

ARMIDORO, ORISTEO E ALTRI PRINCIPI GIARDINIERI SULLE SCENE DELL'OPERA VENEZIANA NEL SEICENTO

Nicola Badolato

L'introduzione del teatro d'opera fu una delle novità musicali più vistose del Seicento, in Italia e in Europa. Nessun'altra forma di produzione artistica moderna si avvale di forze produttive e organizzative tanto differenziate e onerose: drammaturghi, compositori, cantanti, danzatori, strumentisti, architetti teatrali e scenografi partecipano alla realizzazione di un prodotto spettacolare che si fa ora pubblica esibizione dell'autorità sovrana, ora strumento di celebrazione della munificenza dei committenti, ora divertimento collettivo per spettatori paganti (Bianconi, 1986).

È risaputo che il processo di istituzionalizzazione del teatro d'opera si avvia a Venezia nel quarto decennio del Seicento, più precisamente a partire dal carnevale del 1637, quando il reggiano Benedetto Ferrari, alla guida di una compagnia composta dai musicisti che nel 1636 avevano allestito a Padova *L'Ermiona* (testo di Pio Enea II Obizzi e musiche di Giovanni Felice Sances)¹ e da cantori della cappella di San Marco, affitta il teatro di San Cassiano e mette in scena a spese proprie, «con gran magnificenza ed esquisitezza», *L'Andromeda* con le musiche di Francesco Manelli². Il suc-

¹ Già Ivanovich (1681: 389-391) pone *L'Ermiona* all'origine del teatro d'opera veneziano, per le differenze rispetto alle precedenti recite con musica date in città: lo spettacolo non fu infatti associato ad alcuna celebrazione municipale o dinastica, e la platea degli spettatori era composta di «cittadinanza [...] scolari e [...] nobili stranieri, rettori, nobili veneti [...] gentildonne e gentiluomini della città»; cfr. Petrobelli (1965).

² Nato intorno al 1595 a Tivoli, Manelli ricevette qui la sua prima formazione musicale nella locale cappella del duomo, dove fu cantore tra il 1609 e il 1624. Nel 1626 sposò Maddalena Lolli, cantante attiva a Roma negli anni '30. Fu maestro di cappella in S. Maria della Consolazione fino al 1633, e ottenne i maggiori successi fuori di Roma, soprattutto a Venezia: oltre ai drammi su testo di Ferrari, compose le musiche per *La Delia* di Giulio Strozzi (carnevale 1639), *L'Adone* di Paolo Vendramin

cesso dell'iniziativa è tale da spingere l'impresa del San Cassiano a inserire regolarmente in cartellone i drammi cantati, e di lì in poi altri teatri aprono al melodramma³. Nell'arco di un ventennio dalla sua prima comparsa, l'opera pervade già tutta l'Italia e comincia a essere esportata oltr'Alpe, radicandosi definitivamente nella vita culturale delle principali città europee.

Teatro d'opera a Venezia significa, sostanzialmente, produzione in serie di drammi musicali, e ciò dovette certo implicare l'elaborazione di tecniche di scrittura via via sempre più collaudate e standardizzate. I meccanismi di gestione impresariale inducono una prassi basata sulla periodicità stagionale: i drammi presentati annualmente nei teatri sono soggetti a rapido consumo e, di regola, non sopravvivono per più d'un ciclo di recite. Le soluzioni drammaturgiche dovevano essere rapide ed efficaci, dunque basarsi su modelli standardizzati per la costruzione della *fabula* e del *plot*, su osature più o meno fisse eppure tanto elastiche da tollerare ampie varianti.

Le tecniche di orditura e tessitura degli intrecci, piuttosto eterogenee agli inizi dell'opera in musica, subiscono ben presto un processo di graduale ma rapida uniformazione (Fabbri, 2003: 155-201; Glover, 1975-1976). Il dramma è costruito sulla base di alcuni *loci* letterari comuni, e gli intrecci propongono una struttura che diverrà canonica: dapprima divise, due coppie di amanti (talvolta tre) sono infine ricongiunte dopo mille ostacoli e peripezie. Il dramma assume definitivamente l'assetto in tre atti; colpi di scena, canti nel sonno, lettere e monili scambiati, travestimenti, liete agnizioni costellano la narrazione e assurgono a convenzioni irrinunciabili.

Se i soggetti portati in scena nel primo Seicento mostrano un rapporto assai stretto con la tragicommedia pastorale – le *Metamorfosi* e le *Eroidi* di Ovidio, insieme con le *Metamorfosi* di Apuleio sono i serbatoi più fecondi cui i librettisti attingono per la costruzione delle trame operistiche –⁴,

(carnevale 1640), *L'Alcate* di Marco Antonio Tirabosco (carnevale 1642). Dal 1638 fu cantore nella cappella ducale di S. Marco. Morì a Parma nel 1667. Cfr. Petrobelli (1967); e le voci che gli dedicano Whenham (1980) e Morelli (2007). Sulla produzione operistica di Benedetto Ferrari si veda Badolato, Martorana (2013).

³ Nel 1638 gli stessi Ferrari e Manelli vi danno *La maga fulminata*; nel 1639 vi subentra una nuova compagnia retta da Francesco Cavalli con *Le nozze di Teti e di Peleo* (libretto di Orazio Persiani); il SS. Giovanni e Paolo è inaugurato nel 1639 con *La Delia* di Giulio Strozzi e Francesco Paolo Sacrati, cui segue *L'Armida* di Ferrari e Manelli; il Novissimo, costruito nel 1641, apre con *La finta pazza* di Strozzi e Sacrati; al San Moisè vanno in scena *Il pastor regio* (1640) e *La ninfa avara* (1641), testo e musiche di Ferrari; al SS. Apostoli nel 1649 esordisce *L'Orondea* di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Lucio; il San Aponal apre le stagioni d'opera nel 1651 con *L'Oristeo*, *La Rosinda* e *La Calisto* di Giovanni Faustini e Cavalli. Sul primo decennio del teatro d'opera a Venezia si veda Whenham (2004).

⁴ Sull'influenza delle *Metamorfosi* ovidiane nel teatro in generale e nel melodramma in particolare, cfr. Sternfeld (1978); Martindale (1998). La "favola di Amore e Psiche", dalle *Metamorfosi* di Apuleio, è ripresa e parafrasata almeno nell'*Amore innamorato* di Michiel-Fusconi e nella *Virtù de' strali d'Amore* di Faustini (entrambi del 1642). La traduzione italiana di Apuleio più diffusa nel '500 è quella di Boiardo (1518), ristampato

accanto a queste tendenze, a Venezia compaiono ben presto intrecci più attorcigliati e complessi, vicini alle strutture drammatico-narrative più consolidate, in particolare la commedia nei suoi diversi sottogeneri (pastorale, ridicolosa, improvvisata; sulle varie tipologie dello spettacolo teatrale nel Cinque-Seicento, cfr. Pieri, 1983; Pieri, 1989; Carandini, 1999; Falletti Cruciani, 1999. In particolare per l'area veneta, cfr. Muraro, 1971; Rosand, 2004). Si riconoscono dunque alcuni stilemi narrativi tipici di forme letterarie e teatrali come il romanzo e la novellistica – in ispecie quelli dell'esperienza della veneziana Accademia degli Incogniti⁵ – ma allo stesso tempo il teatro di parola e il canovaccio dei commedianti⁶. La prassi stilistica di scomposizione di materiali appartenenti a un sistema di testi plurimi (appendici di testi storiografici, tragedie, commedie, canovacci, novelle, romanzi) si concretizza pertanto in una continua riscrittura fondata sul gioco della combinazione di codici differenti, che solo di rado vengono esplicitamente dichiarati (cfr. Fabbri, 2003).

Gli studi e le ricerche più recenti hanno messo in luce, in molti casi, anche una decisa influenza del teatro aureo spagnolo nella drammaturgia operistica italiana⁷: si tratta ora di vere e proprie riscritture, ora di traduzioni o adattamenti di testi concepiti per la scena spagnola e così trasmigrati per l'Europa, e per l'Italia, attraverso il giro dei comici o la circolazione libraria. Alcuni filoni della *comedia* spagnola ebbero certamente maggior fortuna rispetto ad altri, e se ne è riscontrata di volta in volta la diffusione⁸.

fino al 1549. Sulla fortuna di Apuleio cfr. Haig Gasser (2008); Acocella (2011). Per le loro scelte i drammaturghi si rifacevano sovente alla lettura che dei classici fornivano miscelanee, compendi, volgarizzazioni e traduzioni come la silloge di Natale Conti (1568) (frequenti ristampe, almeno fino a Padova, Frabbotto, 1637) e le *Imagini dei dèi degli antichi* di Vincenzo Cartari (1996) (numerose edizioni dal 1556 al 1674). Le *Argonautiche* di Apollonio Rodio e di Valerio Flacco sono citate tra le fonti del *Giasone* di Cicognini da Curnis (2004); ma l'articolo di Antonucci e Bianconi (2013) dimostra che il drammaturgo non attinse alle fonti primarie del mito degli Argonauti.

⁵ Si vedano in particolare le *Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti divise in tre parti* (1651). Sulla novella nel '600, cfr. Porcelli (1985); Spera (2001). Sul romanzo, cfr. Mancini (1970); Mancini (1971); Fantuzzi (1975). Sul rapporto tra romanzo e teatro, cfr. Conrieri (1987).

⁶ Il rapporto tra l'opera veneziana e la commedia dell'arte è stato oggetto di numerosi studi; cfr. Pirrotta (1987: 147-170); e Osthoff (1967). Sulla Commedia dell'arte in generale, cfr. Miklaševskij (1981); Tessari (1969); Mariti (1978); Taviani, Schino (1982). Importanti serbatoi di scenari comici sono nel *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1976); negli *Scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia* (Alberti, 1996); e in Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001). Cfr. anche Testaverde, Evangelista (2007).

⁷ Si vedano per esempio, tra i contributi più recenti, quelli pubblicati in Antonucci, Tedesco (2016): in particolare Tedesco (2016); Bianconi (2016); Badolato (2016); Usula (2016). Cfr. inoltre Badolato (2018); Tedesco (2012).

⁸ Un quadro di queste ricerche, sul versante ispanistico, si legge *in primis* negli studi della collana diretta da Maria Grazia Profeti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, in particolare Profeti (1996a); Profeti (1996b); Profeti (1997); e, per i rapporti con la librettistica, Profeti (2009a); Profeti (2009b).

Come è già stato sottolineato in passato, uno dei soggetti favoriti a metà Seicento è quello del principe che veste i panni del giardiniere per amore, tema caro alla tradizione teatrale europea proprio per il tramite della Spagna: il modello del *Don Duardos* di Gil Vicente, *tragicomedia* elaborata intorno al 1520 e pubblicata nel 1562 ([Vicente], 1562) – a sua volta debitrice verso il *Primaleón* di Francisco Vázquez (1512)⁹ –, è riproposto (seppur con variazioni) nel *Príncipe viñador* di Luis Vélez de Guevara (scritta intorno al 1615 e pubblicata nella *Parte XXX de comedias nuevas escogidas*, 1668)¹⁰; dalla Spagna la medesima tematica passa anche nel teatro francese, che ne propone una variante nel *Prince déguisé* di Georges de Scudéry, *tragi-comédie* pubblicata a Parigi presso Augustin Courbé nel 1636, in parte basata sul romanzo di *Grisel y Mirabella* di Juan de Flores (1524); cfr. Matulka (1931); Adam (1937)¹¹. Un episodio della *Cléopâtre* di Gautier de Costes de La Calprenède, romanzo pubblicato a puntate tra il 1647 e il 1658, *Histoire d'Alcamène et Ménalippe*, è anch'esso basato su uno spunto simile (il romanzo fu tradotto in italiano da Maiolino Bisaccioni e pubblicato in più volumi a partire dal 1665).

Il principe giardiniere di Benedetto Ferrari (1644)

Come ha dimostrato Maria Grazia Profeti (Profeti, 1999, ora in Profeti, 2009c), questo tema si integra nel teatro italiano del Seicento proprio per il tramite del dramma per musica veneziano; la studiosa fiorentina individua il punto di partenza di questa filiazione nel *Principe giardiniere* rappresentato a Venezia nel Teatro SS. Giovanni e Paolo per il carnevale 1644 con libretto e musiche del reggiano Benedetto Ferrari. Il dramma, il cui testo è dichiarato «sconosciuto» da Profeti (2009c: 64), è invece ben noto ai musicologi, ed è stato recentemente pubblicato in un'edizione critica basata sulla *princeps* e sul relativo *Argomento e scenario* (Salis, Venezia 1643 *more veneto*), oltre che sulle successive ristampe letterarie apparse nelle *Poesie drammatiche* dello stesso Ferrari (Ramellati, Milano 1644 e G. P. Cardì e G. Marelli, Milano 1659; cfr. Badolato, Martorana, 2013: 177-216).

Di tutti i drammi per musica di Ferrari, *Il principe giardiniere* – l'ultima sua opera veneziana – è quello che, per argomento e struttura drammatica, più si avvicina alla commedia d'intreccio. La vicenda si basa sul doppio nodo amoroso che lega i principi Armidoro e Floraspe, che sotto falso nome – sono a tutti noti come il giardinier Florano e il cavalier Persino – vivono nella corte delle regine Rosaura e Gelinda, delle quali sono rispet-

⁹ Per il successo dei *libros de caballerías* in Italia cfr. Beer (1989); Neri (2013).

¹⁰ Edizione moderna: Vélez de Guevara (2008). Per le *comedias* basate sul modello qui trattato cfr. Profeti (2009c); Álvarez Sellers (2011).

¹¹ Il romanzo di Juan de Flores viene tradotto anche in lingua italiana da Lelio Aletiphilo (Lelio Manfredi) col titolo *Historia di Aurelio e Isabella*: [Flores], 1548.

Schema 1
B. FERRARI, *Il prencipe giardiniero*
(Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1644) • Ossatura

Personaggi

ROSAURA *regina della Persia.*
GELINDA *regina della Media.*
SALVIANA *matrona.*
FURINO *paggio.*
RUSPILA *generale dell'armi persiane.*
MUSSÀ *moro, suo cortigiano.*
ARMIDORO *sotto nome di FLORANO, prencipe d'Armenia e giardiniere di Rosaura.*
FLORASPE *finto PERSINO, prencipe dell'Arabia Felice e cavaliere privato di Gelinda.*
SPILLA *vecchia di Gelinda.*
TRICCA *vecchia del giardiniere.*
OMBRA DEL RE.
MAGIA.

Atto I

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
I, I	«Giardino»	FLORANO, PERSINO	<i>Florano, giardiniere di Rosaura, e Persino, cavaliere di Gelinda, ragionano dei loro amori e dello sdegno di Rosaura verso entrambi: in battaglia Florano le ha infatti ucciso per errore il padre. Essi sono in realtà Armidoro e Floraspe, introdottisi a corte come giardinieri per approssimarsi alle rispettive amate.</i>
I, II		RUSPILA	<i>Ruspila, generale dell'esercito persiano, vede Florano, che detesta; ordina al suo servo moro Mussà di ucciderlo, trattenendolo però quando questi tenta di scagliarsi contro Florano. Mussà esorta il suo padrone a tentare di conquistare Rosaura, per poter giungere a occupare il soglio persiano; promette di aiutarlo con una polvere magica.</i>
I, III		SPILLA, TRICCA	<i>Spilla, vecchia di Gelinda, e Tricca, vecchia del giardiniere, compagne in amore, si scambiano opinioni circa la loro canutezza. Sono amanti rispettivamente di Florano e Persino, e sono decise a conquistarli.</i>

I, IV	«Sala regia»	ROSAURA, SALVIANA, FURINO.	<i>La matrona Salviana cerca di persuadere Rosaura a prendere marito; dolente e non udita, si ritira. La regina, piena di furore, medita sulla vendetta da compiere verso l'assassino di suo padre e sull'amore che porta verso Florano, suo giardiniere. È avvisata dal paggio Furino che questi le reca un cesto di fiori.</i>
I, V		SALVIANA, FLORANO, ROSAURA	<i>Salviana introduce Florano, che porge una cesta di fiori a Rosaura; la regina prende una rosa e se la pone al petto; ordina che degli altri fiori s'adornino le dame. Parte impetuosa e le cade un fazzoletto, subito raccolto da Florano, che dopo aver letto le cifre su di esso ricamate cade a terra tramortito.</i>
I, VI		FURINO, FLORANO svenuto, SALVIANA, RUSPILA, MUSSÀ, ROSAURA	<i>Furino pensa che Florano dorma e lo vuol svegliare per chiedergli dei fiori. Vede la sua borsa e s'accinge a rubarla. Viene interrotto da Salviana e poi da Ruspila e Mussà; questi vogliono uccidere Florano, e Rosaura, sopraggiunta, li distoglie da questo intento. Florano si ridesta e decide di non voler abbandonare il suo amore.</i>
I, VII		GELINDA, PERSINO	<i>Gelinda è sdegnata con Persino, che le ha dichiarato il suo amore. Persino si scusa, insiste, e viene rifiutato.</i>
I, VIII		TRICCA, SPILLA	<i>Tricca e Spilla giungono al cospetto di Persino e cercano di sedurlo. Egli le deride e parte, lasciandole confuse e sdegnate.</i>

Atto II

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
II, I	«Scena celeste»	SDEGNO, PALLADE	<i>Lo Sdegno ascende al cielo per spingere gli dèi contro Armidoro e Rosaura; ma Pallade, a forza di saette, lo distoglie dal suo intendimento.</i>
II, II	«Sala regia»	RUSPILA, MUSSÀ	<i>Ruspila si sdegna che Rosaura voglia privarlo del comando dell'esercito, e concerta con Mussà la morte di Florano. Palesa poi al servo con una lettera alcuni segreti, e partono.</i>
II, III		SPILLA, PERSINO	<i>Spilla dà a credere a Persino che Gelinda l'ami e lo invita ad un convegno notturno nel giardino che sta sotto al balcone della stanza della regina. Persino si rallegra e parte. Spilla si compiace che l'amoroso inganno abbia preso sembiante di verità.</i>
II, IV	«Mausoleo»	MUSSÀ, ROSAURA	<i>Mussà si reca presso le tombe regie per sottrarre un osso del re defunto; l'interrompe Rosaura che giunge a piangere sulla tomba del marito. Appena Rosaura parte, Mussà ritorna, nel salire sulla tomba del re, cade e viene spaventato dal fantasma del re. Inorridito, parte.</i>
II, V	«Giardino con loggiato»	TRICCA, FLORANO dormiente, FURINO, ROSAURA	<i>Tricca amoreggia con Florano che dorme; Furino gli ruba la borsa; fugge inseguito da Tricca. Rosaura da una loggia idolatra l'amato dormiente.</i>
II, VI		PERSINO, SPILLA, GELINDA, FLORANO.	<i>Persino viene raccolto da Spilla nel giardino, egli la crede Gelinda e amoreggiano. Gelinda arriva su un balcone e si fa sentire al cavaliere, che rimane confuso. Si sveglia Florano in quell'istante e consola l'amico.</i>
II, VII	«Notte»	FLORANO	<i>Sopraggiunge la notte e Florano contempla nelle stelle gli occhi della sua donna.</i>
II, VIII		ROSAURA, FLORANO, RUSPILA, MUSSÀ	<i>Rosaura, velata, discorre con Florano, ed egli non la riconosce. Quando questa finge di dormire, Florano, alzandole il velo, la riconosce. In preda all'ebbrezza amorosa, Florano palesa la sua vera identità. La regina, conosciutolo per Armidoro, gridando parte. Giungono Ruspila Mussà, ed assaltano il giardiniere per ucciderlo; accorre Persino e uccide in duello Ruspila e Mussà.</i>

Atto III

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
III, I	«Esterno del palazzo di Rosaura»	PERSINO, FLORANO, MAGIA	<i>Persino esorta Florano alla fuga. Giunge la Magia e ordina ai due cavalieri che ritornino a Rosaura. La Magia fa sorgere un mostro dagli abissi e lo invia a infestare la città.</i>
III, II	«Una sala del palazzo»	ROSAURA, SALVIANA, FURINO	<i>Rosaura vuole uccidersi, ma Salviana la distoglie. Semiviva, la regina si asside sul trono. Giunge anelante Furino e reca notizie che un mostro sta distruggendo la città.</i>
III, III		FURINO, GELINDA, PERSINO, SPILLA	<i>Furino fugge spaventato con Gelinda, inseguita da una tigre, prontamente uccisa da Persino. Egli rimane lievemente ferito a un braccio; Gelinda si commove e si innamora del cavaliere. Egli le rivela di essere un principe, poi parte rapidamente al sopraggiungere di Spilla.</i>
III, IV		GELINDA	<i>Gelinda, spinta dal timore e dalla passione amorosa, si lamenta e parte.</i>
III, V		GELINDA, ROSAURA	<i>Gelinda incontra Rosaura; entrambe apprendono che il mostro è stato sconfitto da un cavaliere, e la città liberata. Rosaura apprende che Persino è in realtà il principe d'Arabia, amato da Gelinda. Chiede di rimanere sola.</i>
III, VI		ARMIDORO, ROSAURA, SALVIANA	<i>Armidoro si presenta a Rosaura. Sospesa tra l'amore e l'ira, lascia tra la speranza e il timore l'amante. Salviana introduce i due principi nella reggia.</i>
III, VII		APOLLO	<i>Apollo, nume protettore della Persia, viene ad annunciare le nozze tra Rosaura e Armidoro.</i>
III, VIII		FURINO, TRICCA, SPILLA, SALVIANA, ROSAURA, ARMIDORO	<i>Esce Furino con il corteo regale. Tricca e Spilla si lasciano vedere piene di gioia. Segue Salviana e poi la coppia di sposi.</i>

tivamente innamorati. L'«Argomento» somministra al lettore un antefatto importante: Armidoro ha assassinato in battaglia il consorte di Rosaura, e quest'ultima è decisa a ucciderlo per vendicarsi¹². Su Rosaura ha messo gli occhi anche l'ambizioso generale Ruspila, invero più desideroso d'impadronirsi del regno di Persia piuttosto che dei favori della sovrana. Altri fili amorosi che promanano dai personaggi buffi complicano ulteriormente la matassa, in particolare le vecchie Tricca e Spilla, invaghitesi di Florano/Armidoro e di Floraspe/Persino. I personaggi allegorici e divini compaiono in poche scene come *dei ex machina*: la Magia fornisce ad Armidoro l'arco per uccidere il mostro che lo consacrerà agli occhi di Rosaura, e Apollo indurrà quest'ultima alla clemenza per il bel nemico. Ritroviamo qui una variante della storia di Flérída e Don Duardos, con la riproposizione del tema del travestimento in giardiniere per conquistare l'amata/nemica; e un accenno alla storia di Gridonia e Primaléon, laddove Gridonia promette la propria mano a chi le porti la testa del nemico. Si veda una sintesi del dramma scena per scena, nello Schema 1 (qui alle pp. 305-308).

Sidonio e Dorisbe di Francesco Melosio e Nicolò Fontei (1642)

A guardar bene però, un tassello precedente rispetto al *Prencipe giardiniere* si può trovare in un altro dramma per musica veneziano (che con tutta probabilità Ferrari dovette conoscere): si tratta di *Sidonio e Dorisbe*, dramma di Francesco Melosio musicato da Nicolò Fontei e rappresentato nel Teatro S. Moisè di Venezia durante il carnevale 1642. L'«Argomento» – ne diamo qui di seguito una trascrizione dal libretto stampato a Venezia presso G. B. Surian (Melosio, 1642: 5-7) – ci informa dei rapporti tra i due protagonisti *en titre*:

Sidonio, prencipe de' Fenici, uccise casualmente in giostra Morasto, re d'Egitto, della cui figliola Dorisbe s'era poco anzi per fama invaghito. Rese questo accidente disperato il suo amore, poiché ella, desiderando sopra modo di vendicar la morte del padre, giurò più volte nel tempio della Vendetta di non prender in marito giamai se non chi gli avesse portato il capo dell'abborrito nemico. Egli pertanto, fatto dalla disperazione ardito, abandonando la patria inviossi a Pafo,

¹² Questo motivo sarà ripreso anche nell'*Oristeo* di Giovanni Faustini (1651) e nell'*Artemisia* di Nicolò Minato (1656), due opere di Francesco Cavalli. Nel primo caso, Oristeo (re d'Epiro) vive come giardiniere nella reggia dell'amata Diomeda, lui ch'era stato dapprima suo promesso sposo, indi ripudiato per aver ucciso in battaglia il padre della fanciulla (cfr. qui a p. 314). Nel secondo caso, l'eroina eponima (regina di Caria e vedova di Mausolo), ama Clitarco, che in realtà è il principe Meraspe, ricercato per l'omicidio (accidentale) del re. Ma il tema è documentato anche nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, per esempio nella *comedia* di Lope de Vega *El favor agradecido*, risalente al 1593 e pubblicata nel 1621 nella *Parte XV*.

dove s'era trasferita Dorisbe con Argene sua madre a pretender il regno di Cipro, e procuratosi in abito di villano l'ingresso nel giardino reale, trattenendovisi con ingegnosa finzione di cavar un tesoro fu da Erbosco giardiniero publicato per Cloridoro suo figlio. Quivi scendendo spesso a diporto, Dorisbe cominciò a vagheggiarlo con occhio amante. Onde avvedutosi egli d'aver qualche corrispondenza, presa una notte occasione opportuna di palesarle e la grandezza del suo affetto e l'altezza de' suoi natali (tacendo però sempre il nome di Sidonio), fu da essa nelle proprie stanze accolto. Ma di ciò avvisata Argene da Grimora, moglie d'Erbosco, che fieramente accesa del nuovo giardiniero aveva osservato i di lui andamenti, furono colti all'improvviso insieme ed in diverse prigioni condotti. Disponevano a quel tempo le leggi d'Egitto che trovandosi una vergine ed un cavaliere in fallo amoroso, quello di loro dovesse col fuoco purgar l'errore che prima si fosse palesato amante. Non poté il giudice raccogliere giamai la verità del fatto, poiché ciascuno si confessava reo per render l'altro innocente, onde fu necessario assegnare ad ambidue un breve termine di provedersi di campione per far poi morire quello di essi per cui o non comparisse difensore, o comparendo restasse vinto. Ma usciti con diverse astuzie e Cloridoro e Dorisbe dalle carceri, entrarono sconosciuti in campo a combatter ciascuno in difesa dell'amante contra sé stesso. Si venne all'armi, e Cloridoro abbattuto l'avversario e riconosciuto per Dorisbe, sopraffatto dal dolore, palesò ad Argene esser egli l'odiato Sidonio, e postale in grembo la propria testa, chiese da lei l'osservanza del reiterato giuramento. Placossi la regina ad atto sì generoso, ed ammirando la fedeltà degli amanti, dimenticata ogni offesa, la premiò con allegrissime nozze.

Il dramma di Melosio, dichiaratamente ricavato dall'*Adone* del Marino (XIV, 196-396)¹³, sceneggia la fonte letteraria con la totale eliminazione dei personaggi afferenti alla sfera divina (cfr. Schema 2, pp. 311-313). Anche il poema mariniano, in quest'episodio in ispecie, non va esente da influenze ispaniche. Il racconto degli amori tra Sidonio e Dorisbe infatti – è dato per assodato nell'esegesi marinista – è fortemente debitore nei confronti dei *libros de caballerías* spagnoli, e in particolar modo del *Palmerín de Oliva* di Francisco Vázquez (1511), noto in Italia prevalentemente attraverso il rifacimento in ottave prodotto nel *Palmarino* di Ludovico Dolce (1561), oltre che di un altro poema del *Mondo nuovo* di Tommaso Stigliani (prima parte stampata nel 1617). Altri tramiti e ulteriori mediazioni, dunque, per la penetrazione nella penisola italiana delle tematiche del teatro aureo spagnolo.

¹³ «L'ho tolto dall'Adone del Marino nel canto degli errori per metterlo in un drama pieno d'imperfezioni». Melosio (1642: 9). L'unico altro dramma per musica basato sul poema mariniano composto ai primordi dell'opera veneziana è *L'Adone* di Paolo Vendramin e Francesco Manelli (SS. Giovanni e Paolo 1640).

Schema 2
 F. MELOSIO, *Sidonio e Dorisbe*
 (Venezia, Teatro S. Moisè, 1642) • Ossatura

ARGENE *regina d'Egitto.*
 DORISBE *sua figliuola.*
 SIDONIO *principe de' Fenici creduto Cloridoro.*
 VAFRINIO *giocatore suo servo.*
 ERBOSCO *giardiniere della regina.*
 GRIMORA *sua moglie.*

Atto I

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
I, I		SIDONIO, VAFRINO <i>da parte</i>	<i>Sidonio sta ammirando il ritratto di Dorisbe e lamentando la sua triste condizione: è costretto a soggiornare a corte sotto le mentite spoglie del giardiniere Cloridoro, poiché verrebbe ucciso se si scoprisse che in realtà è l'assassino di Morasto, re e padre di Dorisbe. Vafrino lo compatisce, non veduto. Sidonio decide di recarsi al tempio della Vendetta per vedere l'amata Dorisbe.</i>
I, II		ERBOSCO, GRIMORA	<i>Erbosco e Grimora, giardiniere di corte e sua moglie, hanno accolto Sidonio in casa loro e a tutti fanno credere che sia un figlio che Erbosco ha avuto da un'altra donna. Grimora s'è invaghita di Sidonio.</i>
I, III		ARGENE, DORISBE, Coro di sacerdoti	<i>Argene e Dorisbe meditano di vendicarsi uccidendo l'assassino di Morasto e compiono riti.</i>
I, IV		VAFRINIO	<i>Stupito di quello che ha visto nel tempio, si meraviglia di come Sidonio voglia persistere nel suo amore verso Dorisbe.</i>
I, V		SIDONIO	<i>Nel giardino Sidonio canta versi amorosi per lodare Dorisbe.</i>
I, VI		SIDONIO, GRIMORA	<i>Grimora ribadisce il proprio amore per Sidonio, che la rifiuta, e medita vendetta.</i>
I, VII		SIDONIO, ARGENE, DORISBE, Coro di damigelle	<i>Argene è in pericolo per un serpente. Accorre Sidonio, che la trae in salvo e viene ringraziato. La regina si allontana e la principessa si trattiene con le damigelle nei pressi d'un ruscello; chiedono a Cloridoro di rimanere con loro per proteggerle in caso di nuovi pericoli.</i>

I, VIII	DORISBE, CLORIDORO, DAMIGELLE	<i>Dorisbe con le damigelle improvvisano giochi a tema amoroso; anche Sidonio è coinvolto e coglie l'occasione, seppur per celia, di cantare un'aria in cui dichiara di essere un principe che ha assunto per amore le vesti di un giardiniere.</i>
I, IX	GRIMORA e suddetti	<i>Grimora giunge a richiamare la principessa e le damigelle a corte. Cloridoro è indispettito. Un ultimo gioco di scherma (ballo) chiude l'atto.</i>

Atto II

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
II, I		PEDANTE e <i>dui Paggi di corte</i>	<i>Il Pedante rimprovera i paggi per essersi troppo a lungo trattenuti nel gioco, invece di dedicarsi agli studi.</i>
II, II		VAFRINO, PEDANTE, <i>Paggi</i>	<i>Vafrinio cerca di indurre i Paggi a qualche gioco d'azzardo. Questi rifiutano e se ne vanno.</i>
II, III		VAFRINO, SIDONIO	<i>Sidonio lamenta la propria condizione, Vafrino insiste a voler giocare danari.</i>
II, IV		DORISBE, LUCINDA	<i>Dorisbe confida a Lucinda d'essersi innamorata di Cloridoro. Lucinda tenta di dissuaderla invitandola ad addormentarsi con lei per trovare ristoro dalle fatiche dei giochi appena terminati.</i>
II, v		DORISBE	<i>Invoca il sonno e spera, col riposo, che l'immagine di Cloridoro si allontani dal suo cuore: la disparità sociale tra di loro impedisce infatti di coltivare un simile amore.</i>
II, vi		SIDONIO, GRIMORA	<i>Sidonio sta invocando la luna a pro dei propri amori. Grimora vorrebbe approfittare del momento per sedurlo.</i>
II, VII		DORISBE e <i>i suddetti</i>	<i>Giunge Dorisbe e si palesa a Cloridoro come un'ombra che viene a dichiarare l'impossibilità dell'amore tra loro due, per via della differenza di status. Grimora osserva indispettita. Cloridoro, credendo parlare a un'ombra, rivela di non essere in realtà un villano, bensì un principe. Non palesa però il proprio nome. Dorisbe e Cloridoro si scambiano promesse d'amore. Grimora, gelosa, decide di rivelare tutto ad Argene.</i>

II, VIII	ERBOSCO	<i>Compiange la moglie innamorata del giovane Cloridoro e teme sventure.</i>
II, IX	LUCINDA, ERBOSCO	<i>Lucinda accorre ad annunciare che la regina Argene ha colto Cloridoro con Dorisbe, ed è adirata. Minaccia vendetta contro Cloridoro. Lucinda e Erbosco fuggono. (Segue un ballo di giocatori di carte).</i>

Atto III

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
III, I		VAFRINO	<i>Si lamenta per aver perso al gioco.</i>
III, II		ARGENE e due Consiglieri	<i>Stabiliscono la condanna a morte per Dorisbe e Cloridoro, rei di un amore illecito.</i>
III, III		SIDONIO, DORISBE e Consiglieri	<i>Sidonio e Dorisbe, di fronte ai consiglieri; ciascuno accusa sé stesso. Si stabilisce che scelgano un difensore per un duello che sancisca chi dei due deve morire.</i>
III, IV		SIDONIO, DORISBE	<i>Lamenti ed effusioni amorose.</i>
III, V		ERBOSCO, LUCINDA	<i>Scappati dalla corte, meditano di sposarsi e come mantenersi nel futuro.</i>
III, VI		CARCERATO	<i>Lamenta la propria condizione.</i>
III, VII		VAFRINIO, SIDONIO	<i>Sidonio, in prigione, lamenta la propria condizione.</i>
III, VIII		SIDONIO, GRIMORA	<i>Grimora giunge per liberare Sidonio, in cambio del suo amore.</i>
III, IX		CARCERATO	<i>Lamenta la propria condizione.</i>
III, X		SIDONIO, GRIMORA	<i>Sidonio fugge e lascia Grimora a bocca asciutta.</i>
III, XI		ARGENE, CLORIDORO, DORISBE	<i>Nel duello, Cloridoro e Dorisbe si sfidano l'uno all'insaputa dell'altra. Argene, commossa, concede la grazia ai due innamorati, che possono sposarsi.</i>

E non possiamo neppure escludere *a priori* che Melosio conoscesse anche *Il Sidonio* di Urbano Giorgi (libretto) e Ludovico Bartolaia (musica) stampato a Vienna per i tipi di Matteo Formica nel 1633, ivi rappresentato il 9 luglio di quell'anno «nelle solenni feste solite a celebrarsi ogni anno per la nascita della maestà di Ferdinando Secondo» (così recita il frontespizio del libretto: [Giorgi] 1633), la cui trama è perfettamente accostabile a quella del dramma veneziano.

L'Oristeo di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli (1651)

Le avventure di un principe che si fa giardiniere ritornano sulle scene di Venezia, al Teatro di S. Aponal, ancora una volta nel 1651, con l'allestimento dell'*Oristeo*, uno degli ultimi frutti della decennale collaborazione tra Giovanni Faustini e Francesco Cavalli. Lo spettatore veneziano poteva riconoscere anche in questo lavoro una serie di convenzioni e scene tipiche consolidate sui palcoscenici operistici, grazie a un'attività drammaturgica ormai stabilizzata (un'edizione moderna del dramma si legge in Badolato, 2012: 352-391).

L'ampia *Delucidazione* premessa al libretto introduce l'antefatto della vicenda. Oristeo, re d'Epiro, s'innamora di Diomeda, principessa di Caonia, e la ottiene in moglie. Nello scortare Diomeda verso il suo futuro reame, suo padre Evandro viene ucciso per errore dai seguaci di Oristeo nel mezzo di una zuffa notturna, e di conseguenza l'affranta e orgogliosa Diomeda rifiuta le nozze promesse. Ritrovatosi «abbandonato dalla Fortuna e d'Amore», Oristeo compirà numerosissimi viaggi, prima di tentare nuovamente di persuadere Diomeda a divenire sua sposa¹⁴; lo

¹⁴ Di queste peregrinazioni Faustini fornisce un ampio resoconto, cogliendo l'occasione per sfoggiare le proprie conoscenze geografiche, con citazioni di regioni remote ed evocazioni di toponimi esotici quasi sempre suffragate da fonti classiche e coeve come la *Periegesi* di Pausania o il *Viaggio da Venetia a Costantinopoli* di Giuseppe Rosaccio (Giacomo Franco, Venezia 1606), o le *Navigazioni e viaggi* di Giambattista Ramusio (Aldo Manuzio, Venezia 1550-1559), o le *Isole più famose del mondo* di Tommaso Porcacchi (S. Galignani e G. Porro, Venezia 1576): «Oristeo, vedutosi abbandonato dalla fortuna e d'Amore, fattosi preda d'una tenace melanconia, si parti sconosciuto senza avisare i più domestici e cari dal reno per provare se lontano dalla Caonia potesse levare il pensiero dalle sue fisse immaginazioni amorose, e con la varietà de' pellegrinaggi ch'avea proposto di fare, sanare l'infirmità del core penante. Così, guardate l'acque del soggetto Acheronte, superati i gioghi di Pindo, passò in Tessaglia e sù per le rive del Sperchio arrivò a Tebe: di là imbarcatosi solcò l'Egeo, l'Ellesponto, la Propontide e giunto nell'Eusino approdò a Colco, dove stupefatto della inerudizione di quei geografi che fecero isola quella regione, essendo ella, cangiato l'antico nome in Mengrellia, notissimo continente. Indi inoltratosi nell'Iberia passò fra gl'Albani e di là per l'Ircania al Mar Caspio ad Ircano, dove raddoppiò i stupori per l'imperizia di quei medesimi che, fatto Colco isola, posero le navi tessale a varcar quell'onde e fecero che di là si potesse navigare in Grecia, avendo udito da nativi nocchieri che quel mare, ora

farà per l'appunto introducendosi a corte nei panni di un giardiniere, e sfruttando più d'uno stratagemma. In questo dramma il procedimento dell'assunzione di un'identità simulata è poi ulteriormente valorizzato al femminile, tramite il travestimento che interessa il personaggio di Clorinda, conosciuta come la giardiniera Albinda, che sotto mentite spoglie cerca di conquistare l'affetto dell'amato Trasimede (che invece, sulle prime, è interessato a Diomeda).

Certamente Faustini era conoscitore di prima mano della letteratura teatrale musicale di Venezia, dunque avrà senz'altro tenuto in considerazione, nella stesura dell'*Oristeo*, gli antecedenti sin qui illustrati. Lo dimostrano la sovrapposibilità di vari segmenti narrativi dell'*Oristeo* e del *Principe giardiniere* di Ferrari, oltre all'impiego parallelo di alcuni artifici drammaturgici. E non è escluso ch'egli avesse anche sottomano qualche trama spagnola, se già nel 1649 sembra sfruttare alcuni segmenti lopiani nel suo *Euripo* (si veda a tal proposito Badolato, 2013).

Il principe giardiniere di Giovanni Andrea Moniglia (1664)

Il percorso tracciato da Maria Grazia Profeti nel saggio già citato in precedenza ci conduce in ultimo fuori dai palcoscenici dell'opera, verso un dramma di parola, *Il principe giardiniere* a lungo attribuito a Giacinto Andrea Cicognini (in realtà ascrivibile a Giovanni Andrea Moniglia)¹⁵: non una pura traduzione dallo spagnolo, né una vera e propria riscrittura. Si tratta piuttosto – e lo sottolinea bene Profeti – di un *collage* di frammenti tematici sapientemente coniugati tra loro, laddove una principessa, Florisbe (contesa, oltre che dal favorito del re di Valenza, dal principe di Castiglia e da Oderigo d'Aragona) è innamorata di un giardiniere, Laurindo. Le trattative di nozze tra Florisbe e Oderigo si erano interrotte per una guerra tra i due reami, dove aveva trovato la morte il fratello della principessa, erede del regno di Valenza. Si scoprirà infine che il giardiniere è quello stesso Oderigo con cui Florisbe era fidanzata, non prima di una serie assai complicata di peripezie che procrastineranno fin verso la fine del dramma agnizione e scioglimento (una sintesi delle principali sequenze del dramma qui allo Schema 3, pp. 316-319). Ancora una volta, lo stesso nucleo tematico per così dire rimodellato.

detto con nome barbaro di Bacù, circondato da' suoi vastissimi giri è a sembianza di un lago, e tributato da' propri fiumi, non avendo commercio con altro mare, non conosce per padre l'Oceano».

¹⁵ Per un regesto delle edizioni del dramma, nell'attribuzione a Cicognini, cfr. Cancedda, Castelli (2001: 335-340). Sull'attribuzione a Moniglia cfr. Melcarne (2005); e vedi Michelassi, Vuelta García (2004).

Schema 3
G. A. CICOGNINI, *Il principe giardiniere* • Ossatura

Personaggi

ODERIGO *principe d'Aragona sotto nome di Laurindo.*
 BACOCO *suo servo.*
 FELISDRO *servo del duca di Tirolo.*
 FILIPPO *re di Valenza.*
 FLORISBE *sua figlia.*
 ALVIDA *dama di Florisbe.*
 CASSANDRA *prima dama.*
 DON CARLO *generale di Valenza e favorito del Re.*
 DON FEDERIGO *cavaliere di corte.*
 ALCANDRO *suo servo.*
 DUCA ALFONSO *creduto padre di Don Carlo.*
 DON GIOVANNI *povero cavaliere, fidato di Florisbe.*
 ANSELMO *carceriero.*
 PAGGIO *di Don Carlo.*

Atto I

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
I, I	<i>Giardino</i>	DON FEDERICO, DON CARLO	<i>Carlo confessa a Federico di amare la principessa Florisbe. Costei però non ricambia il suo amore, poiché s'è invaghita del giardiniere Laurindo. Federico narra che la principessa era stata promessa a Oderigo d'Aragona, ma che le trattative erano state interrotte per una guerra tra i due reami, dove il fratello della principessa aveva trovato la morte proprio per mano di Oderigo. Questi era successivamente scomparso. Carlo sospetta che si celi nelle vesti di Laurindo e sta aspettando un ritratto di Oderigo per smascherarlo. Spera così di ottenere i favori del re e di sposare Florisbe.</i>
I, II-V		BACOCO, LAURINDO, ALVIDA, FLORISBE	<i>Bacocco giunge con Oderigo-Laurindo (II). Giungono anche Alvida e Florisbe. Bacocco e Laurindo in disparte le ascoltano. Alvida pensa che Florisbe sia innamorata del principe di Castiglia, e lei per prudenza non la contraddice. Laurindo s'ingelosisce, si palesa e omaggia Florisbe con i fiori (III). Florisbe e Laurindo restano soli, si corteggiano, si scambiano fiori (IV). Giunge Bacocco e ricorda a Laurindo che la principessa lo odierà appena scoprirà la sua vera identità (V).</i>

- I,
VI-VIII
- FELISDRO,
LAURINDO,
BACOCO, CARLO,
FLORISBE
- Giunge Felisdro e porta due lettere a Laurindo, una per lui e una per Bacocco (vi). Poiché vede giungere Carlo, Laurindo scambia la sua lettera con quella di Bacocco. Carlo sequestra la lettera di Laurindo, sperando di smascherarlo, ma è ingannato poiché legge un messaggio della madre e della moglie di Bacocco. Carlo schiaffeggia Laurino per una sua impertinenza (vii). Giunge Florisbe e Carlo le riferisce il contenuto della lettera. Costei si rattrista e ingelosisce credendo Laurindo sposato. Carlo se ne va. Laurindo tenta di spiegarsi ma è scacciato da Florisbe (viii).*
- I, IX-XII
- ALCANDRO,
FLORISBE,
CASSANDRA,
BACOCO,
LAURINDO
- Alcandro giunge per portare a Federico una lettera e un ritratto di Oderigo. Li prende in consegna Cassandra (ix). Giunge Florisbe e chiede di vedere il ritratto: vi riconosce Laurindo, gelosia. Cassandra crede che Florisbe sia sdegnata perché ha riconosciuto Oderigo nel ritratto. Una volta letta la lettera e scoperto che il ritratto rappresenta Oderigo, Florisbe scaccia Cassandra perché innamorata del suo nemico (x). Giunge Laurindo. Florisbe gli mostra il ritratto, con l'intento di smascherarlo definitivamente; lui continua a fingere e si mostra sorpreso di assomigliare così tanto a Oderigo (xi). Giunge Bacocco con la lettera del Re d'Aragona scambiata per quella dei propri genitori. Al ritorno di Laurindo gli rivela pienamente il suo amore, ma il giovane nega ancora di essere il principe (xii).*
-

Atto II

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
II, I-VIII		BACOCO, CARLO, LAURINDO, FLORISBE, RE FILIPPO, ALVIDA	<i>Laurindo si palesa per il principe d'Aragona e sfida a duello Carlo per lo schiaffo ricevuto (I-III). Vengono però interrotti dall'arrivo del re Filippo di Valenza, che fa incarcerare Oderigo (IV). Le lettere del re d'Aragona, arrivate in mano a Florisbe ed ora ad Alvida, sono ora intercettate da Carlo (V-VI). Bacocco viene imprigionato e confessa l'identità del suo padrone (VII-VIII).</i>
II, IX-X	<i>Carcere</i>	FLORISBE, ANSELMO, LAURINDO	<i>Florisbe visita il principe in carcere. Concertano di fuggire e di rifugiarsi in Aragona, ma Laurindo tergiversa, ancora desideroso di vendicarsi dell'offesa ricevuta da Carlo.</i>
II, XI-XIII	<i>Giardino</i>	FEDERICO, CASSANDRA, FLORISBE, DON GIOVANNI	<i>Facezie amorose tra Federico e Cassandra (XI). Florisbe chiede a Cassandra dove stia dormendo suo fratello Carlo (XII). Florisbe con Don Giovanni preparano la vendetta di Oderigo (XIII).</i>
II, XIV- XVIII	<i>Camera di Don Carlo</i>	PAGGIO, DON CARLO, DON FEDERIGO, FLORISBE, DON GIOVANNI, LAURINDO	<i>Mentre Carlo sta per coricarsi, giunge Federico che lo avvisa di una congiura di palazzo. Don Carlo s'addormenta sopra una sedia (XIV-XV). Giungono Florisbe e Laurindo accompagnati da Don Giovanni. Sul punto di uccidere il cavaliere addormentato, la vista di un oggetto lo lascia di sasso. Laurindo risparmia il cavaliere, rinuncia alla fuga e torna in carcere (XVI-XVIII).</i>

Atto III

ATTO/ SCENA	MUTAZIONE	PERSONAGGI	INTRECCIO
III, I-III	<i>Giardino</i>	DON FEDERICO, DON CARLO, FLORISBE, ANSELMO, DON GIOVANNI	<i>Federico comunica a Carlo che il regno di Valenza è stato squassato da una congiura. Si decide di sopprimere il carcerato principe d'Aragona avvelenandogli il cibo (I). Florisbe consegna a Don Giovanni una lettera in cui gli ordina di ammazzare Carlo (II-III).</i>
III, IV-V	<i>Carcere</i>	LAURINDO, BACOCO, FLORISBE	<i>Scambio di battute tra Bacocco e Laurindo (IV) che si zittiscono appena vedono arrivare Florisbe che libera Laurindo e gli dà appuntamento nel giardino, dove, gli dice, avrà soddisfazione delle offese ricevute da Carlo (V)</i>
III, VI-XIX	<i>Giardino</i>	ALVIDA, FLORISBE, DON GIOVANNI, CARLO, ALFONSO	<i>Alvida annuncia a Florisbe che Don Carlo sta per presentarsi all'appuntamento. Florisbe la licenzia (VI-VII). Florisbe concorda con Don Giovanni l'inganno ai danni di Carlo (VIII-IX). Giungono Carlo e Laurindo. Sta per scatenarsi l'agguato, ma Laurindo lo protegge (X-XI). Florisbe è sconcertata, e Laurindo le confessa che vuole assolutamente parlare con Carlo (XII-XIII). Carlo non è altri che il fratello di Oderigo, rapito durante la guerra: un bracciale lo ha fatto riconoscere al principe proprio nel momento in cui avrebbe voluto ucciderlo (XIV-XV). Lazzi di Bacocco e Cassandra (XVI-XVII). Tutti i personaggi convergono nel giardino, l'agnizione repentina è confermata nella scena successiva, dopo la quale tutto si sistema e i due innamorati possono sposarsi (XVIII-XIX).</i>

Conclusioni

La carrellata sin qui proposta a integrazione di percorsi già tracciati ci consente soltanto di constatare, qui come in molti altri casi già altrove documentati, come la penetrazione di questo fortunato soggetto derivato dalla *comedia aurea* e dalla letteratura cavalleresca spagnola sia stata in realtà di volta in volta mediata da altro. Ritorno su un esempio già accennato, per il quale rinvio a un prossimo lavoro: citavamo prima, e lo ricordiamo ora, il caso del *Prince déguisé* di Georges de Scudéry, una *tragi-comédie* che a sua volta combina il tema del principe giardiniere (Cléarque/Policandre) per approssimarsi alla donna che ama (Argénie) con quello della vendetta di un sovrano (qui una sovrana, la regina Rosemonde) che promette di donare la figlia in sposa a colui che gli porti la testa del suo nemico: un amalgama di temi plurimi, ora derivati dalla letteratura e dal teatro spagnolo, ora dalla tradizione del poema cavalleresco (anche italiano), tra i quali è difficile identificare quali abbiano esercitato in via esclusiva un'influenza diretta sul drammaturgo. Un mosaico di temi già impiegati altrove e qui ricombinati (Dutertre, 1988: 87-144: *Les sujets et leurs sources*). Ebbene qui si apre un ulteriore possibile percorso di filiazione. Questo *Prince déguisé* di Scudéry (1636) presenta diverse analogie almeno con uno dei drammi per musica citati in precedenza, ovvero *Sidonio e Dorisbe* di Melosio/Fon-tei (1642). Il soggetto è il medesimo, il *plot* per molti tratti sovrapponibile, varie sequenze di scene decisamente congruenti.

Si configurerebbe dunque un caso ulteriore di penetrazione di soggetti spagnoli in Italia, nell'opera, per il tramite francese (cosa che non stupisce: si vedano a titolo esemplificativo alcuni drammi per musica di Matteo Noris come *l'Alfonso primo* analizzato da Anna Tedesco in questo stesso volume o come il *Bassiano*, su cui ho lavorato: Badolato, 2016). Melosio, dicevamo, dichiara apertamente di ricavare il suo dramma dal Marino, e questa potrebbe essere letta come una precisa rivendicazione di poetica (Venezia, Incogniti, polemica sull'*Adone* e la modernità). Di certo sappiamo che la circolazione italiana dei testi di Scudéry fu ampia nel Seicento, ed è attestata soprattutto grazie alle traduzioni prodotte da Maiolino Bisaccioni, profondo conoscitore della letteratura francese che gran parte ebbe anche nel contesto dell'opera veneziana, o da Girolamo Brusoni: del primo ricordiamo almeno *La Clelia* (Francesco Storti, Venezia 1655) e *L'Artamene, ovvero Ciro il Grande* (Francesco Storti, Venezia 1656); del Brusoni, i *Discorsi politici dei re del signore di Scudery* (Eredi di F. Storti e G. M. Pancirutti, Venezia 1669)¹⁶.

Resta dunque arduo stabilire i rapporti tra tutti questi testi, che possono invero ben «richeggiare» – per dirla con Profeti – «una materia tradizionale e romancistica (in Spagna) o cavalleresca (in Italia), più che

¹⁶ Rimando ad altra trattazione la strettissima vicinanza tra *Le Prince déguisé* di Scudéry e il *Sidonio e Dorisbe* di Melosio.

rimandarsi l'un l'altro» (Profeti, 2009c: 75). Vero è che nell'analizzare un *corpus* tanto elusivo come quello del teatro aureo e della sua recezione nella drammaturgia operistica di metà Seicento, continuiamo ad imbatterci in strategie che sempre di più si allontanano dal semplice calco, sempre di più si rifanno a tecniche più sofisticate di *ars combinatoria*. Ed è su questo terreno che si articola la sempre affascinante trama dei rapporti tra la drammaturgia spagnola del *Siglo de Oro* e le tecniche di scrittura del melodramma italiano del Seicento: un complesso gioco di rimandi, allusioni, prestiti, rielaborazioni in un continuo e frenetico movimento di transcodificazione da un contesto all'altro, da un genere – il teatro di parola – all'altro, il teatro musicale.

Riferimenti bibliografici

- Acocella M. (2011), *L'Asino d'oro nel Rinascimento: dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Longo, Ravenna.
- Adam A. (1937), *Le Prince déguisé de Scudéry et L'Adone de Marino*, «Revue d'Histoire de la Philosophie», XI: 25-37.
- Alberti C. (a cura di) (1996), *Scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, Bulzoni, Roma.
- Álvarez Sellers M. R. (2011), *Príncipes disfrazados y estrategias de pasión: Don Duardos de Gil Vicente, El príncipe viñador de Vélez de Guevara y La venganza de Tamar de Tirso de Molina*, in Lobato M. L. (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor libros, Madrid: 261-277.
- Antonucci F., Bianconi L. (2013), *Plotting the Myth of Giasone*, in Rosand E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Ashgate, Farnham: 201-227.
- Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze.
- Badolato N. (2012), *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Olschki, Firenze.
- Badolato N. (2013), «*Ecco reciso alfine il groppo de l'inganno*»: *Giovanni Faustini's Euripo from the Sources to the Plot*, in Rosand E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Ashgate, Farnham: 261-273.
- Badolato N. (2016), «*Una struttura lavorata a musaico d'insanie*»: Bassiano, ovvero *Il maggior impossibile di Matteo Noris (1681)*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 223-236.
- Badolato N. (2018), *Da Carlos el perseguido a Il favorito del principe: alle fonti di un dramma per musica di Ottaviano Castelli*, in Graziani M., Vuelta García S. (a cura di), *Incroci teatrali italo-iberici*, Olschki, Firenze: 91-124.

- Badolato N., Martorana V. (a cura di) (2013), *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, Olschki, Firenze.
- Beer M. (1989), *Il libro di cavalleria: produzione e fruizione*, in Hempfer K. W. (hg.), *Ritterepik der Renaissance*, Franz Steiner, Stuttgart: 15-33.
- Bianconi L. (1986), *Storiografia del teatro d'opera*, in Bianconi L., *Il Seicento*, Storia della musica vol. 5, EDT, Torino: 175-184.
- Bianconi L. (2016), «*Dal male il bene*»: *partita doppia tra ispanistica e musicologia*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 29-41.
- Boiardo M. M. (1518), *Apulegio volgare*, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, Venezia.
- Cancedda F., Castelli S. (2001), *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze.
- Carandini S. (1999), *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari.
- Cartari V. (1996), *Imagini dei dèi degli antichi*, Auzzas G., Martignago F., Pastore Stocchi M., Rigo P. (a cura di), Pozza, Vicenza.
- Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti divise in tre parti* (1651), Guerigli, Venezia.
- [Conti N.] (1568), *Natalis Comitum Mythologiae sive Explicationes fabularum libri decem*, Aldo Manuzio, Venezia.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).
- Conrieri D. (1987), *La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini*, in Rizzo G. (a cura di), *Sul romanzo secentesco*, Congedo, Galatina: 29-100.
- Curnis M. (2004), «*Vantaggioso patto toccar con gli occhi e rimirar col tatto*». *Drammaturgia, poetica, retorica nel Giasone di G. A. Cicognini*, «Musica e Storia», XII, 2004: 35-89.
- Dutertre E. (1988), *Scudéry dramaturge*, Librairie Droz, Genève.
- Fabbri P. (2003), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Falletti Cruciani C. (1999), *Il teatro in Italia, II: Cinquecento e Seicento*, Studium, Roma.
- Fantuzzi M. (1975), *Meccanismi narrativi del romanzo barocco*, Antenore, Padova.
- [Flores J. de] (1548), *Historia di Aurelio e Isabella, nella quale si disputa: chi più dia occasione di peccare, l'huomo alla donna, o la donna a l'huomo. Di lingua spagnuola in italiana tradotta da M. Lelio Aletiphilo*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia.
- [Giorgi U.] (1633), *Il Sidonio*, Matteo Formica, Vienna.
- Glover J. (1975-1976), *The Peak Period of Venetian Public Opera: The 1650s*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CII: 67-82.

- Haig Gasser J. (2008), *The Fortunes of Apuleius and The Golden Ass: A Study in Transmission and Reception*, Princeton University Press, Princeton.
- Ivanovich C. (1681), *Memorie teatrali di Venezia*, Pezzana, Venezia.
- Miklaševskij K. (1981), *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secc. XVI, XVII e XVIII* (1914), Marsilio, Venezia.
- Mancini A. N. (1970), *Il romanzo del Seicento. Saggio di bibliografia*, «Studi secenteschi», XI: 205-274.
- Mancini A. N. (1971), *Il romanzo del Seicento. Saggio di bibliografia*, «Studi secenteschi», XII: 443-498.
- Mariti L. (1978), *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Martindale C. (1998), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Matulka B. (1931), *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, New York, Institute of French Studies.
- Melcarne N. (2005), *Il principe giardiniero e il suo vero autore: Giovanni Andrea Moniglia*, «Aprosiana», XIV: 55-58.
- Meloso F. (1642), *Sidonio e Dorisbe*, G. B. Surian, Venezia.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2004), *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», XLV: 67-137.
- Morelli A., “Mannelli (Manelli), Francesco”, *Dizionario Biografico degli italiani*, 69: 78-81.
- Muraro M. T. (a cura di) (1971), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Olschki, Firenze.
- Neri S. (2013), *Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)*, in González A., García Rojas A. C., Mariscal K. X. L. (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*, Colégio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Città del Messico: 285-314.
- Osthoff W. (1967), *Maschera e musica*, «Nuova Rivista musicale italiana», I: 16-44.
- Parte XXX de comedias nuevas escogidas* (1668), Domingo García Morrás, Madrid.
- Petrobelli P. (1965), *L'Ermiona di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, «Quaderni della Rassegna musicale», 3: *La nuova musicologia italiana*, Einaudi, Torino: 125-141.
- Petrobelli P. (1967), *Francesco Manelli: documenti e osservazioni*, «Chigiana», IV: 43-66.
- Pieri M. (1983), *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova.
- Pieri M. (1989), *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Pirrotta N. (1987), *Commedia dell'arte e opera, nelle sue Scelte poetiche di musicisti*, Marsilio, Venezia.

- Porcelli B. (1985), *Le novelle degli Incogniti: un esempio di "dispositio" barocca*, «Studi secenteschi», XXVI, 1985: 129-139.
- Profeti M. G. (1996a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1996b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (a cura di) (1997), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, *Percorsi europei*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (1999), *I viaggi di un principe giardiniere*, in De Lancastre M. J., Peloso S., Sereni U. (a cura di), *E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Baroni, Viareggio: 523-540.
- Profeti M. G. (a cura di) (2009a), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VI, *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009b), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze.
- Profeti M. G. (2009c), *I viaggi di un principe giardiniere*, in Profeti M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 54-75.
- Rosand E. (2004), *Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte al teatro d'opera a pagamento*, in Nattiez J.-J. (a cura di), *Enciclopedia della musica, IV: Storia della musica europea*, Einaudi, Torino: 403-414.
- Scala F. (1976), *Teatro delle favole rappresentative*, Marotti F. (a cura di), Il Polifilo, Milano.
- Spera L. (a cura di) (2001), *La novella barocca*, Liguori, Napoli.
- Sternfeld F. W. (1978), *The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the "lieto fine"*, «Analecta musicologica», XIX: 48-50.
- Taviani F., Schino M. (1982), *Il segreto della commedia dell'arte*, La Casa Usher, Firenze.
- Tedesco A. (2012), *Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance*, «Criticón», 116: 113-135.
- Tedesco A. (2016), *La Comedia Nueva sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 7-12.
- Tessari R. (1969), *La commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Olschki, Firenze.
- Testaverde A. M., Evangelista A. (a cura di) (2007), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Einaudi, Torino.
- Usula N. (2016), *Alcaide, geólier o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 297-312.
- Vélez de Guevara L. (2008), *El príncipe viñador*, Manson W. R., Peale C. G. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark (Juan de la Cuesta Hispanic Monographs).

- [Vicente G.] (1562), *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, Ioam Alvares, Lisboa [Alonso D. (ed.) (1942), Instituto Antonio de Nebrija, Madrid].
- Whenham J. (1980), "Francesco Manelli", in Sadie S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 11, MacMillan, London: 612-613.
- Whenham J. (2004), *Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice*, «Il Saggiatore musicale», XI: 253-302.