In primo luogo, sovente esse non sono dichiarate nei paratesti dei libretti. Inoltre, spesso il soggetto funge più che altro da pretesto per il drammaturgo, che lo manipola per creare un testo drammatico svincolato da norme e regole, incline a un intreccio lussureggiante, ricco di equivoci, inganni, peripezie[91]. L'opera in musica deve fare i conti con le urgenze finalizzate all'allestimento[92]: per soddisfare una richiesta sempre crescente la produzione diviene seriale, e ciò in un regime in cui i manufatti artistici (libretto e partitura) non si stabilizzano in un repertorio[93]. Ne consegue un incessante recupero e riattamento di soggetti attinti da un serbatoio di modelli già noti agli spettatori, ispirati a generi letterari in voga (mitologia, storiografia, novellistica ecc.) maneggiati con irriverenza, proclive al sincretismo[94] – lemma che mutuo dalle discipline antropologiche e impiego qui per estensione quale "tendenza a conciliare elementi eterogenei" – che orchestra con disinvoltura componenti desunte dai più disparati àmbiti della cultura letteraria.
In questo intervento illustro alcuni casi esemplificativi dei rimaneggiamenti delle fonti letterarie nei drammi per musica che Nicolò Minato, tra i più prolifici drammaturghi della seconda metà del Seicento, scrive a Venezia per Francesco Cavalli[95]. Più propriamente si fa focus su una serie di libertà e arbitrii che l'autore si prende nell'attingere dalla materia storico-letteraria prescelta, e si giocano essenzialmente sul discrimine tra 'vero' e 'verisimile' (i dati storici *versus* dati che, se storici non sono, avrebbero potuto esserlo).
Considero i seguenti drammi: *Artemisia* (SS. Gio. e Paolo, 1657), *Antioco* (S. Cassiano, 1658), *Scipione Affricano* (S. Salvatore, 1664) e *Muzio Scevola* (S. Salvatore, 1665).

---

[91] Ellen Rosand, « In Defense of the Venetian Libretto », *Studi musicali*, 9 (1980), p. 271-285: 282. La creazione di un genere drammatico svincolato dalle norme aristoteliche è in linea con le tendenze poetiche degli accademici veneziani, gli Incogniti *in primis*. La moderna drammaturgia si emancipa, supera la precettistica antica per voltarsi a una maggior varietà di approcci e metodi finalizzati all'accrescimento della spettacolarità. Cfr. Renato Di Benedetto, « Poetiche e polemiche », in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino : EDT, 1988, p. 3-76; e Alessandra Chiarelli e Angelo Pompilio, *«Or vaghi or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna : CLUEB, 2004.

[92] Beth L. Glixon e Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York : Oxford University Press, 2006; si vedano in particolare la parte prima « The Business of Opera » e la seconda « The Musical Production ».

[93] Franco Piperno, « Il sistema produttivo fino al 1780 », in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino : EDT, 1987, p. 1-71.

[94] 'Sincretismo' può essere considerata qualsiasi tendenza a conciliare elementi culturali, filosofici o religiosi eterogenei appartenenti a due o più culture o dottrine diverse. Il termine è applicato soprattutto nella scienza e nella storia delle religioni, ad indicare quel complesso di fenomeni e concezioni costituite dall'incontro e dalla fusione di forme religiose differenti. Nel *Dizionario della lingua italiana* di G. Devoto e G. C. Oli, Firenze : Le Monnier, 1995, alla voce 'sincretismo' si legge: «convergenza di elementi ideologici già inconciliabili, attuata in vista di esigenze pratiche, nella sfera delle concezioni religiose e filosofiche».

[95] Alfred Noe, « *Biographische Notizen* zum kaiserlichen *Hofdichter* Nicolò Minato », *Biblos*, 49 (2000), p. 317-325, e Id., « Das Testament des Hofdichter Nicolò Minato », *Biblos*, 50 (2001), p. 315-317. Su Minato cfr. bibliografia citata in Sara Elisa Stangalino, « *Eruditioni per li cortigiani* di Nicolò Minato: genesi e incidenza di un trattato », *Studi secenteschi*, 55 (2014), p. 183-197: 183 nota 1.

La produzione veneziana di Minato si distingue in due fasi principali, differenti per scelte tematiche e strutturali[96]. Una prima fase corre dal 1650 al 1659 e presenta gran varietà nella scelta dei soggetti[97]; dal 1664 al 1666 dominano invece soggetti ispirati alla storia romana[98].

Artemisia (1657)

È il terzo dramma di Minato. Narrano le fonti che Artemisia regina di Caria (?-351 a.C.), rimasta vedova di Mausolo, ne avesse, come segno di devozione e fedeltà, ingerito le ceneri, e che in sua memoria avesse fatto costruire un grandioso monumento, il mausoleo, annoverato tra le sette meraviglie del mondo antico (Plinio, *Storia naturale*, XXXVI; Aulo Gellio, *Notti attiche*, X,18)[99]. Il dramma di Minato comincia là dove la storia finisce: la regina, còlta in pianto ai piedi del mausoleo[100], è al centro di un intreccio basato su una fantasiosa trovata che mette in scena le sue seconde nozze, delle quali beninteso non vi è traccia nelle fonti antiche. Nel dramma di Minato, la vedova di Mausolo è altresì dedita alle attività guerresche. Leggiamo nell'argomento:

> [...] avendo ella una guerra con il re della Frigia che li aveva presa una città, ella per ricuperarla facesse preparamenti di guerra.
> [N. Minato, *Artemisia*, Argomento]

Svariate fonti trattano della vicenda di Artemisia[101], ma è possibile che Minato la conoscesse attraverso il *De mulieribus claris* del Boccaccio (*De Arthemisia regina Carie*)[102], ove si legge sia della costruzione del Mausoleo sia delle campagne militari intraprese dalla regina contro i rodiesi:

> Ella dunque [...] appena morto il suo amatissimo sposo, ne onorò il cadavere con speciali riti e non permise che le sue ceneri, amorosamente raccolte, fossero riposte in un'urna per esservi conservate. [...] Perciò raccolte le ceneri, le stemperò fino all'ultimo residuo e tutte le bevve, affinché quanto di terreno era rimasto

---

[96] Si veda Maria Girardi, « Da Venezia a Vienna: Le 'Facezie teatrali' di Nicolò Minato », in *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e Musica nelle Venezie dal '500 al '700*, a cura di Ivano Cavallini, Rovigo : Minelliana, 1990, p. 189-221; e anche Nino Pirrotta, « Note su Minato », in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze : Olschki, 1990, p. 127-163: 140-141. Rutschman propone una suddivisione più articolata: *L'Orimonte* (1650), prima opera scritta da Minato, costituirebbe un caso a sé, a un secondo gruppo afferiscono le più mature *Xerse* (1655) e *Artemisia* (1657), mentre *Antioco* (1658) ed *Elena* (1659), opere "irregolari" per struttura e articolazione, costituirebbero un terzo gruppo. Infine, *Scipione Affricano* (1664), *Muzio Scevola* (1665) e *Pompeo Magno* (1666) rappresenterebbero un *corpus* a parte in ragione della tematica comune. Cfr. Edward Raymond Rutschmann, *The Minato-Cavalli Operas : The Search for Structure in Libretto and Solo Scene* (Ph.D. diss., University of Washington, 1979), Ann Arbor : UMI, (stampa) 1983, p. 43-47.

[97] Nell'*Orimonte* i personaggi sono parto di pura fantasia. Seguono figure care alla storia dell'antichità, e ben note alla cultura rinascimentale, come *Xerse*, *Artemisia*, *Antioco*; un curioso dramma dedicato alla leggendaria *Elena* (di Troia) è basato su un precedente scenario di Giovanni Faustini, da cui Minato sviluppa una vicenda a partire dal 'pre-omerico' ratto di Elena da parte di Teseo.

[98] *Scipione Affricano*, *Muzio Scevola* e *Pompeo Magno*.

[99] Secondo Aulo Gellio la regina avrebbe ordinato la costruzione del monumento e indetto gare di poesia vòlte a celebrare la grandezza di Mausolo. Aulo Gellio (*Notti attiche*, X,18) enfatizza il significato del monumento quale simbolo dell'amore imperituro.

[100] La costruzione del Mausoleo in Alicarnasso, voluta forse dallo stesso Mausolo (satrape della Caria dal 377 al 353 a.C.) inizia nel 353/351 a.C. per volontà di Artemisia, sua sorella e consorte, e viene ultimata dopo la morte di quest'ultima (351 a.C.).

[101] Per un'analisi degli antecedenti storico-letterari dell'*Artemisia* di Minato si veda Sara Elisa Stangalino, « Historical and Literary Sources », in Hendrik Schulze, Introduzione a Nicolò Minato-Francesco Cavalli, *Artemisia*, Kassel : Bärenreiter, 2013, p. IX-XXXII: XI sgg.

[102] Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di Vittorio Zaccaria, vol. X, Milano : Mondadori, 1967, p. 228-237.

dello sposo abitasse proprio là dove durava perpetuo il ricordo della vita passata. Il resto della sua esistenza fu tutto dedito al pianto. E quando in esso fu consumata la vita, Artemisia lieta morì, convinta di andare verso il marito.
Ma prima, da vedova, [...] fece disegnare e poi costruire un magnifico monumento di marmo, in onore di Mausolo, in modo che da quell'opera meravigliosa il nome dell'amato sposo, se in altro modo non era concesso, fosse reso eterno. [...]
Leggiamo che, forse anche più spesso, ma certamente due volte, dopo la morte del marito, cessato per qualche tempo il pianto, ella prese le armi: la prima per difendere la sicurezza del paese, la seconda per mantenere, richiestane, la fedeltà di alleata. Morto Mausolo, i Rodii, non lontani da Alicarnasso, mal sopportavano che una donna fosse a capo del regno di Caria; e vennero con flotta armata, sicuri di poterlo occupare.[103]

Nelle *Epistole Eroiche*[104] di Antonio Bruni[105], una raccolta di lettere in terza rima ispirate alle *Heroides* di Ovidio, si leggono alcuni versi in lode ad Artemisia. Bruni coglie Artemisia nell'atto di sorbire le ceneri del marito defunto e, come Boccaccio, accenna alle sue imprese militari.

Là 've Caria ne va del sen crisseo
e del lido saronico superba,
in braccio de l'Ionio e de l'Egeo,
donna pur fu soavemente acerba,
armata infra gli amor, fra l'armi amante,
di cui pregiato il grido ancor si serba;
costei, che i cari avanzi al sen tremante
racchiuse, onde la lode a l'altre ha tolta,
de l'estinto consorte urna spirante;
ché mentre a gli occhi amati in pria rivolta
bebbe il foco amoroso, ebbe diletto
ber la cenere poi ne l'oro accolta.
E fé, se fu d'amor cuna e ricetto,
sepolta ella nel duol, viva a gli affanni,
a la polve di lui sepolcro il petto;
di Rodo invitti, intrepidi tiranni
vince ardita ed affrena; e Coo difende,
e dispiega al suo nome eterni i vanni[106].

Una regina guerriera però compare anche in Erodoto (*Storie* VIII), Artemisia I di Caria (sec. V a.C.), che regnò molto tempo prima della vedova di Mausolo, e divenne famosa per aver soccorso Xerse re dei persiani nella battaglia di Salamina. Nel suo capitolo su Artemisia vi allude anche il Boccaccio, il quale lascia trapelare il dubbio che si possa essere trattato di un diverso personaggio, appartenente a un'epoca anteriore (e la chiama Artemidora, anch'ella regina di Alicarnasso); ma infine propende ad identificare le due regine in un'unica personalità. Minato potrebbe aver attinto direttamente da Erodoto, ch'egli conosceva di

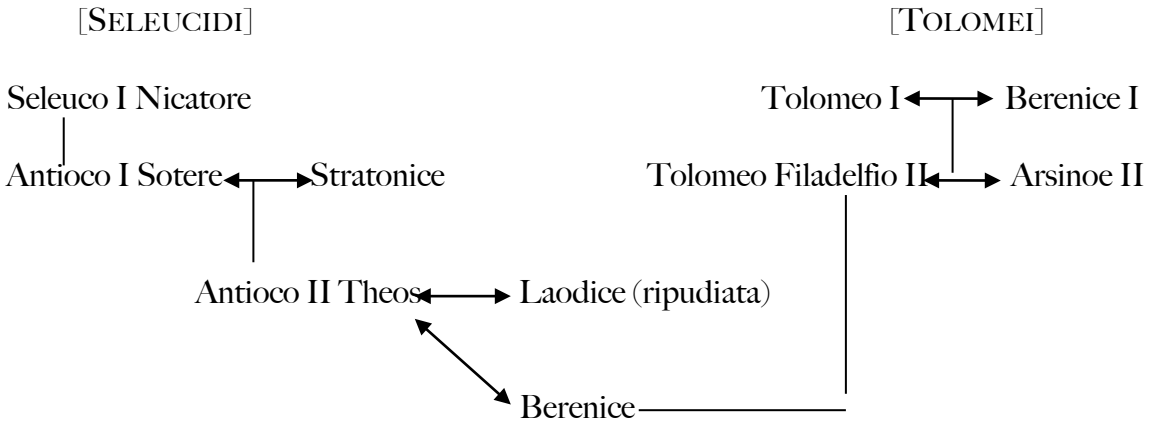
---

[103] G. Boccaccio, *De mulieribus claris cit.*, p. 229 sgg.
[104] Antonio Bruni, *Epistole eroiche*, a cura di Gino Rizzo, Galatina : Congedo, 1993.
[105] Si vedano: Oronzo Politi, *Antonio Bruni poeta e letterato del '600 (1593-1635)*, Lecce: Guido, 1912; Maria R. Filieri, *Antonio Bruni poeta marinista leccese*, Lecce : Tip. Sociale, 1919; Ignazio Giampaglia, *Studio critico su Antonio Bruni con particolare riferimento alle «Epistole Eroiche»*, Roma : D. Di Rubba, 1926; Mario Ridola, *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Lecce : Scorrano, 1955; Id., *Arte e poesia in Antonio Bruni seicentista salentino*, Lecce : Scorrano, 1956; Franco Croce, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, nel suo *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze : Sansoni, 1966, p. 7-92. Cfr. anche *I marinisti*, a cura di Giovanni Getto, Torino : UTET, 1954, p. 325-328, e *Marino e i marinisti*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Milano-Napoli : Ricciardi, 1954, p. 783-785.
[106] Antonio Bruni, *Epistole eroiche cit.*, (epistola di) « Ipsicratea a Mitridate ».

certo, forse attraverso la volgarizzazione che nel Quattrocento ne aveva fatto il Boiardo[107]. All'atto pratico, nel dramma per musica, Minato fonde le due distinte "Artemisie" in un unico personaggio, una regina nella quale convergono virtù sia muliebri sia militari. Questa virtù plurale consente al drammaturgo di intrecciare la vicenda matrimoniale della consolabile vedova con i progetti espansionistici dell'indomita sovrana.

Antioco (1658)

Più complesso il caso di *Antioco*, che a conti fatti è una libera divagazione sulle saghe familiari dei Seleucidi e dei Tolomei d'Egitto[108]. Pausania e Giustino forniscono lo spunto per ordire un nodo intricatissimo: di storico rimane soltanto il nome dei personaggi, completamente reinterpretate sono le relazioni fra di essi. Il motore del dramma sta negli sforzi di Antioco, figlio di Seleuco, per impalmare la nobile Anassandra, ch'egli crede però essere la principessa Berenice. (La vera Berenice, a causa delle nefaste profezie di un oracolo, è invece relegata in una torre sotto falso nome di Erinta.) Ma ad Antioco è già promessa la principessa Laodicea, ch'egli però non ama, e lei pure, da suo canto, è invaghita non già del promesso sposo bensì di un prigioniero.
Lo schema sotto mostra i rapporti di parentela secondo quanto tramandano le fonti storiche[109]:



In seguito agli scontri tra Antioco I Sotere (figlio di Seleuco I) e Tolomeo Filadelfio II, Antioco II Theos eredita dal padre la guerra contro l'Egitto e per porre fine alla seconda guerra siriaca stringe accordi con lo stesso Tolomeo Filadelfio II[110]: nel 250 a.C. Antioco II ripudia Laodice, prima moglie e cugina, per sposare Berenice, figlia di Tolomeo II. Alla

---

[107] La versione del Boiardo fu pubblicata postuma: Herodotus, *Herodoto Alicarnaseo historico Delle guerre de' greci et de' Persi, tradotto di greco in lingua italiana per il conte Mattheo Maria Boiardo, non più stampato, ma nuouamente uenuto in luce*, Venezia : Sessa, 1533. Da Erodoto Minato aveva tratto gli spunti che gli avevano consentito di trasferire nell'antica Persia il plot di una *comedia* di Lope de Vega di soggetto medievale, *Lo cierto por lo dudoso*, che fornì la stoffa di base del suo fortunato *Xerse* del 1655.
[108] Cfr. trascrizione dell'Argomento in Sara Elisa Stangalino, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli* (Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali, XXII ciclo), Bologna : Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2011.
[109] La ricostruzione è mia, basata sull'albero genealogico semplificato dei seleucidi in Laurent Capdetrey, *Le pouvoir séleucide, territoire, administration, finances d'un royaume hellénistique (312-129 avant J. C.)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 450.
[110] Cfr. *The Oxford Classical Dictionary*, a cura di Nicholas Geoffrey Lemprière Hammond e Howard Hayes Scullard, Oxford : Clarendon Press, 1970 (*Dizionario di antichità classiche*, ed. it. a cura di Mario Carpitella, Roma : Edizioni Paoline, 1981).

morte di quest'ultimo, Antioco riaccoglierà Laodice, la quale in seguito ucciderà Berenice, il di lei figlio, e, secondo Appiano, avvelenerà lo stesso Antioco[111]. Nelle *Storie romane* di Appiano si legge:

> [...] l'altro Antioco [Antioco II], nato di queste nozze, cui li Milesi i primi denominarono Dio perché li redimette da Timarco il tiranno: ma questo Dio la moglie di lui lo uccise col veleno. (2) Ebbe due donne: Laodice e Berenice, l'una congiunta in amore, e l'altra per gli sposalizi [...] figlia del Tolomeo di Filadelfo. E Laodice [...] prima uccise Antioco e poi Berenice col tenero figlio. Ond'è che Tolomeo fratello per vendicarsene uccise Laodice, penetrato colle arme in Siria fino a Babilonia[112].

Nell'argomento Minato riferisce di un Antioco figlio di Seleuco (Antioco I), ma dice pure che questo stesso Antioco ebbe per moglie Berenice, che in realtà fu non consorte di Antioco I, bensì di Antioco II:

> [...] Per queste guerre, fatte da Tolomeo a pro di Seleuco, passarono tra di essi alcune convenzioni ed in effetto Antioco, figlio di Seleuco, ebbe per moglie Berenice, figliola di Tolomeo e sorella d'un altro Tolomeo detto Filadelfio.
> [N. Minato, *Antioco*, Argomento]

Quindi anche in questo caso Minato fonde due personaggi storici in uno: un solo "Antioco" che riunisce la figura di Antioco I figlio di Seleuco e Antioco II sposo di Berenice.
Minato mutua da Pausania il nome di Berenice, nel dramma per musica figlia di Tolomeo I e sorella di Tolomeo II[113]. Ecco le relazioni di parentela come figurano reinterpretate da Minato:

Nel dramma Tolomeo II si innamorerà della sorella Berenice e rischierà l'incesto; il tema è pure mutuato da Pausania che narra del matrimonio tra Tolomeo II e la sorella Arsinoe II:

> [7,1] Questo secondo Tolemeo, innamoratosi di Arsinoe che gli era sorella per parte di padre e di madre, la sposò, facendo così una cosa contraria al costume dei Macedoni, ma non a quello degli Egizi sui quali regnava[114].

---

[111] Per la reinterpretazione della figura di Laodicea, della quale qui non mi occupo, e un'analisi approfondita sugli antecedenti letterari di *Antioco* si veda Sara Elisa Stangalino, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli cit.*; cfr. anche Giustino, *Storie Filippiche*, a cura di Luigi Santi Amantini, XV, Milano : Rusconi, 1981, p. 317, passim.

[112] In Appiano, *Le storie romane di Appiano Alessandrino*, volgarizzate dall'ab. Marco Mastrofini, X, Milano : Sonzogno, 1830, p. 436 sgg. Sul sito:
<http://books.google.it/books?id=uYMVAAAAQAAJ&pg=RA1-PA363&lpg=RA1-PA363&dq=appiano+libro+siriaco&source=bl&ots=-Rogs2cOGa&sig=TFAQapzVKrpavSMNBxFQ_M9hVww&hl=it&ei=WRQeS9XELYOInQOd6ZnXCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CBAQ6AEwAg#v=onepage&q=&f=false> (21 IX 2014)
Un'altra probabile fonte d'ispirazione più essere stata la *Bibbia*, in particolare il *Libro di Daniele* 11,6. Si veda Lorenzo DiTommaso, *The book of Daniel and the apocryphal Daniel literature*, Leiden : Brill, 2005; Sharon Pace, *Daniel* (Smyth and Helwys Bible Commentary series), Macon, Georgia : Smyth and Helwys, 2008; e Jin Hee Han, *Daniel's Spiel: Apocalyptic Literacy in the Book of Daniel*, Lanham : University Press of America, 2008.

[113] Secondo le fonti storiche da Euridice Tolemeo I ebbe come figli Tolemeo Cerauno, Meleagro, Lisandra, Tolemaide; da Berenice ebbe Arsinoe II, Filotera, Teossena e Tolemeo II (il quale sposerà dapprima Arsinoe I, figlia di Lisimaco, e poi la propria sorella Arsinoe II). Pausania, *Guida della Grecia*, a cura di Domenico Musti e Luigi Beschi, I: *L'Attica*, Roma-Milano : Fondazione Valla-Mondadori, 1982, p. 284.

Per ragioni intuibili Minato rettificherà: Tolomeo II crede sì di aver giaciuto con la sorella Berenice, ma invece è stato vittima di un intrigo tessuto nell'oscurità e nel caos: ha posseduto non già Berenice bensì Anassandra, principessa di lui innamorata. L'intreccio è proliferante, giacché sono in gioco le vicende di ben tre coppie di amanti e, per tutto il dramma, è occultata o comunque fraintesa l'identità di almeno uno dei componenti di ciascuna coppia; la vicenda si scioglie progressivamente, a mano a mano che le identità si svelano, complice il ricomparire di alcuni oggetti, come ritratti e monili, che permettono l'identificazione di ciascun personaggio.

Muzio Scevola (1665)

Dramma dal soggetto storico, *Muzio Scevola* non enfatizza soltanto l'integrità dell'eroe eponimo, bensì anche le virtù di tutti personaggi positivi del dramma, tra i primi la protagonista: Valeria, figlia del console Publicola e, nel dramma per musica, amante di Muzio.

Principali fonti sono la *Vita di Publicola* di Plutarco[115] e la *Storia di Roma* di Tito Livio[116].

Muzio è deciso a uccidere il re etrusco Porsenna, giunto quest'ultimo in soccorso a Tarquinio nella contesa tra romani ed etruschi, e a tal fine si avventura da solo in campo nemico. Ma, una volta là giunto, invece di colpire il re, Muzio uccide per errore un soldato. Egli risolve allora di punire da sé la propria destra e, a cospetto di Porsenna, la sacrifica poggiandola eroicamente su un braciere ardente. Muzio è ora prigioniero di Porsenna, come già anche Valeria[117].

Secondo Plutarco, Valeria fugge dal campo nemico insieme ad alcune fanciulle. Tra queste giovani è Clelia, che attraversa il Tevere a cavallo incitando le compagne.

> [19,1] Mentre si espletavano queste trattative [...] le fanciulle dei romani scesero a fare un bagno [...]. [2] Poiché non vedevano nessuna guardia né alcuno che potesse passare lì se non nuotando, furono prese dal desiderio di fuggire a nuoto gettandosi nella corrente [...]. Dicono alcuni che una di loro, di nome Clelia, traversasse il fiume a cavallo, esortando e incitando le altre, che nuotavano. [3] Dopo che si presentarono sane e salve da Publicola, questi non fu preso né da ammirazione né da simpatia per loro, ma rimase infastidito per il gesto compiuto, in quanto egli sarebbe sembrato inferiore a Porsenna per lealtà, e l'audacia delle fanciulle sarebbe apparsa causata da un atto fraudolento da parte dei romani. [4] Perciò le prese e le rimandò da Porsenna. Ma della cosa ebbe in precedenza sentore Tarquinio e avendo teso un'imboscata alla scorta che riconduceva le fanciulle, l'assalì con un numero maggiore di forze al guado del fiume. [5] Tuttavia quelli si difesero e la figlia di Publicola, Valeria, spingendosi in mezzo ai combattenti, riuscì a fuggire [...] [7] Come Porsenna vide le fanciulle ricondotte al suo cospetto, volle sapere chi era stata l'autrice dell'impresa e aveva incitato le altre. Quando gli fu fatto il nome di Clelia, si rivolse a lei con volto benevolo e raggiante e fatto venire dalle scuderie reali un cavallo convenientemente bardato, gliene fece dono. [8] Questo fatto viene addotto come prova da coloro i quali dicono che fu Clelia sola a passare il fiume, a cavallo. [...] Chi per la Via Sacra sale sul Palatino vede ergersi una statua equestre di lei, che alcuni però dicono non esser di lei, ma di Valeria[118].

È dunque chiaro che per Plutarco Valeria e Clelia sono due personalità distinte. Anche in questo caso Minato le fonde in un unico personaggio al quale dà nome Valeria, e a costei fa

---

[114] Pausania, *Guida della Grecia*, I: *L'Attica cit.*, p. 41.

[115] Plutarco, *Vite*, a cura di Antonio Traglia, I: *Publicola*, Torino : UTET, 1992, p. 305-351.

[116] Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di Claudio Moreschini, vol. I, libri I-II, Milano : Rizzoli, 1993 (6ª ed.). Cfr. anche Dionisio di Alicarnasso, *Storia di Roma Arcaica*, a cura di Floriana Cantarelli, libro V, Milano, Rusconi, 1984, p. 395-480.

[117] Plutarco, *Publicola cit.*, p. 341-343.

[118] Plutarco, *Publicola cit.*, p. 343-345.

attraversare il Tevere a cavallo [II,14] proprio come secondo le fonti avrebbe fatto invece Clelia. Nella quattordicesima scena del second'atto, Floro, cavaliere romano invaghito di Valeria, fa dono alla fanciulla di un cavallo col quale attraversare il fiume, e le dice: «A l'altra sponda | ti porterà questo corsier, se pure | non temi 'l rischio». Di seguito si legge una didascalia: «*Si vede Valeria passar per il Tevere a cavallo.* [...]».
Tito Livio, senza nominare Valeria, narra dell'episodio di Clelia che attraversa il Tevere a nuoto, e non a cavallo come vorrebbe invece Plutarco. Per questo motivo è ipotizzabile che Plutarco sia stato fonte favorita di Minato.

> [...] Clelia, una delle fanciulle [...], eluse le sentinelle, passò a nuoto il Tevere tra una pioggia di dardi nemici guidando la schiera delle fanciulle, e le ricondusse in salvo a Roma dai loro parenti. Quando ciò fu riferito al re, in un primo tempo, acceso d'ira, egli mandò dei parlamentari a Roma per chiedere la restituzione di Clelia: delle altre poco gl'importava; ma poi, tratto all'ammirazione, disse che quell'impresa era superiore a quelle di un Coclite e di un Muzio [...]. Ristabilita la pace, i romani premiarono quest'atto di coraggio, nuovo in una donna, con un nuovo genere d'onore: con una statua equestre [...][119].

Nel dramma per musica, il cumulo di Valeria-Clelia non ha tuttavia alcuna incidenza sull'intreccio.

Scipione Affricano (1664)

Publio Cornelio Scipione l'Africano, vincitore della seconda guerra punica (219-202 a.C.), è figura esemplare per virtù militari. Il dramma di Minato, di cui Scipione è l'eroe eponimo, si articola intorno a due episodi della vita del console. Un primo episodio è noto come "la continenza di Scipione", la seconda vicenda concerne la tragica storia di due sfortunati nobili amanti africani: la regina Sofonisba e il prode condottiero Massinissa.
L'episodio della "continenza" è arcinoto: in seguito alla conquista di Cartagine Nuova in Iberia alcuni prigionieri sono condotti al proconsole. Gli viene consegnata una bellissima fanciulla (nel dramma Ericlea), già però promessa sposa a un principe dei Celtiberi, Luteio (nel dramma Luceio). Scipione, integerrimo e magnanimo, restituisce la giovane allo sposo e alla di lui famiglia.
La vicenda di Sofonisba e Massinissa ha invece luogo in seguito alla conquista della Cartagine africana da parte di Scipione. Caduta la città, re Siface, consorte di Sofonisba, è prigioniero del console. Massinissa, alleato di Scipione, giunge al palazzo di Siface per impossessarsi della regina. Sofonisba è disperata giacché paventa l'onta del trionfo romano ma Massinissa, affascinato dalla sua bellezza, se ne invaghisce e la sposa, dimenticando che per il console la regina è bottino di guerra: e infatti Scipione la reclama. Massinissa, per non consegnare Sofonisba al console, le offre una coppa di veleno: sarà la morte a salvarle l'onore. Svariate fonti letterarie tramandano le due vicende[120]. Significativa la narrazione dell'amore tra Sofonisba e Massinissa che si legge nella *Storia di Roma* di Tito Livio (XXX)[121];

---

[119] Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione cit.*, p. 399-401.
[120] Per uno studio dettagliato sugli antecedenti storico-letterari di *Scipione Affricano* rinvio a Sara Elisa Stangalino, « Le due virtù di "Scipione Affricano". Fonti e struttura d'un dramma per musica di Nicolò Minato », *Musica e storia*, 17 (2009), p. 111-141.
[121] Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, XXX, 12, 11-22, a cura di Bianca Ceva e Mario Scàndola, Milano : Rizzoli, 1986.

l'episodio della "continenza" è tramandato principalmente dallo stesso Livio (XXVI)[122] ma anche da Polibio (*Storie*, X)[123].
L'intreccio, lo abbiamo visto, è la somma dei casi sentimentali di due coppie di nobili innamorati le cui vicende procedono distinte e parallele, e non si incrociano se non a metà del terz'atto, ormai in prossimità dello scioglimento[124]. Nel dramma v'è una formale osservazione delle unità di luogo e di tempo, ma al prezzo di una bizzarra violazione della realtà cronologica e topografica: secondo le fonti, l'episodio della "continenza" ha luogo in Cartagine Nuova, ovvero nell'odierna Cartagena spagnola (211-206 a.C.)[125], mentre la vicenda di Sofonisba si svolge in Cartagine durante la campagna d'Africa (204-202 a.C.). Le "due Cartagini" risultano così fuse in un'unica città ideale, teatro delle simultanee vicende amorose di due coppie in angustie.
La trovata consente al drammaturgo di innescare, nel terz'atto, un equivoco spassoso generato dallo scambio accidentale di due biglietti, equivoco che si protrae per ben sei scene[126]: Massanissa, per consegnare il veleno a Sofonisba, le indirizza uno scritto (III,6); così Scipione scrive a Ericlea, della quale è pure innamorato, per acconsentire alle di lei nozze con Luceio (III,8). Le lettere però si incrociano: Ericlea legge, come fosse scritta da Scipione, la lettera che Massanissa manda a Sofonisba, e crede che il console le imponga di avvelenarsi:

ERICLEA *legge* «O con queste catene in aspra sorte
stringiti prigioniera,
o con questo velen bevi la morte».
(*Scipione Affricano*, III, 9)

Sofonisba legge invece, come fosse scritta da Massanissa, la lettera che Scipione indirizza a Ericlea, e crede che Massanissa la voglia destinare al principe Luceio, che lei neppur conosce (III, 9-10):

SOFONISBA *legge* «Leggi ciò che, confuso infra i sospiri,
dirti 'l labbro non osa:
ti rinunzio a Luceio, a lui ti sposa».
(*Scipione Affricano*, III, 10)

L'accostamento dei due differenti episodi ha la funzione di moltiplicare le possibilità combinatorie di un intreccio a 'doppio filo'[127], che Scipione scioglierà concedendo simultaneamente la libertà a entrambe le coppie: Ericlea e Luceio, Sofonisba e Siface.

---

[122] Tito Livio, *Storia di Roma cit.*, XXVI, 50, 1-14.
[123] Polibio, *Storie*, X, 19, 3-6, a cura di Domenico Musti, Milano : Rizzoli, 2002.
[124] Precisamente le due vicende si intersecano soltanto a metà del secondo atto (II, 12-13), a metà del terzo (III, 8-13), e nell'ultima scena.
[125] Francesco Sansovino, « La vita di Scipione Africano », in *Delle vite de gli huomini illustri greci et romani di Plutarcho Cheroneo*, Venezia : Vincenzo Valgrisi, 1563-1564, p. 560-580: 563. Cfr. Polibio, *Storie cit.*, X,2 « Vicende di Spagna ». Si veda anche Robert Ketterer, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana-Chicago : University of Illinois Press, 2009, in particolare il capitolo « Scipio in Africa », p. 41-60: 46.
[126] Beth L. Glixon, « The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera », in *Critica Musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di John Knowles, Amsterdam : Gordon & Breach, 1996, p. 125-141.
[127] Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2ª ed., Roma : Bulzoni, 2003, p. 230; e Sara Elisa Stangalino, « Le due virtù di "Scipione Affricano". Fonti e struttura d'un dramma per musica di Nicolò Minato » *cit.*, p. 111-141: 128.

Ce n'è abbastanza per osservare la disinvoltura, in taluni casi davvero smaccata, con cui il drammaturgo rivisita le fonti storiche e le riadatta, le manipola in vista delle esigenze teatrali. Il lavorio di riadattamento è complesso, le trovate si chiariscono soltanto grazie a un'analisi puntuale delle fonti storiche che il drammaturgo distorce a vantaggio del perseguimento di un preciso obiettivo: creare un genere drammatico svincolato da quelle norme e consuetudini che fanno poi capo alla poetica aristotelica, e questo al fine di potenziare l'effetto di smarrimento e di *suspense* dello spettacolo: in altre parole, per 'sodisfare a chi ascolta'.

Sara Elisa Stangalino
Università di Bologna

Ariostan Intertexts in Busenello's *Statira*

La Statira principessa di Persia, first performed on 18 January 1656, Gian Francesco Busenello's last libretto and the fourth libretto he wrote for Francesco Cavalli, in many ways differs from the librettos he wrote for Venetian theatres in the 1640s. In the early experimental era of Venetian opera Busenello had written a trilogy of works based on the most eminent Roman authors from within their genres: the fairytale opera *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (set by Cavalli and first performed in 1640) was based on Ovid's *Metamorphoses*; the epic opera *La Didone* (set by Cavalli and first performed in 1641) was based on Virgil's *Aeneid*; and the historical opera *L'incoronazione di Poppea* (set by Monteverdi and first performed in 1643) was based on Tacitus' *Annals*. Busenello apparently bade farewell to the stage in 1646 with the historical drama *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, Cavalli's music for which has been lost, but as he explained in the dedication of *La Statira* to Giovanni Grimani, the theatre owner had persuaded him to write one more work for his Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, which had seen the world premiere of *Poppea* thirteen years previously[128]. *La Statira* is a romance drama in the style popular in the 1650s; it neither relies on a Roman classic nor depicts historical events, as did Busenello's earlier librettos, and on the surface it reads as a rather conventional heroic drama about love, chivalry and sacrifice, in stark contrast to the earlier librettos, which were more openly influenced by the subversive libertine thinking promoted by the Accademia degli Incogniti of which Busenello was a prominent member. It appears, however, that Busenello, though he in *La Statira* seems to have adapted to the current fashion, had abandoned neither his hidden addresses to the literary and intellectual connoisseurs nor his elitist concept of theatre as a site for training the critical faculties of the audience.
Busenello does not seem to have been very successful in marrying these ideas to what in the 1650s had become a veritable entertainment industry in Venice, however, with the concomitant standardization of the dramatic language. *La Statira* was a flop, as we know from a correspondent who wrote a few weeks after the premiere:

> L'oppera del signor Giovanni Grimani a Venetia riesce così male, che dubito non faccia le male fini, dicono esser melenconica, fecero la prima sera boletini 832, la secondo 362, hano suspeso la recita, per veder di ravivarla con delle ariete, ma per me dubito che farano puoco perche la mercantia, una volta screditata, stenta a rimetersi. Il Signor Giovanni travagliato ancora dalla gotta n'arabia, et ha raggione, perché se lui era in piede, dalle prove n'harebbe conosciuto il diffetto[129].

Beth and Jonathan Glixon point out that a later reprint of the libretto includes as « Aggionte » texts for these ariettas, which may give us an impression of what it was that was found wanting in the opera[130]. They include eight new aria texts, half of which seem to be

---

[128] « Vostra Eccellenza, che gradì benignamente la mia obedienza ad un commando suo nel Drama della mia Popea (già tredeci anni sono) hora resterà <s>ervita di gradir l' ossequio mio continuato à suoi commandi nel Drama della Statira. » Gio: Francesco Busenello: *La Statira principessa di Persia. Drama per musica, impiego di Hore otiose*, Venice: Andrea Giuliani, 1655 [1656], unpaginated. All quotations from the libretto are taken from this edition.
[129] Anonymous letter of 2 February 1656, quoted from Beth L. Glixon and Jonathan E. Glixon: *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2006, p. 312n55.
[130] Ibid.

replacement arias while the other half seems to be insert arias. To these are added a duet which replaces a recitative dialogue and a new *intermedio* after Act Two, which involves a *ballo* for Nani and Giganti. The audience's complaint that the opera was « melenconica » might lead us to suspect that they found it lacking in comedy, but this is not what the revisions suggest: apart from the recitative in which a Servo Indiano introduces the second *intermedio*, all the new pieces were to be sung by the four leading characters, the *parti serie*. This would seem to suggest that the boredom of the audience was not due to an absence of comedy but to an absence of lyricism, and further studies of the score and the revisions might help to reveal whether Busenello had relied too much on the earlier concept of *drama per musica* as recitative-based and hence closer to the aesthetics of spoken drama, whereas audiences in the 1650s expected opera to be a more lyrical, aria-based and easily digested form of entertainment. That producers felt that the opera was lacking somewhat in comedy too, however, is suggested by the addition of comical scenes in its revival in Naples in 1666, the surviving music for which has been studied by Dinko Fabris and recorded by Antonio Florio[131].

In other respects, however, Busenello would seem to adapt to current fashions, above all in his choice of the genre of the pseudo-historical exotic romance. The historical basis of the plot is almost limited to the names of King Dario of Persia and his daughter Statira, as Busenello explained in a letter, which was quoted extensively by Arthur Livingston in 1913, but which has since been lost. The title read: *Lettera scritta dal sig. Gio. Fran.co Busenello ad un virtuoso suo amico richiedendolo del proprio parere intorno al di lui dramma la Statira*. Here the poet says about his choice of these historical names:

> Il nome di Dario e di Statira, che sono cavati dalla verità dell'historia, non ho stimato che mi necessitino a formare la mia favola sopra la historia medesima, mentre gli antichi non solo negli anacronismi, ma etiandio in altre formalità si sono allontanati dalla verità historica nelle poesie e tutto beneplacito loro; e rimetto i curiosi a' libri e luoghi famosi di questa sostanza. Aggiungasi che tra moderni compositori di romanzi, che sono poesie prosaiche, il nome di Statira, di Dario e d'Alessandro Macedone è stato adoperato in sentimenti et azioni lontanissime dall'istoria; e Statira in particolare viene descritta un'adultera di Eroondate, prencipe di Scettia: voglio dire che non devono offendersi punto gl' orecchi degl' huomeni di scielta Minerva, se leggeranno Statira moglie d' un re d'Arabia...[132]

Indeed, the characters in the opera have very little relation to the historical figures. In the « Argomento » of the libretto Busenello explains that King Dario is the husband of Queen Parisatide (Parysatis) and the father of Princess Statira, whereby he conflates two emperors of that name: Darius II who was the husband of Parysatis and who reigned in the Vth century, and Darius III who was the father of Stateira and who reigned in the IVth century. Darius III was overthrown by Alexander the Great who captured his queen, daughters and other members of his family after the battle of Issus in 333BC, and nine years later Alexander married Stateira and her cousin (also named Parysatis) at what was known as the Susa weddings. These events are only vaguely echoed in Busenello's drama. Here it is a non-historical King of Armenia who, together with other Asian princes, has waged war on Dario and captured his queen and daughter. Before the beginning of the drama the women have

---

[131] See Dinko Fabris, « *Statira* da Venezia a Napoli », in *Francesco Cavalli: The Circulation of Venetian Opera in the 17th Century*, ed. Dinko Fabris, Naples: Turchini Edizioni, 2005, pp. 165-194. Florio's recording was released on the label Naive, catalogue no. 30382, in 2004.

[132] Quoted from Arthur Livingston, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venice: Officine grafiche V. Callegari, 1913, p. 372.

been rescued, however, by the likewise non-historical King Cloridaspe of Arabia who in the third act helps Dario defeat the Armenians, and to whom King Dario at the end of the opera cedes both his daughter and his kingdom. In reality, neither Darius II nor Darius III is known to have been in a conflict with Armenia: a satrapy of their empire rather than an independent kingdom, which it only became after the fall of the Persian Empire.

So what was Busenello's point of using these historical names but not the historical events with which they were associated? One reason is surely the one suggested by Jean-François Lattarico in his recent book on Busenello's theatre: *La Statira principessa di Persia* may be regarded as the last work in a trilogy of operas on Persian themes performed at the SS. Giovanni e Paolo in the mid-1650s:[133] *Il Ciro*, with a libretto by Giulio Cesare Sorrentino and music by Cavalli and Francesco Provenzale, played at the theatre in the Carnival of 1654; and *Xerse*, with a libretto by Nicolò Minato and music by Cavalli, was premiered in 1655[134]. An additional motive, however, may have been the emblematic significance of the names. Whereas the name of Nero, whom Busenello had portrayed in *L'incoronazione di Poppea*, was traditionally an emblem of the capricious and imprudent tyrant, Darius III might be regarded as an emblem of the kind but weak ruler who is not able to guard and control his state in times of adversity. Thus in his *Life of Alexander* the Greek historian Plutarch depicts Darius as a superstitious and starry-eyed ruler who lacks the acumen necessary to stand up to the strategic genius of Alexander. Plutarch describes how the Persian Emperor, before his first defeat,

> ... was already coming down to the coast from Susa, exalted in spirit by the magnitude of his forces (for he was leading an army of six hundred thousand men), and also encouraged by a certain dream, which the Magi interpreted in a way to please him rather than as the probabilities demanded. For he dreamed that the Macedonian phalanx was all on fire, and that Alexander, attired in a robe which he himself formerly used to wear when he was a royal courier, was waiting upon him, after which service he passed into the temple of Belus and disappeared. By this means, as it would seem, it was suggested to Dareius from Heaven that the exploits of the Macedonians would be conspicuous and brilliant, that Alexander would be master of Asia, just as Dareius became its master when he was made king instead of royal courier, and would speedily end his life with glory[135].

In his *First Oration Concerning the Fortune or Virtue of Alexander the Great*, furthermore, Plutarch suggested that whereas Alexander rose to greatness due to his virtues, Darius was the handiwork of Fortune, « who of a servant and the king's courier was by [Fortune] advanced to be monarch of all Persia, »[136] implying that he was a ruler without independent skills.

Indeed, this is also how Dario is portrayed in the opera. In Act One, when we first encounter him, his power is seriously threatened by the rebellious sentiments of the people, but Dario and his councillor Tersandro merely respond to this critical situation with an abstract theoretical debate about whether this is due to Fortune or Destiny, Dario holding that it is due to the former:

> Della fortuna è immaginario il nome;

---

[133] Jean-François Lattarico, *Busenello: Un théâtre de la rhétorique*, Paris : Classiques Garnier, 2013, Musique et littérature, pp. 253-254.

[134] According to the librettos themselves, the premieres took place in 1653 and 1654, respectively, but according to the Glixons, these dates are given according to the *more veneto* (B. L. Glixon and J. E. Glixon: *Inventing*, *cit.* p. 329).

[135] Plutarch, *The Parallel Lives*, translated by Bernadotte Perrin, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1919, Loeb Classical Library, vol. VII, xviii.6-8.

[136] Plutarch, *Morals*, translated by William W. Goodwin, Boston: Little, Brown, and Co., 1878, vol. 1, p. 475.

Mà, l'accorto destin, con lei si copre;
E ciò, che sembra caso,
È fissezza di stella pertinace,
Che spande in noi degl'infortunij il vaso. (I.6)

By holding that his misfortunes are predestined, Dario fails to consider the importance of political prudence, the virtue of rulers, in which respect he resembles Busenello's Nerone who rejected the *virtù* of prudence, *la ragion di stato*, though in that case in favour of *amore*, sensual love, rather than of *fortuna*. In Act Two, when we next encounter Dario, the situation has worsened: as a true Machiavellian, the King of Armenia has exploited the political unrest to threaten the power of the Persian king and is now approaching the capital with his army. Instead of acting swiftly and effectively, however, Dario and his general Brimonte indulge in a new theoretical discussion about the difficulty of ruling, which betrays the King's fundamental distaste for political power that eventually leads to his abdication at the end of the opera:

Castigar tutti è un spopolar il Regno,
Punir nessuno è un fomentar le colpe;
La via di mezo, che i rigori adopra,
Sol contro à pochi è il pessimo de mali:
Il punito m'hà in odio,
Perche agl'altri perdono,
L'impunito mi sprezza, perche stima,
Ch'io non osi punirlo. Il Ciel m'aita. (II.1)

The Persians plan a surprise attack on the Armenians, but it turns out that they have tarried too long, and that the Armenian king has done to the Persians what they intended to do to him, to which Dario responds with his usual apathy:

Non si può più versar ne' dubbi. Giove
S'è dichiarato Armeno.
Già son partiti i tutelari Numi,
Che fur sostegni à questo Impero: Il Fato
Provo inimico aperto,
L'Armeno co'l Destin van di concerto. (II.2)

And when the King of Arabia in the last act has stopped the advancing Armenians, Dario once more attributes the turn of events to divine rather than human intervention:

Cieli, son l'opre vostre,
Indricciate à beare i voti miei [...]. (III.14)

The only political acts to which Dario attributes any real significance in the course of the opera are the bestowment of titles, positions and gifts on faithful subjects: in the first scene of Act Two he ceremoniously makes Brimonte supreme commander of the army, only to bestow the honour no less ceremoniously on Cloridaspe instead in the following scene, on which occasion he also gives a bejewelled ring to the wounded messenger who tells of the advance of the Armenians. In the last act this obsession of his reaches an absurd degree when another messenger is knighted and made commander of the navy in appreciation of his bringing the happy news of the Persian victory.

Perhaps contemporary Venetians would have seen in Dario and his court a reflection of the political climate in Venice during the Cretan War with the Ottoman Empire, which had

been going on since 1645, and which coincided with the crumbling of Venetian power in the Mediterranean despite a number of victories, notably at the Battle of the Dardanelles in June 1655. The fact that the Persian victories in the opera are won by the King of Arabia and the Prince of Egypt, to whom the Persian general Brimonte on separate occasions cedes command of his forces, might be understood as comments on the instability of the Venetian state, while Dario's generosity in the bestowment of titles and positions would seem to resemble that of the recently deceased Doge Francesco Molin who had sold access to the Venetian patriciate as a way of funding the cost of the wars[137].

The motto of the libretto, « Otia si tollas periere Cupidinis Arcus » (If you take away idleness, Cupid's bow's unstrung), a quotation from Ovid's *Cure for Love* (*Remedia Amoris*), reads as a reference to the idleness of Dario's court at which Cupid reigns supreme. The central metaphor for this marriage of love and idleness is Princess Statira's garden. The first half of the opera, i.e. until the turning point at the centre of the drama, is set alternately in Dario's palace, in which the phlegmatic King converses with his councillors and generals, and in different sections of the lush Persian garden in which charming court ladies gather roses and violets from colourful flowerbeds, rest in the shadow of beech trees or meet their lovers secretly in the plane tree grove. Protected by high walls and removed from the unrest of the people, the advancing columns of the Armenian army and the horror of the battlefield, the garden is a dream world of oriental sensuality and erotic longing, and the poetic imagery abounds in garden metaphors: lovers are compared to gardeners, and the lips of the beloved to rosebuds, their loving words to the song of nightingales, while the plucking of flowers and the eating of fruits are likened to the delights of lovemaking, the first *intermedio* consisting of a dance of female gardeners whose tresses are crowned with flowery wreaths. Brimming with sexual desire, the garden is also full of tension, however: Princess Statira and her maid Floralba – who later turns out to be the long-lost sister of the wounded King Cloridaspe of Arabia whom Statira has nurtured in her garden – both love Cloridaspe; Cloridaspe and Prince Usimano of Egypt – who is disguised as another maid of the Persian Princess and calls himself Ermosilla – both love Statira; the Arabian general Nicarco and his Ethiopian servant Vaffrino both love Ermosilla; and the *vecchia* Elissena remembers how she used to love a gardener in her youth. Statira's erotic garden is also a place for concealed and mistaken identities, an exceptional state of nature in which gender, class and nationality do not appear to exist, but as external realities gradually find their way into the garden and break Cupid's bow, people begin to flee, and in the third act Statira and her old nurse are the only ones left.

In the « Argomento » Busenello presents the exposition of the plot as follows:

> STATIRA Donna, e Giovane, & per consequenza indocile al tacere, confidò questo suo amore con una Damigella, che si faceva chiamara Ermosilla; mà in fatti era Usimano Prencipe d'Egitto, che innamorato per fama di Statira, era venuto in Persia in habito di Donzella, e serviva alla Principessa.
> Usimano adunque intesi gli Amori di Statira con l'Arabo, s'accende di gelosia, e d'ira contro di lui, e questa ira è l'inviluppo di tutto il Drama; che resta poi sciolto da quella serie d'accidenti, che vederai.

The poet here suggests that Statira, like her father, is a character lacking in political skill, in which respect she resembles Busenello's open-mouthed Poppea who endangers herself when trusting the capricious Nerone, when revealing her imperial ambitions to her

[137] See Kenneth M. Setton, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1991, pp. 137-139.

frustrated ex-lover Ottone, and when allowing her treacherous friend Drusilla into her garden[138]. Just as the careless Nerone and Poppea are juxtaposed to the prudent Ottavia, the various carefree lovers and rulers of the Persian garden are juxtaposed to the haughty and ruthless sixteen-year-old Prince Usimano who – disguised as Ermosilla, just as Ottone was disguised as Drusilla – is the serpent in the Garden of Eden who starts the plot and drives it forward.

At the dramatic turning point halfway through the drama, which is set in the « campagna » – the first scenes set outside the palace and its gardens – the serpent Usimano has shed his skin, Ermosilla's dress and veils, and transformed himself into his old self, the Egyptian prince, though people still believes that he is really Ermosilla disguised as a warrior. Usimano meets with the Arabian general Nicarco, assuming that the general's love for Ermosilla will help persuade him to assassinate Cloridaspe. The scene refers back to the equivalent turning-point scene in *L'incoronazione di Poppea*, in which Ottavia orders the terrified Ottone to assassinate her rival, Poppea, but whereas the irresolute and unprincipled Ottone accepts the order and only falters when raising his sword over the head of the sleeping Poppea, Nicarco reacts with disgust and refuses to carry out Usimano's/Ermosilla's order:

> Mà che offesa mortal da te ricevo,
> Per dimanda si indegna?
> Traditor ti rassembro?
> Ribelle mi supponi?
> Mentono le tue false opinioni.
> Se tù non fossi Donna,
> Danno dell'huomo, e non del cielo, dono,
> Risponderei con questo nobil ferro,
> Ch'à ruggine di infamia non soccombe;
> L'amor, che ti portai, converto in odio,
> E l'error mio co'l pentimento io lavo;
> Vendi à qualche carnefice te stessa;
> Abhorrisco, rifuggo,
> Diletti atroci, e manigoldi amplessi,
> Cerca un Genio felon, per tali eccessi. (II.9)

In response to the general's honourable refusal to kill his master, Usimano kills him on the spot and forces the victim's servant Vaffrino to dispose of the body. Just as the lamenting Ottavia has sometimes managed to persuade audiences of her nobility of soul despite her murderous actions, however, Usimano immediately appeals to the sympathy of the audiences after the bloody deed in a tearful lament, continuing in this vein for the remainder of the opera:

> Menfi mia Patria, Regno,
> Padre, Madre, ove sete,
> Deh le mie amaritudini piangete,
> Lunge da voi per volontario essiglio,
> Son mendico di core, e di consiglio.
> Sconosciuto, solingo,
> Dovunque volgo i passi,
> In fonti di pietà converto i sassi.

---

[138] On this interpretation of the characters, see Magnus Tessing Schneider: « Seeing the Empress Again: On Doubling in *L'incoronazione di Poppea* », in *Cambridge Opera Journal*, vol. 24, no. 3 (November 2012), pp. 249-291, here 284-291.

Ciel, protettor de Prencipi, à te solo,
Fà suo ricorso, un disperato duolo. (II.10)

The contrast between the exterior form of heroic sacrifice and the secret or *incognito* content of Machiavellian ruthlessness and manipulation finds its expression above all in the parody of the episode of Ruggiero and Leone, which occurs in the last three cantos of Ludovico Ariosto's Renaissance epic *Orlando furioso*, to which Busenello referred in the letter to his friend the virtuoso:

> L'invenzione di questo dramma è derivata dall'Idolo Nostico, secondo la dottrina del Mazzoni sopra Dante perchè il fine di quest' opera sente assai dell'accidente seguito tra Ruggiero e Leone nell'Ariosto, tutto che le altre parti del dramma con quelle dell'Ariosto niente confrontino[139].

In Ariosto the Saracen knight Ruggiero of Mongrana, recently converted to Christianity, loves the Christian warrior maiden Bradamante of Chiaramonte, but her parents have decided to marry her off instead to Prince Leone (IV), heir to the throne of the Byzantine Empire, and in anger and desperation Ruggiero joins forces with the Bulgarians against Constantinople and slaughters Leone's army. Leone is so impressed with Ruggiero's valour and skills as a warrior, however, that his deeds inspire admiration and love rather than hatred in him:

Come bambin, se ben la cara madre
iraconda lo batte e da sé caccia,
non ha ricorso alla sorella o al padre,
ma a lei ritorna, e con dolcezza abbraccia;
così Leon, se ben le prime squadre
Ruggier gli uccide, e l'altre gli minaccia,
non lo può odiar, perch'all'amor più tira
l'alto valor, che quella offesa all'ira. (XLIV.92)

Later, when Ruggiero is captured by Leone's aunt whose son he has killed in the battle and who intends to starve him to death in a dungeon, the Byzantine Prince, not knowing that Ruggiero is in fact the lover of Bradamante, helps him flee from the prison:

Il cortese Leon che Ruggiero ama
(non che sappi però che Ruggier sia),
mosso da quel valor ch'unico chiama,
e che gli par che soprumano sia,
molto fra sé discorre, ordisce e trama,
e di salvarlo al fin trova la via,
in guisa che da lui la zia crudele
offesa non si tenga e si querele. (XLV.42)

Grateful for the noble actions of his rival and enemy and still concealing his identity, Ruggiero feels obliged to give up his claims on his beloved Bradamante and flees into the wilderness in order to starve himself to death, but Leone finds him and, when he discovers the identity of the knight, he is once more struck with admiration for his chivalry:

Ben sì gran cortesia questa gli pare,
che non ha avuto e non avrà mai pare.
E conosciutol per Ruggier, non solo

[139] Quoted from Livingston, *La vita*, *cit.*, p. 371.

non scema il ben che gli voleva pria;
ma sì l'accresce, che non men del duolo
di Ruggiero egli, che Ruggier, patia.
Per questo, e per mostrarsi che figliuolo
d'imperator meritamente sia,
non vuol, se ben nel resto a Ruggier cete,
ch'in cortesia gli metta inanzi il piede. (XLVI.38-39)

Leone's speech in which he gives up his claims on Bradamante ends with the following lines:

Non che di lei, ma restar privo voglio
di ciò c'ho al mondo, e de la vita appresso,
prima che s'oda mai ch'abbia cordoglio
per mia cagion tal cavalliero oppresso.
De la tua difidenzia ben mi doglio;
che tu che puoi, non men che di te stesso,
di me dispor, più tosto abbi volute
morir di duol, che da me avere aiuto. (XLVI.44)

With Ariosto's heroic epic in the back of our minds, the contrast between the noble conduct of Prince Leone towards his enemy and the deceitful and manipulative conduct of Prince Usimano towards Cloridaspe is clear, just as the Ariostan intertext establishes a contrast between the virile Bradamante clad in male armour (an image of unconquerable virtue) and the effeminate Usimano dressed in women's clothes (an image of the slavery of love). Whereas Leone loves Ruggiero, the first two acts of the opera centre on Usimano's hatred of Cloridaspe, though his sentiments begin to change in Act Three when he hears that the Arabian king has been captured and imprisoned by the Armenians:

O che nuova pietate
Và serpendomi al core
Verso l'Arabo Rè. L'ira s'ammorza,
Compatirlo m'è forza.
[...]
Usimano, hora è tempo
Di castigar te stesso, e in opre insigni
Illustrar l'armi, e meritar colossi. (III.1)

Usimano then asks the Persian general Brimonte for two thousand soldiers – not the single companion chosen by Ariosto's Leone – in order to free Cloridaspe from his prison. As soon as Brimonte has left and Usimano is alone on the stage, however, he reveals that his moral conversion is not as sublime as it first appeared:

Anima ti dilata
À concepir speranze,
Di tua grandezza degne. À Cloridaspe
Se darò libertà, si come io spero,
L'oblio suo ver me sarà tant'alto,
Che potrò conseguire
Gratitudini immense.
Discoprirò chi son: Havrò da lui
Cosa maggior di ciò, ch'à lui procuro. (III.2)

Unlike Leone, Usimano is aware that the warrior whom he rescues from the prison is the lover of his chosen lady, and the rescue is therefore undertaken on mainly selfish motives, since he knows that Cloridaspe, bound by the code of chivalry, will be obliged to consent when he asks him for Statira's hand in return for the rescue. This is indeed what happens. Echoing the superstitious King Dario, Cloridaspe blames Fortune and Destiny rather than Usimano's political prudence for the unhappy turn of events, however:

> Dà tempo alla fortuna,
> Che m'insegni à patir tanto dolore,
> [...]
> S'à le miserie humane,
> Empio destin non lacrimasti mai,
> L'aspro rigor di tue durezze hor frangi,
> E per prodigio, à questa angoscia piangi. (III.7)

Usimano who does not believe in these metaphysical concepts does not hesitate to appeal to the superstitious and heroic sentiments in Cloridaspe, which will further his own agenda:

> Magnanimo, Signore,
> Una così immortale cortesia,
> In annali stellati,
> Dà man celeste registrata sia. (III.7)

Like Ruggiero, Cloridaspe then goes out into the wilderness in order to die in solitude, though he has accepted Usimano's demand out of a sense of duty rather than actual gratitude, realizing that Usimano's motives are anything but chivalrous. Eventually, Usimano does give up his claims on the lady, but whereas Leone does so out of his love for Ruggiero when he discovers his identity, Usimano only does so after the intervention of his tutor Birsante has served him to a strict moral sermon, correcting him both for the murder of Nicarco and for taking Statira from Cloridaspe:

> No, che non è da Prencipe quest'atto,
> D'aspra necessità con l'armi acute
> Violentar altrui?
> Tù privi il Rè d'Arabia,
> Della pretesa, & adorata Moglie?
> [...]
> Non parlar di ragioni,
> I Prencipi padroni della forza,
> Non badano à ragion, quando si tratta
> Serbar il proprio, ò l'acquistar l'altrui.
> Mà nell'altre occorrenze
> Delle sue proprie leggi il Prence è servo,
> E mal impera à popoli soggetti
> Chi non sà comandar à proprii affetti. (III.11)

In the final scene Usimano then delivers a general confession before Dario, Statira, Cloridaspe and the other characters, which is full of lacunae:

> Son Usimano d'Egitto, Amor per fama,
> Di Statira m'accese; Io quì vestito
> Da Donzella servii, finto Ermosilla;
> Scoperto poi, trà Cloridaspe, e lei,
> Ardente affetto, disperato andai,

Ove la sorte incaminò miei passi.
Liberai Cloridaspe di prigione;
Et à Nicarco, che oltraggiomi, il ferro
Gl'ardimenti domò, gl'orgogli oppresse. (III.17)

Usimano conveniently fails to mention that he did not rescue Cloridaspe out of *disperazione* but out of cool calculation, and that the *oltraggio* committed by Nicarco consisted in his noble refusal to kill Cloridaspe. Ignorant of these deceitful omissions, Cloridaspe magnanimously forgives Usimano for murdering in cold blood his faithful servant when this servant had striven to save his life:

Prencipe Egittio, la tua mano irata,
Tolto hà dal manigoldo, il Generale,
Troppo honorasti d'un fellon, la morte.
Man regale, che svena,
Immortala l'ucciso. (III.17)

The Ariostan episode of Ruggiero and Leone inspired two dramas more than a century later, which may be regarded as the symbolic end of heroic drama in Italian opera: Caterino Mazzolà's *Ruggiero*, the great comedy writer's first libretto and his only serious drama, which was first performed at the Teatro S. Salvatore in Venice in 1769 with music by Pietro Alessandro Guglielmi; and Pietro Metastasio's last major libretto, *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine*, which was first performed in Milan two years later with music by Johann Adolph Hasse. Busenello's *La Statira principessa di Persia*, however, though it appears to be a similar celebration of chivalrous sacrifice, rather seems to tell a story of how these ideals had been corrupted, undermined and turned into stale principles of duty in the world Busenello saw around him. Behind the heroic rhetoric, the sensuousness and the eroticism, he presents us with a rather embittered and disillusioned vision of society, similar to the one presented in his librettos from the 1640s. *La Statira* depicts an introvert and weakened state in which incompetent leadership and a hollowed code of honour allows criminals to go free. The Venetian audience of 1656 found the opera too « melenconica », but today this overlooked libretto, clothed in the charming music of Cavalli, might strike us as a worthy follower to Busenello's earlier bleak political drama, *L'incoronazione di Poppea*.

Magnus Tessing Schneider
Stockholm University

A metà secolo.L'apogeo di Francesco Cavalli (1650-1656)
© Venetian Centre for Baroque Music, 12 luglio 2014
URL: http://www.vcbm.it/public/research_attachments/A_META_SECOLOLAPOGEO_DI_FRANCESCO_CAVALLI_1650-1656.pdf