



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Villa Contarini a Piazzola sul Brenta.
Un'officina del dramma per musica di tardo Seicento*

Relatore
Prof. Alessandro Metlica
Correlatore
Prof. Enrico Zucchi

Laureanda
Carla Romano
n° matr. 2028610

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

Introduzione	5
I	9
1. <i>Teatro e spettacolo nel Seicento</i>	9
2. <i>Alle origini della pastorale: la bucolica</i>	23
3. <i>Dalla pastorale al dramma per musica</i>	26
3.1 <i>Personaggi e temi</i>	36
II	47
1. <i>Venezia nel secondo Seicento</i>	47
2. <i>Villa Contarini a Piazzola sul Brenta</i>	58
2.1 <i>La famiglia Contarini e i suoi domini</i>	59
2.2 <i>Il Luogo delle vergini</i>	66
2.3 <i>I teatri e le feste</i>	68
2.4 <i>La fioritura della letteratura femminile</i>	78
3. <i>Spettatori illustri</i>	81
3.1 <i>Il duca di Brunswick</i>	81
3.2 <i>Il conte di Melgara</i>	88
III	91
1. <i>Gli amori di Alidaura</i>	91
2. <i>L'Erginda</i>	97
Conclusioni	107
Bibliografia	109

Introduzione

Nella prima età moderna l'elogio del potere coinvolge ogni sorta di linguaggio, dalla letteratura alla poesia al teatro. Ciò vale anche per i linguaggi "ibridi" che si affermano tra XVI e XVII secolo, quando si assiste al fiorire dei generi della pastorale e il melodramma, seguiti da intermezzi teatrali e balletti di corte che renderanno così ampio e vario il repertorio di forme dell'età barocca.

Nel contesto barocco una grande importanza è assunta dalle feste di corte, luogo in cui il cerimoniale e tutte le dinamiche politiche e del potere si incontrano, in particolare nel Seicento, con le forme spettacolari del teatro. Ne consegue dunque una «retorica dell'ostentazione»¹ che troverà la massima espressione nello splendore di Versailles. La corte barocca diventa il luogo della performance per eccellenza, in essa si giocano gli equilibri politici dell'intero stato e la potenza del suo principe o signore, il quale si servirà della festa di corte come un importante strumento per ostentare e rafforzare nonché imporre il suo potere. Aby Warburg indica come «forme intermedie» la teatralità del Rinascimento ovvero le diverse tipologie di festa che spiccano per il loro carattere politico e rituale. La festa infatti non si esaurisce unicamente sul palcoscenico ma, citando le parole di Burkhardt, tali eventi «nella loro forma più elevata segnano un vero passaggio dalla vita reale a quella dell'arte». Lo studioso tedesco, nel 1895 pubblica il saggio *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri*, dedicandosi in maniera approfondita allo studio degli spettacoli realizzati a Firenze nel 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena e in particolare guarda con grande interesse quelle rappresentazioni che inframmezzavano la commedia *La Pellegrina*, costituiti da madrigali, balletti, cori indicati come intermezzi.²

Warburg, in questa occasione, arricchisce le sue considerazioni con un intreccio di riflessioni e implicazioni di tipo antropologico e filosofico, ponendo in evidenza il fitto legame tra festa e potere, come si è detto. Gli spettacoli sono un mezzo attraverso cui la corte afferma se stessa nel mondo, e non si limitano dunque a elogiare il potere politico

¹ Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, il Mulino, Bologna 2020, p.13.

² Alessandro Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Marsilio editori, Venezia 2022, pp.27-34.

ma sono dei veri e propri strumenti attraverso cui si dà voce alla realtà, tendenze e gusti del tempo.³

Nota al testo

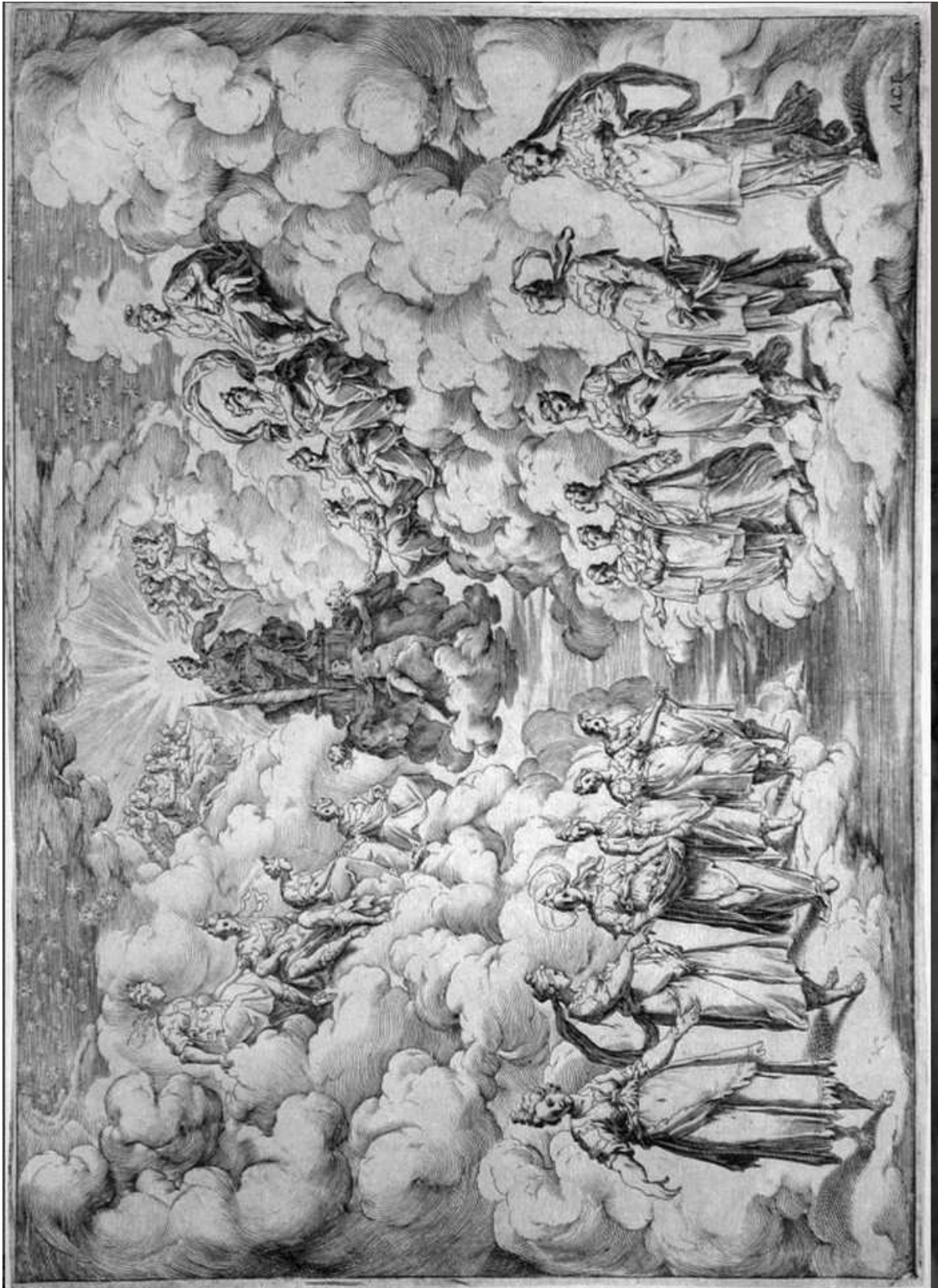
Le citazioni riportate di seguito sono tratte per lo più da opere seicentesche, appare quindi opportuno proporre una modernizzazione dell'interpunzione e nell'ortografia al fine di offrire una lettura più agevole dei contenuti. Ho ritenuto necessario normalizzare le eventuali oscillazioni nella grafia, ad esempio nel caso del sistema scempia e geminata, e regolarizzare la punteggiatura, talvolta eccessiva e anomala rispetto all'uso moderno. Elenco di seguito gli interventi di normalizzazione operati:

- distinguo la *u* vocale dalla *v* consonante.
- normalizzo l'uso dell'apostrofo nel caso di apocope postvocalica delle preposizioni articolate (*de'la'ne'*).
- elimino la *h* latineggiante priva di valore diacritico e quando non necessaria per distinguere le voci del verbo avere.
- Rendo i gruppi *ph\th* con *f e t*.
- Conservo le mutazioni vocaliche che dipendono da latinismi e i latinismi stessi.
- Conservo l'oscillazione tra le forme dittongate e non (*rimuovere\rimovere*).
- Riduco il massiccio uso di maiuscole tipico della scrittura seicentesca, mantenendolo nel caso di nomi astratti e nomi di personaggi.
- Rendo il nesso *-ti* come *-zi* seguito da vocale (*prefazione > prevazione*), *-ij* come *-ii* (*soffij > soffii*).
- Elimino la *i* grafica secondo l'uso moderno (*leggiere > leggere*).

Nota alle immagini

Ho inserito alcune immagini a mio avviso significative e funzionali a completare l'argomentazione di questa tesi. Molte di queste sono fotografie che ho scattato personalmente durante diverse visite nelle splendide sale di Villa Contarini, a Piazzola sul Brenta. A queste si aggiungono poi diversi disegni d'epoca i cui autori sono segnalati nelle note a piè pagina.

³ Cfr. Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, il Mulino, Bologna 2020, p.12-20, 216-219.



Agostino Carracci (da un disegno di Bernardo Buontalenti), *Il primo intermedio: l'armonia delle sfere*, 1589-1582. Acquaforte e bulino, 24,3 X 34,3 cm. Siena, Filippo Suchielli Amsterdam, Rijksmuseum.



Costume di scena di Bernardo Buontalenti per il quinto intermedio, *Il canto d'Arione*, indossato da Jacopo Peri, 1589.

I

1. Teatro e spettacolo nel Seicento

La figura di Giovan Battista Marino naturalmente torna subito alla mente se si pensa al Seicento barocco. Egli, intellettuale molto richiesto nelle corti più importanti dello scenario europeo da duchi, cardinali e regnanti, si dedica all'encomio dei suoi protettori in diverse forme letterarie; il suo capolavoro, *L'Adone*, è interamente percorso da digressioni encomiastiche in onore della corona di Francia. Quest'opera riflette l'atmosfera festiva, mode e spettacoli che progressivamente prendono piede e si affermano nell'età barocca e che più animeranno corti, palazzi ducali e signorili fino al XVIII-XIX secolo. *L'Adone* di Giovan Battista Marino sembra essere uno straordinario manifesto allegorico del secolo barocco.⁴ In particolare nel canto V, l'autore colloca lo sviluppo del racconto in una dimensione eccezionale ovvero una festa teatrale di corte con attori che sono dichiaratamente non professionisti; viene rappresentata una favola mitologica con una perfetta macchina scenica entro una vera e propria reggia. La suggestione più profonda poi si deve sicuramente alla meravigliosa tecnologia che muove il palco, un congegno meccanico in grado di ruotare su se stesso accompagnato dall'armonia musicale degli intermezzi.⁵

Per parlare di teatro nel Seicento occorre immergersi in una dimensione che talvolta può sembrare caleidoscopica e confusa, perché costituita da un insieme di immagini, luoghi e circostanze piuttosto variegato in un rapporto tra arte e tecnica nella comunicazione orale e visiva. Siamo nel secolo in cui si progressivamente nascono i prodotti della Scienza Nuova, si pensi al cannocchiale di Galileo Galilei che assurge a metafora della cultura barocca come ordigno meraviglioso in grado di avvicinare gli oggetti più lontani e capace di condensare una parte di universo aprendo nuovi campi di osservazione.⁶ Tutto ciò si riflette anche nel teatro: «Il paesaggio letterario del Seicento, sinuoso e composito, può essere studiato con un telescopio.»⁷

Due delle categorie più utili per comprendere al meglio il contesto generale in cui ci muoviamo sono sicuramente la dimensione della festa e quella del teatro. Per “Ordine

⁴ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, p.3.

⁵ Cfr. *ivi* pp.6-9.

⁶ Cfr. *ivi* p. 11.

⁷ Raimondi 1982 b, p LXXV.

della festa”, secondo Silvia Carandini, si intende un insieme di condizioni e tradizioni sedimentate nel tempo come un “alone” sacrale che si stabilisce tra gli eventi di gioco e spettacolo, un margine che li isola nel tempo delle celebrazioni e del contesto carnevalesco.⁸

Con “Ordine di teatro” ci si riferisce invece ad un’inclinazione dinamica volta a separare le attività di spettacolo dal contesto della quotidianità, una tendenza a favorire la produzione di eventi autonomi dai vincoli della norma sacrale legati ad un luogo circoscritto e appositamente attrezzato, il teatro. Lo spettacolo teatrale va progressivamente affermandosi come momento libero e profano dedicato al divertimento e all’impegno culturale complementare e affine al tempo del lavoro quotidiano.⁹

Nel XVII secolo questi due ordini, festa e teatro, costituiscono un sistema dinamico entro cui si realizza il sistema dello spettacolo. In Italia questo diventa strumento privilegiato dell’assolutismo politico e della pedagogia della Chiesa controriformata. Lo spettacolo consolida lo statuto artistico e sociale, e raggiunge perciò elevati gradi di organizzazione. Nella seconda metà del secolo nascono e si diffondono i teatri a pagamento fino al riconoscimento professionale del ruolo dell’attore, sebbene a Venezia il primo teatro a pagamento, il teatro San Cassiano di proprietà della famiglia Tron, verrà aperto già nel 1637, in netto anticipo quindi rispetto al resto della penisola. Ciò costituisce un evento di grande importanza e la Serenissima assumerà un ruolo predominante nella diffusione del dramma per musica.

Appaiono piuttosto significative le celebrazioni nel mantovano. Qui emerge un uso particolare dello spazio cittadino e del palazzo principesco come teatro in grado di accogliere un vasto numero di spettatori. Riesce utile ricordare che l’organizzazione di tali eventi comportava la collaborazione e la presenza a corte di uomini di cultura, intellettuali, artisti e artigiani di spessore insieme a musicisti di grande talento, siamo nell’epoca di Monteverdi e Caccini.

Nella sua dedicatoria alla *Dafne*, il compositore Marco da Gagliano sottolinea la caratteristica fondamentale del dramma per musica di accogliere al suo interno molteplici forme artistiche:

⁸ Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, p. 12.

⁹ Ibidem.

Spettacolo veramente da principi e oltre ad ogni altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano.¹⁰

La figura di Marco da Gagliano si inserisce perfettamente in quel clima culturale estremamente fertile che si afferma tra Mantova e Firenze e che vede come principali protagonisti figure come Ottavio Rinuccini, Giovanni Bardi e Jacopo Peri. Proprio con quest'ultimi infatti Marco da Gagliano, dal 1605, frequenta la Compagnia dell'Arcangelo Raffaele all'interno della quale egli godeva di grande stima soprattutto negli ambienti musicali tanto che il suo nome figura nella produzione di quattro libri di madrigali andati in stampa a Venezia nel 1607. Nello stesso anno realizza un proprio volume di musica sacra, *l'Officium defunctorum quatuor paribus vocibus*, che contribuirà decisamente alla diffusione della sua notorietà in particolare negli ambienti mantovani, dove si trasferisce per volere di Ferdinando IV di Gonzaga e qui compone una nuova versione della *Dafne* in occasione delle nozze del duca con Margherita di Savoia. Si intratterrà a Mantova per vari incarichi fino al 1608, per poi rientrare a Firenze dove ha modo di collaborare con diversi personaggi di spicco in quegli anni, tra cui lo stesso Monteverdi.¹¹ Quella di Marco da Gagliano quindi è una delle personalità centrali degli ambienti in cui progressivamente fiorisce il dramma per musica, di cui si parlerà diffusamente in questa prima sezione dell'elaborato.

Ciò che colpisce ad un primo incontro con gli eventi di spettacolo del secolo XVII è la brillante superficie delle forme, l'intreccio sapiente di diversi generi con la manifestazione che prende vita nelle vie e nelle piazze della città in diverse occasioni quali feste e cerimonie civili o religiose. La città intera diventa una scena attraversata da manifestazioni itineranti, mascherate, giochi e giostre, spettacoli pirotecnici ed eventi

¹⁰ Marco da Gagliano, «Dedicatoria e prefazione» per *La Dafne*. V. Marescotti, Firenze 1608, testo riportato in Solerti 1903, p 82.

¹¹ Rossella Pelagalli, *Marco da Gagliano*, dizionario biografico degli italiani, volume 51, Treccani 1998, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-da-gagliano_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-da-gagliano_(Dizionario-Biografico)).

musicali. I luoghi di culto, poi, sono spesso lo scenario predisposto di funzioni e riti che accompagnano la musica, con luminarie spettacolari, cori e cerimoniali che sottolineano i connotati scenografici degli eventi.

Sono per noi estremamente preziosi i resoconti che viaggiatori e intellettuali realizzano di tali spettacoli e dell'atmosfera creata in questi eventi nelle più importanti città italiane. Uno di questi è quello dell'inglese Fynes Moryson il quale, in visita a Firenze, rimane particolarmente colpito da monumenti e chiese ma anche dalla celebre villa-giardino medicea di Pratolino realizzata dal Buontalenti con i meravigliosi congegni meccanici che la animano. Osserva poi, nelle piazze e per le vie della città, i palchi con le performance dei saltimbanchi, costituite da brevi scene dialogate con maschere e parti musicali. Pare che Moryson abbia anche assistito alla rappresentazione di una commedia presso il Palazzo ducale, particolarmente suggestionato dalla straordinaria capacità di improvvisazione degli attori della Commedia dell'Arte.¹²

Un'esperienza simile viene vissuta anche da un altro intellettuale inglese, Thomas Coryate, che include l'Italia nelle tappe del suo tour europeo e percorre la Pianura padana visitando le principali città settentrionali. Al suo rientro in Inghilterra realizza un racconto delle sue esperienze di viaggio intitolato *Crudities*¹³ e dedicato al principe Enrico. Una particolare descrizione viene fatta di Venezia. Qui Coryate rimane abbagliato dalle bellezze della Serenissima e nei teatri, in particolare, rimane suggestionato dalle attrici che recitano parti femminili e dalla bellezza delle strutture stesse, molto diverse da quelle presenti in Inghilterra. Entra in contatto con gli spettacoli dei saltimbanchi in piazza San Marco e realizza dettagliate descrizioni per il suo racconto.¹⁴

La musica fa da preambolo e introduzione a quello che sto per descrivere. Mentre la musica suona, il principale montimbanco, che è il capitano e capoccione degli altri, apre il suo baule e sciorina la sua merce. Cessata la musica rivolge all'uditorio

¹² Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 17-21.

¹³ La crudezza è quella di una corposa scrittura comica realista con cui l'autore descrive le meraviglie ammirate nel suo viaggio attraverso la Pianura padana. Attraverso una descrizione erudita ed elegante descrive le processioni di San Giovanni Battista nelle strade di Vercelli, la rappresentazione dell'*Edipo tiranno* a cui assiste al teatro olimpico di Milano, la visita dell'arena di Verona e i festeggiamenti organizzati in città in occasione del carnevale.

¹⁴ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 21-25.

un'orazione che dura mezz'ora se non un'ora, nella quale fa le lodi sperticate delle sue droghe e pasticci [...] finito il suo primo discorso, il capo montimbanco mette in vendita la sua mercanzia e ne distribuisce un poco alla volta mentre il buffone continua a fare la sua parte e i musicanti continuano a cantare e a suonare i loro strumenti. [...] Il capo montimbanco, ogni volta che consegna qualcosa, improvvisa un discorso che condisce spesso di battute sapide. [...] Ho visto fare cose strabilianti da questi montimbanchi.¹⁵

Si è notato come i viaggiatori in visita nelle principali città italiane del XVII secolo registrano nei loro resoconti emozioni contrastanti, da un lato emerge una profonda attrazione per ciò che poteva essere considerata la culla della cultura europea, dall'altro un certo interesse per l'intreccio tra la dimensione cattolica e la realtà sociale dopo circa un secolo di guerre di religione e l'ormai insanabile frattura tra Chiesa cattolica e protestante. Appare evidente che siano le forme dello spettacolo religioso e popolare ad attirare l'attenzione di tali osservatori. L'Italia risulta essere un insieme composito di stati, centri di potere, culture che si riflette inevitabilmente nel mondo dello spettacolo: ogni avvenimento interno ai singoli stati, ogni impresa dinastica, ogni evento religioso si accompagnava a manifestazioni pubbliche che ricorrono spesso agli stilemi della tragedia classica o della tragicommedia barocca, secondo le tendenze estetiche del tempo.¹⁶

In questo contesto le corti principesche¹⁷ e i palazzi reali sono luoghi fondamentali di produzione di feste e spettacoli a partire proprio dal loro ruolo politico. Intorno alla figura del principe si articola un preciso codice di comportamento e un cerimoniale pubblico e privato ben preciso, la sua importanza cresce progressivamente in tutta Europa a partire

¹⁵ Coryate 1608, edizione italiana p. 293 ss.

¹⁶ Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, pp.31-33.

¹⁷ Con il termine *Corte* si intende sia la residenza di un sovrano, sia il seguito di nobili, familiari, servitori e artisti che viveva con lui nei grandi palazzi e castelli reali. A partire dal Cinquecento le corti divengono uno dei principali strumenti di affermazione del potere regio, il lusso è un'arma per contenere, controllare e intimidire i gruppi sociali più deboli e poveri. attraverso gli spettacoli, i banchetti grandiosi, le luminarie e le feste il re si innalza al di sopra di tutti. La corte quindi come luogo di concentrazione del potere e del cerimoniale oltre che come luogo in cui si riflettono le maggiori tendenze culturali del tempo ad esempio attraverso la pratica del mecenatismo. luogo in cui negoziare il ruolo e il potere della nobiltà. Feste: momento di passaggio tra vita reale e arte, esse in genere durano diversi giorni, venivano indette di occasione di eventi particolarmente significativi come le unioni dinastiche e i matrimoni quindi dei componenti della famiglia reale e si compongono di giochi, tornei, balli e rappresentazioni teatrali a cui prendono parte in prima persona anche i regnanti.

dal venir meno della società feudale fino a raggiungere il suo acme nel secolo del grande assolutismo.

Nel Seicento le corti italiane operano una sapiente politica matrimoniale e culturale riuscendo ad espandere e irradiare i principali modelli culturali italiani nelle corti straniere. Le nozze reali costituiscono un momento fondamentale anche politico, perché coinvolgono due dinastie destinate ad unirsi e si articolano perciò in avvenimenti e festeggiamenti con una forte valenza culturale, attraverso sontuosi spettacoli, balli e banchetti. Un esempio illustre è costituito sicuramente dai festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia tenutesi nel 1600 a Firenze.

Particolarmente sentiti, in questa fase, sono gli ideali cavallereschi e i miti che richiamano alla letteratura romanzesca. Temi come l'amor cortese e le virtù cavalleresche in fatto di armi diventano simboli di una tradizione antica da custodire, così che queste pratiche spettacolari rivivono come mode culturali. Dunque nel Seicento acquistano una grande importanza i giochi cavallereschi, le giostre e i tornei che assumono forme spettacolari e diventano pure messe in scena accompagnate da macchine, apparati scenici e costumi sfarzosi.

Una delle occasioni principali per cui vengono allestiti spettacoli, giochi, tornei e rappresentazioni teatrali è sicuramente il carnevale, occasione in cui vengono meno le restrizioni per quanto riguarda le norme di comportamento. Grazie alla *Licenza carnevalesca* è allora possibile indossare maschere e travestimenti. Sono giorni, quelli del carnevale, di estrema interazione sociale in cui tutto assume una dimensione spettacolare. Famosissima la celebrazione del carnevale veneziano, in piazza San Marco tutte le arti sono chiamate a partecipare attivamente e per tale ragione vengono allestite rappresentazioni teatrali che rendono lo spazio della piazza un vero e proprio teatro a cielo aperto, in cui vanno in scena ciarlatani-attori e saltimbanchi con costumi, musica, canti.¹⁸ Non può passare di certo inosservata la reazione della Chiesa dinanzi all'importanza che le rappresentazioni teatrali hanno nella società tra Cinque e Seicento. Infatti, già a partire dalla seconda metà del Cinquecento, si accendono diverse polemiche in ambito ecclesiastico sulla moralità del teatro e sui pericoli insiti negli spettacoli; ciò comporta

¹⁸ Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 37-51.

una presa di posizione, talvolta contraddittoria, da parte del papato. Infatti una delle forme d'arte che più si lega alla dimensione sociale di quel tempo, come il teatro, non poteva di certo sottrarsi a una attenta revisione della Chiesa della controriforma. L'obiettivo di quest'ultima è quello di rendere lo spettacolo teatrale uno strumento di comunicazione e di propaganda dei valori approvati dalla Riforma, ciò implica una profonda modifica delle processioni e delle manifestazioni che in tal senso subiscono un irrigidimento ma allo stesso tempo si segnala un frequente ricorso alle forme teatrali nelle imprese di acculturazione che prendono sempre più piede in questa fase, in quel processo di capillare diffusione della dottrina cristiana dentro e fuori la dimensione europea. A tal proposito si ricorda la funzione didattica che il teatro assume per i missionari gesuiti inviati in territori come l'India; un teatro che quindi assume dei toni più solenni e severi, rispetto agli spettacoli vivaci portate in scena nelle sacre rappresentazioni in cui l'irruzione della vita sociale in tutti i suoi aspetti suscitava spesso scandali e perplessità nel contesto ecclesiastico. Il bisogno di rigore e gravità si manifesta anche all'interno delle nascenti compagnie di comici, dunque si può affermare che la lotta tra sacro e profano, *gravitas* e *riso* sarà uno dei tratti distintivi della cultura tra Cinque e Seicento.¹⁹

Nel XVII secolo, a Roma intorno al pontefice e alla sua corte si articolano una serie di pratiche che puntano a una più grandiosa politica culturale dei papi. A San Pietro vengono edificati grandi teatri lignei con sontuose decorazioni e statue; a partire dal 1625 verrà avviata la realizzazione del grande baldacchino con colonne tortili del Bernini. Le feste coinvolgono le diverse chiese della città e si riversano nelle strade e nelle piazze, dove i padri gesuiti mettono in scena rappresentazioni drammatiche. La forma tipica della manifestazione religiosa è ancora quella della processione, lo spettacolo itinerante nelle vie della città che implica il dispiegamento di appartati scenici, macchine e cortei secondo l'antico modello delle pratiche devozionali. Lo spettacolo prevede una sfilata con carri addobbati²⁰ che assumono l'aspetto di palcoscenici mobili con congegni che consentono

¹⁹ Cfr. Adriano prosperi, *La chiesa tridentina e il teatro: strategie di controllo del secondo 500 in I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, XVIII convegno internazionale Roma 26-29 ottobre 1994 Anagni 30 ottobre 1994 a cura di M. Chiabò – F. Doglio, pp.19-21.

²⁰ Richiamo alla tradizione classica Rinascimentale con trionfi militari e mitologici, motivi encomiastici, simbolici e allegorici.

apparizioni improvvise, giochi d'acqua e fuoco intorno a brevi azioni drammatiche e veri e propri spettacoli in musica.²¹

In occasione della canonizzazione dei fondatori dell'ordine gesuita, Ignazio di Loyola e Francis Xavier, nel marzo 1622 ad opera di papa Gregorio XV, Roma diventa teatro di spettacolari cerimonie che si riflettono nel mondo cristiano, in particolare nei Paesi bassi e nei luoghi dove la Compagnia di Gesù si era insediata. In questo contesto la presenza dei gesuiti era più che mai importante al fine di contrastare la diffusione delle dottrine protestanti e rafforzare quindi l'egemonia del Cattolicesimo romano. Per perseguire quindi questo fine l'ordine religioso si serviva spesso, come si è detto, di cerimonie pubbliche spettacolari e di forme teatrali al fine di coinvolgere la popolazione in un contesto politico e religioso caratterizzato da tensioni interne. Con la canonizzazione dai fondatori dell'ordine quindi, in tutto il mondo cristiano, i gesuiti realizzano eventisuntuosi e solenni che sul piano metaforico si traducono in un momento di festa che Annick Delfosse definisce "a solemn seismic wave" vedendo Roma come l'epicentro del fenomeno che si irradia quindi verso gli altri luoghi della cristianità in particolare i Paesi bassi. Nella basilica di San Pietro, ad esempio, vengono commissionate una serie di decorazioni esclusivamente dedicati alla gloria di Isidoro, santo patrono di Madrid e, per volere della comunità spagnola, Paolo Guidotti è chiamato a realizzare un sontuoso teatro in legno, dipinto tale da sembrare costruito in pietra. Questa struttura lignea viene poi connessa alla cupola del Bramante realizzando una sorta di nuovo spazio sacro decorato con scene tratte dalla vita, morte e miracoli del santo; naturalmente il fine ultimo rimane quello di ricordare le azioni nobili di San Isidoro al pubblico servendosi di una grande quantità di ornamenti. La notizia circa la canonizzazione di Ignazio di Loyola giunge nelle province belghe alcune settimane in ritardo rispetto ai festeggiamenti avvenuti a Roma, ciò genera immediatamente grande entusiasmo nei centri che ospitavano i collegi gesuiti. Qui giungono diverse lettere che descrivono l'evento e i festeggiamenti tenuti nella Capitale cristiana diventando modello per le manifestazioni e le feste solenni organizzate in Belgio, in particolare i padri gesuiti insieme agli altri ordini religiosi e alle rappresentanze civiche saranno protagonisti di cortei con percorsi più o meno articolati che coinvolgono interi gruppi urbani. Alla fine del XVI secolo la diocesi belga muoveva

²¹ Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, pp.52-57.

verso una radicale disciplina per quanto riguarda le celebrazioni religiose eliminando tutti gli eccessi legati alla lunga tradizione festiva, tuttavia con la canonizzazione dei due santi gesuiti nel 1622 la tendenza allo sfarzo e alla sontuosità delle manifestazioni torna con forza nonostante i tentativi di imporre un più rigido controllo e una maggiore moderazione da parte di personaggi come Muzio Vitelleschi, preposito generale della Compagnia di Gesù, a cui si deve un tentativo di stabilire delle regole per limitare le manifestazioni profane durante i festeggiamenti attraverso un memorandum inviato a tutte le province. Ciononostante i festeggiamenti su modello romano prendono piede, Roma infatti veniva considerata “il Gran teatro del mondo” secondo una metafora che ribadisce il suo peso politico e religioso nel mondo.²²

Appare evidente dunque che il discorso politico si lega a doppio filo con il messaggio religioso, dunque i grandiosi spettacoli sacri dell’epoca barocca finiscono per istituire cicli festivi e vere e proprie stagioni teatrali che si oppongono ma allo stesso tempo dialogano con gli spettacoli profani e il carnevale, volte ora ad affermare la grandezza del papa e i dogmi del cattolicesimo post tridentino ora la potenza dei principi.

Negli ultimi anni del Seicento si manifesta un forte irrigidimento della Chiesa verso il teatro e gli spettacoli profani. Scompaiono quasi del tutto a Roma le rappresentazioni pubbliche e private di drammi in musica e commedie sostituite da particolari forme di spettacolo spirituale quali l’oratorio sacro. Quest’ultimo si fonda sul racconto drammatico di un episodio religioso tratto dalle sacre scritture, in lingua latina o volgare, con personaggi che dialogano e intonano arie musicali accompagnate dall’orchestra. Risulta importante sottolineare l’abolizione dell’apparato scenico, i cantanti sono immobili.

Questo tipo di rappresentazione si contrappone naturalmente e in modo particolarmente evidente ai divertimenti profani del carnevale e agli spettacoli teatrali di tipo privato che trovano un esempio illustre in Venezia. Le rappresentazioni trovano posto nei grandi teatri privati con la messa in scena di opere in musica e commedie da parte di compagnie liriche di professionisti.

Uno dei più significativi precedenti dello spettacolo barocco sono, come si è detto, i festeggiamenti per le nozze di Ferdinando I de’ Medici e Cristina di Lorena del 1589 a

²² Cfr. Annick Delfosse, *From Rome to the Southern Netherlands: Spectacular Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier in The sacralization of space and behavior in the Early modern world, studies and sources* a cura di Jennifer Mara DeSilva, Ashgate, Surrey 2015, pp 141-159.

Firenze. L'allestimento del complesso apparato scenico e degli eventi che hanno restato protagonista la corte fiorentina del tempo, erano stati affidati a personaggi del calibro di Emilio de' Cavalieri, Bernardo Buontalenti e Giovanni de' Bardi, che insieme avevano curato la realizzazione dei celebri intermezzi teatrali nel teatro degli Uffizi, le coreografie spettacolari e i congegni meccanici che animavano la scena. In seguito Emilio de' Cavalieri prende parte anche all'allestimento dei festeggiamenti in occasione delle nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, durante i quali viene portata in scena la prima opera interamente musicale, *L'Euridice* di Rinuccini e Peri (1597). I festeggiamenti poi per il Giubileo del 1600 si rifanno a tale tipologia di spettacolo, puntando ad elevare le potenzialità emotive dell'episodio drammatico e il progetto si arricchisce di sfumature classicheggianti nella resa del tema cristiano. Lo spettacolo in questo caso si rivolge ad un pubblico selezionato e raccolto ma allo stesso tempo mira a realizzare un modello di teatro controriformato da diffondere. Nel 1599 era stata pubblicata la formula definitiva della *Ratio Studiorum* gesuita, un insieme di regole volte a disciplinare l'ordine degli studi nei collegi gesuiti e una particolare attenzione veniva rivolta al coinvolgimento degli allievi in rappresentazioni teatrali di argomento sacro che escludevano qualsiasi tipo di intermezzo non decoroso e con lingua diversa dal latino. Le rappresentazioni costituivano ormai un sicuro e grande richiamo per un vasto pubblico ma da utilizzare con moderazione e prudenza. I drammi rappresentati nei collegi gesuiti talvolta rispondono anche agli attacchi della storiografia protestante alla legittimità dei pontefici e a questioni che minano la stabilità della Chiesa cattolica.²³

In questa fase si affermano la Commedia dell'Arte e il Teatro delle Accademie, sono anni in cui si accelera il processo di integrazione culturale e i drammi portati in scena sono soggetti all'influenza del teatro umanistico. Firenze risulta essere un importante centro di sperimentazione di intrecci tra antico e nuovo. Qui si svolgono rappresentazioni pubbliche a pagamento che vedono protagonisti i commedianti dei Zanni, comici dell'Arte che danno vita a vere e proprie stagioni teatrali sotto il controllo dell'amministrazione medicea. Sono estremamente frequenti le messe in scena del sacro con apparati religiosi e commedie agiografiche. In questo contesto si registra la nascita di molteplici accademie teatrali ovvero gruppi di compagnie comiche itineranti che

²³ Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990, pp.58-76.

sottostanno alle iniziative di corte. L'associazione accademica era solita scegliere un nome significativo e un'impresa, un'immagine simbolica e un motto rappresentativo, per poi fissare delle regole fondate sul principio di uguaglianza dei membri ed eleggere delle cariche. Tutto ciò è reso possibile da una comune e selettiva cultura letteraria che unisce nobili e studiosi, gli accademici stessi provvedono alle spese della compagnia e gli spettacoli sono sempre gratuitamente offerti al loro pubblico.²⁴

Con l'accademia fiorentina degli Immobili avviene l'incontro e la fusione tra rappresentazione accademica, spettacolo di corte e teatro pubblico. Si potrà parlare di *Gran teatro* a proposito di quegli eventi e quel luogo all'interno della festa di corte che al vertice delle celebrazioni si impone come manifestazione più alta ed elevato prodotto culturale del dominio del sovrano. Tali eventi prevedono la collaborazione attiva di artisti, artigiani e letterati di grande spessore culturale anche a livello nazionale, viene scelto un luogo separato dagli ambienti della vita quotidiana della corte e ben preparato ad accogliere il pubblico accuratamente selezionato.²⁵

Come si è precedentemente detto, uno dei centri più illustri è Mantova. Qui il teatro ducale ha ospitato magnifiche feste e eccellenti spettacoli come le rappresentazioni della *Dafne* di Rinuccini, l'*Arianna* di Rinuccini e Monteverdi, l'*Idropica* di Battista Guarini e molte altre. In questo contesto una figura di spicco è sicuramente Monteverdi, maestro della cappella ducale frequentemente coinvolto al servizio dei Gonzaga nei grandi eventi di corte. La sua fama si estendeva naturalmente oltre i confini mantovani infatti nel 1613, ad esempio, sarà al servizio di Venezia pur mantenendo un legame con la corte dei Gonzaga da cui spesso riceve commissioni per diversi eventi di corte diventando anche consulente teatrale e intermediario.²⁶

Si era accennato ai comici dell'Arte, i comici del Teatro all'improvviso attivi a Firenze a partire dagli ultimi anni del Cinquecento. Con essi tecniche di improvvisazione, situazioni comiche e maschere confluiscono nell'esperienza dotta degli accademici dilettanti. A ciò si aggiungono sperimentazioni melodrammatiche sotto la spinta delle compagnie teatrali del contesto romano. Quella del comico diventa una figura professionale a partire dalla seconda metà del secolo e si irradia coinvolgendo le più diverse esperienze musicali, letterarie, figurative con i loro risvolti teatrali.

²⁴ Cfr. *ivi*. pp.81-93.

²⁵ Cfr. *ivi*.p.94.

²⁶ Cfr. *ivi*. pp.97-102.

Nonostante il grande impatto sulla cultura del tempo, si registra la sostanziale mancanza di accurati resoconti e descrizioni precise di tali spettacoli. Generazioni di studiosi si sono allora dedicati all'analisi di atti notarili, contratti, lettere che i comici nei loro spostamenti scrivevano e inviavano per ricevere protezione e garantire le loro prestazioni cercando di ottenere riconoscimenti in una rete organizzativa estremamente labile e soggetta spesso alle difficoltà economiche, alla concorrenza e al potere dei principi committenti interessati al proprio potere. Si potrebbe allora parlare di comici mercenari, pronti a vendere le loro parole e azioni, divertimento ed emozioni rendendo la loro vicenda «Una storia di uomini, di singoli attori e delle loro aggregazioni, dei faticosi rapporti che intrattengono per garantire uno spazio al loro lavoro, delle battaglie che ingaggiano per affermare la dignità sociale della loro professione prima di tutto, e, insieme, il valore culturale dei loro prodotti.»²⁷

L'improvviso successo del melodramma comporterà il progressivo declino delle compagnie comiche del Teatro all'improvviso e la riduzione drastica dei loro spazi di autonomia e rappresentazione. Si diffondono sempre più tragedie, tragicommedie, pastorali e drammi spirituali per intrattenimento della corte e del pubblico che paga per un diritto di entrata. I primi ad interessarsi attivamente a questo tipo di rappresentazioni sono i Gonzaga, i comici nei confronti del principe si pongono come “servitori umilissimi” ed effettivamente sono appartenenti al rango dei servi di corte. La sede pontificia poi, in questi anni, si distingue per una maggiore elasticità nello svolgimento della vita pubblica, con regole meno restrittive verso teatri e forme di intrattenimento tuttavia nel corso del secolo la Chiesa post tridentina renderà Roma una zona interdetta per comici e teatranti.

Venezia è una delle piazze più frequentate dai comici nei loro continui spostamenti tra le corti italiane e non, attirati da un clima più libero e dalla straordinaria tradizione di feste e spettacoli teatrali. Le famiglie più ricche offrivano i locali di loro proprietà e affittavano palchi e sedie ricavandone così lauti compensi. Nascono teatri ben attrezzati e progressivamente strutture sempre più prestigiose aperte ai cittadini e posti sotto la tutela di magistrature cittadine, governate da un sistema fortemente centralizzato dello spettacolo che risponde alle dinamiche della politica ducale.²⁸

²⁷ Ivi. pp.120-121.

²⁸ Cfr. ivi. pp.127-133.

Dalla metà del Secolo il fermento che scuote la vita teatrale veneziana comincia ad espandersi, le iniziative si moltiplicano e si avverte l'influenza dei moduli della cultura veneziana sul modello magico-favolistico proprio della prima tradizione cortigiana del dramma per musica a cui si aggiungono inserti comici e talvolta licenziosi su trame epiche o romanzesche. Fondamentale risulta l'apporto dei librettisti, soprattutto di letterati di alto livello come Strozzi, Busenello, Vendramin, legati al contesto accademico. Gli intellettuali accademici, nel complesso, si dedicano più ad una sovrabbondante produzione di novelle e romanzi di largo consumo rendendo il proprio circolo un laboratorio fecondo in cui si porta a maturazione un nuovo genere che vuole raggiungere una più ampia diffusione. La nuova cultura barocca si apre a nuove imprese musicali con le prime edizioni a stampa dei libretti per musica.

Nel 1614 viene inaugurato a Venezia il teatro Novissimo il quale, pur avendo vita piuttosto breve, costituirà un'esperienza particolare nel contesto lagunare. Si potrà parlare di una fase principesca del dramma per musica grazie a personaggi come Giacomo Torelli, scenografo molto apprezzato in ambiente veneziano ma anche a Parigi, dove lavora per diversi anni al servizio di Anna d'Austria, vedova di Luigi XIII. Torelli sembra rinnovare dall'interno lo spettacolo barocco con i suoi allestimenti che mostrano chiaramente le intenzioni autocelebrative dei committenti e allo stesso tempo manifestano una sensibilità tecnica e artistica fino ad allora inedita. L'artista dimostra inoltre di conoscere bene la tradizione scenica proveniente dagli intermezzi di Buontalenti.²⁹ Torelli perfeziona tecnicamente la scena con soluzioni meccaniche in grado di semplificare e razionalizzare al massimo i procedimenti, appunto, meccanici e rielabora e ricodifica in funzione di tali sistemi anche le strutture linguistiche dell'opera veneziana. Tuttavia la sua impresa appare troppo ambiziosa ed estremamente dispendiosa dal punto di vista economico, non rispondendo così alle richieste del mercato veneziano dunque è destinata rapidamente a concludersi. La crisi del teatro Novissimo produce una diaspora degli artisti che si disseminano per tutta la penisola, nascono così le prime compagnie itineranti di cantanti che finiranno per stabilirsi a Napoli.³⁰

Come si è precedentemente detto, i luoghi deputati a feste ed eventi erano strade e piazze, saloni, teatri veri e propri secondo un itinerario cerimoniale che di solito conduceva da

²⁹ Maria Ida Biggi, Giacomo Torelli, *Dizionario biografico degli italiani*, volume 96 2019, pp.234-238.

³⁰ Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990 pp.135-148.

un perimetro esterno ad un centro interno. Gli spettacoli venivano allestiti con un dispiegamento di macchine, impalcature, apparati scenici basati su moduli costruttivi e decorativi e su sistemi di assemblaggio tanto negli spazi aperti quanto nei luoghi chiusi. Si può notare una sorta di equivalenza allora che spinge ad annullare i margini abituali tra i luoghi nel tempo della festa e ad abbattere i confini tra pubblico e privato in nome di una duplice spinta, centripeta ed insieme centrifuga, fortemente presente nelle manifestazioni artistiche del secolo barocco. La festa era l'occasione dunque per far sfoggio delle abitazioni di lusso e la ricchezza dei nobili. Allo stesso tempo si precisa un'attenzione a circoscrivere il luogo dello spettacolo nel territorio urbano specializzando sempre più le strutture stabili per il pubblico e la scena. Il teatro si carica progressivamente di un significato metaforico. Esso è un luogo stabile in cui lo spettacoloso produce, si vende e dove la cittadinanza si trova schierata in categorie sociali. In esso tutti gli spazi, reali e non, si condensano e tutte le arti si incrociano e si manifestano nella forma di nuovi prodotti culturali con forme e tecniche sempre in divenire.³¹

Dunque, come si è visto, gli eventi teatrali nel Seicento trovano posto in particolari luoghi piuttosto significativi. Il primo di questi è la chiesa.

Un secondo luogo molto importante si rivela essere il salone del palazzo comunale, il palazzo del principe o delle ricche famiglie patrizie. Questo ambiente è capace di contenere un vasto pubblico ed era di solito sontuosamente ornato. Tale spazio viene sfruttato per molteplici usi e dunque non contiene strutture stabili ma veniva allestito a seconda delle necessità e del tipo di evento. Nel Seicento il salone è teatro di ricchi banchetti, si pensi a quello realizzato nel 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici. In queste occasioni lo spazio viene sfruttato in tutta la sua capienza ed elevatezza e ogni sua parte si fa scena con l'allestimento di musiche, canti, balli e macchine sceniche che si rendono protagonisti veri e propri della festa stessa. In essa ogni partecipante è attore e spettatore al tempo stesso, efficacia spettacolare e ostentazione raggiungono in epoca barocca il loro culmine attingendo alle tecnologie e il gusto teatrale del momento.³²

³¹ Cfr. *ivi*, pp.182-184.

³² Cfr. *ivi* pp. 184-189.

2. Alle origini della pastorale: la bucolica

Il dramma pastorale è un genere teatrale in versi che fiorisce in ambiente colto tra Cinquecento e Seicento. La tematica bucolico-pastorale aveva già fatto la sua comparsa nel teatro con l'*Orfeo* di Poliziano e aveva manifestato la sua vitalità e la sua grande fortuna con i numerosi intermezzi rappresentati durante gli spettacoli a corte, affermandosi definitivamente verso la metà del secolo ed esercitando una notevole influenza sullo sviluppo del melodramma.³³ Su questo sfondo, agiscono personaggi che ben si sposano con l'ambiente circostante popolato da pastori, ninfe, satiri e creature del bosco.

Domenico De Robertis, autorevole filologo e critico letterario italiano del Novecento, è solito considerare l'*Arcadia* di Sannazzaro come il massimo momento di espansione del genere bucolico-pastorale insieme alla sua piena presa di coscienza. Se l'*Arcadia* costituisce sicuramente uno dei più importanti modelli per le letterature europee almeno fino alla Rivoluzione francese, il suo autore può essere considerato il fondatore del genere pastorale. A Sannazzaro infatti si deve l'imposizione del mito arcadico che fa della Grecia uno dei luoghi principali della fantasia letteraria.³⁴ L'origine di questo genere va ricercata negli scritti di Teocrito, le cui tematiche sono sapientemente riprese dalle bucoliche virgiliane poi a loro volta fonti fondamentali per le bucoliche medievali che ospitano al loro interno allegorie, tensioni politiche e messaggi filosofici.

Il medioevo accoglie dunque l'eredità dell'ecloga in esametri evolvendosi poi in diverse sperimentazioni grazie ad intellettuali come Dante, Petrarca e Boccaccio.

Proprio a quest'ultimo, secondo De Robertis, si deve la sperimentazione dell'ecloga volgare con il suo metro, il modello rusticano e l'idea stessa del prosimetro.³⁵ Sarà però Leon Battista Alberti ad introdurre ufficialmente il genere dell'elegia e dell'ecloga nella tradizione italiana. Egli è infatti autore di elegie ed ecloghe in terza rima e il suo *Tyrsis* costituisce il primo effettivo componimento di poesia rusticale del Quattrocento italiano

³³ Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, Bulzoni editore, Roma 1968, p.19.

³⁴ Cfr. Fabio Barricalla, *La preistoria della Pastorale: la Bucolica di Bernardo Pulci in La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi* a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre- 1 dicembre 2012) CLUEB, Bologna 2013, pp. 103-104.

³⁵ Cfr. *ivi*. p.106.

mentre il *Corymbus* rappresenta un testo cruciale della produzione albertiana per polimetria, ritmica, struttura dialogata e alternanza di voci al suo interno. Si segnala poi la presenza di diversi autori di carmi bucolici all'interno della corte medicea, che diventa il luogo in cui questo genere fiorisce nella seconda metà del Quattrocento: si pensi ad esempio a Poliziano e ai fratelli Pulci. Nei testi di Luca Pulci, fratello maggiore del celebre autore del *Morgante*, è possibile rintracciare alcuni elementi tipici della pastorale. Nell'incipit delle *Pistole* indirizzate a Lorenzo de' Medici, ad esempio, si nota lo sviluppo cliché parodico del Polifemo ovidiano che diventa qui un pastore filosofo:³⁶

Io ho imparato a scrivere una pistola;
O Galatea, Amor tutto mi stritola:
Si sento fioco il suon della mia fistola.³⁷

Lo stesso Lorenzo de' Medici si dedica alla stesura di un componimento bucolico, il *Corinto*, iscrivendosi così nella tradizione più matura della stagione pastorale fiorentina. All'interno di questo componimento si segnala la presenza della terzina che richiama sia le ecloghe albertiniane e boccacciane ma anche il volgarizzamento delle bucoliche virgiliane realizzato dal giovane Bernardo Pulci, il cui contributo risulta fondamentale nell'affermazione del genere Pastorale.³⁸

Nel Quattrocento, infatti, i volgarizzamenti ricoprono un ruolo chiave nel recupero della tradizione classica e nella ripresa dunque dei modelli latini e greci. Carlo Dionisotti afferma:

L'urgenza di una definizione dei rapporti tra la lingua e letteratura moderna e le antiche si manifestò in Italia nella seconda metà del Quattrocento, quando a capo d'uno de principali stati venne a trovarsi un uomo, Lorenzo de' Medici, che a un'eccezionale abilità politica unendo una pure eccezionale abilità

³⁶ Cfr. *ivi.* pp. 108-115.

³⁷ Luca Pulci, *Poliphemo Cyclopo ad Galatea ninfa marittima*, esemplare siglato E.6.3.40, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, vv. 1-3.

³⁸ Cfr. Fabio Barricalla, *La preistoria della Pastorale: la Bucolica di Bernardo Pulci in La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi* a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre- 1 dicembre 2012) CLUEB, Bologna 2013, p. 106.

letteraria nella sua propria lingua, della forza e prestigio di questa lingua intendeva servirsi come di uno strumento politico.³⁹

Il volgarizzamento di Pulci in terza rima presuppone la possibilità di recuperare e rendere in lingua volgare il testo del poeta latino; tuttavia tale volgarizzamento non ha goduto di troppa fortuna e ad esso sono stati dedicati pochissimi studi. Dionisotti segnala, nonostante ciò, l'importanza storica di tale traduzione che sembra anticipare l'*Arcadia* di Sannazzaro.

Il volgarizzamento di Pulci viene tramandato dalla stampa Miscomini e da un codice coevo conservato oggi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Il testo dei componimenti virgiliani è preceduto da un argomento corredato da prefazione e proemio realizzati dall'autore. Va segnalato, inoltre, il fatto che si tratta di una traduzione letterale e l'originale virgiliano viene reso in terza rima composta da soli versi piani.

Risulta di fondamentale importanza la questione della datazione di tale volgarizzamento; la cronologia, i tempi di realizzazione e il motivo del volgarizzamento stesso si deducono dal proemio indirizzato a Lorenzo de' Medici come una sorta di lettera dedicatoria. Qui l'autore fa riferimento all'adolescenza di Lorenzo e dunque la data di composizione deve per forza collocarsi entro il 1464. Le virtù del giovane Lorenzo sono poi elencate insieme a quelle di Cosimo e Piero de' Medici, certamente ancora in vita in quegli anni. Sulla base di ciò, l'opera risale sicuramente ai primi anni Sessanta del Quattrocento.

Si può dunque affermare la notevole importanza storica assunta, prima, dalle Pistole di Luca e, poi, dal volgarizzamento di Bernardo Pulci nella diffusione dei caratteri principali dell'ecloga fondamentale per l'affermazione del genere Pastorale.⁴⁰

³⁹ Carlo Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, cit., pp. 150-151.

⁴⁰Cfr. Fabio Barricalla, *La preistoria della Pastorale: la Bucolica di Bernardo Pulci in La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi* a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre- 1 dicembre 2012) CLUEB, Bologna 2013, pp. 110-128.

3. Dalla pastorale al dramma per musica

Il melodramma nasce con una netta impronta classicistica ma progressivamente, nei suoi sviluppi diventerà la forma barocca per eccellenza. Dal punto di vista scenico il dramma per musica, concepito ai suoi esordi dalla Camerata de' Bardi, aveva una struttura esplicitamente classica e fondamentalmente basata sul principio del "decoro". Si ricordino a tal proposito le prime rappresentazioni della *Dafne* e dell'*Euridice* a Palazzo Pitti. Un sostanziale cambiamento si avverte con la messa in scena del *Rapimento di Cefalo* di Chiabrera, melodramma musicato da Giulio Caccini, il quale mostra uno stile del tutto diverso in quanto per la prima volta un'opera letteraria viene scritta in funzione dello spettacolo.⁴¹

Prendendo in prestito le parole di Giambattista Marino secondo cui «Poesia e Musica son due sorelle».⁴², come afferma in apertura del canto VII dell'*Adone*, si può notare come l'alternanza poesia/prosa costituiva, tra Cinque e Seicento, l'oggetto di dibattito per quanto riguarda il confronto tra la Commedia e la Tragedia ma l'artificiosità chiara e manifesta del Teatro Cantato avvicinava questo genere senza alcun dubbio alla poesia.

Gli ultimi anni del Cinquecento erano stati segnati da favole mitologiche come la *Dafne* e l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini o il *Rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera, che avevano reso sistematico l'uso del verso. Molto spesso, nel genere della pastorale in musica, una delle fonti a cui gli autori si rifanno è Ovidio con le sue *Metamorfosi* insieme ai testi virgiliani e Poliziano, fonti che conferivano a quella moderna tipologia teatrale un'aura classica⁴³.

Il genere della pastorale in musica riscuote una grande fortuna nella scena aristocratica del tempo e risulta molto apprezzato anche per i sontuosi spettacoli articolati in ricchi intermezzi e scenografie. Battista Guarini ad esempio vedeva nella pastorale l'unica via praticabile in un teatro che ormai puntava soltanto al puro diletto. La commedia e la

⁴¹ Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, Bulzoni editore, Roma 1968, pp.35-44.

⁴² Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Bur, Milano 2013.

⁴³ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 11-15.

tragedia non erano più possibili in quanto il pubblico cercava l'evasione tra le ninfe e i pastori con i loro amori:

[...] e per venir all'età nostra, che bisogno abbiano noi oggi di purgar il terrore e la commiserazione con le tragiche viste avendo i precetti santissimi della nostra religione che ce l'insegna con la parola evangelica? [...] dall'altro canto la comedia è venuta in tanta noia e disprezzo che se non si accompagna con le meraviglie degli intramezi, non è più alcunoche la possa soffrire; [...] per questo le pastorali- parlo di quelle che voi chiamate contadinesche- rappresentatici quella sorta di divita nella quale noi, quasi in porto fuor dell'onde civili, si volentieri ricovriamo, non ci possono esser se non grandementecare e piacevoli.⁴⁴

In questo senso opera anche Rinuccini con la sua *Euridice*, allestita nell'autunno del 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia. Gli scopi dello spettacolo diventano dunque i «dolci affetti e il dolce diletto» immersi nel tema generale di un mutamento, una metamorfosi e rinnovamento di ciò che nel passato aveva rappresentato la forma più elevata di fusione tra musica e dramma, la tragedia, in qualcosa di nuovo e dissimile. Chiabrera, nel *Rapimento di Cefalo*, annuncia già dal prologo di voler portare in scena personaggi tratti dalla mitologia classica coinvolti in vicende d'amore, abbandonando così la narrazione di vicende eroiche. Si nota quindi una notevole attenzione rivolta ai sentimenti in relazione alle nuove forme di linguaggio tanto musicale quanto scenico. A tal proposito Alessandro Guidotti, nella prefazione alla *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri, afferma come «il cantante [...] canti con affetto piano e forte, senza passaggi, e in particolare esprima ben le parole che siano intese e le accompagni con gesti e motivi non solamente delle mani, ma di passi ancora.».

Dunque possiamo sicuramente affermare l'importanza di donare vivacità all'azione scenica senza cadere nella staticità che l'introduzione di parti cantate rischiavano di imporre. La tendenza del melodramma come favola pastorale che aveva progressivamente abbracciato una forma drammatica pura, mostra un'eccezionale fioritura in particolare a Venezia dove, come si è precedentemente ricordato, nel 1637

⁴⁴ Battista Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971, pp. 776-777.

viene aperto il primo vero e proprio teatro pubblico. Tale evento assume una notevole importanza se si considera che il melodramma, fino ad allora, era la forma teatrale prediletta nelle corti e nelle residenze dei signori, accessibile a tutti coloro che potevano pagare il prezzo di ingresso. Progressivamente dunque il dramma per musica diventa un'impresa commerciale e, considerata la grande affluenza, diventa necessario limitare il numero di spettatori, dati anche gli spazi non troppo ampi delle strutture e dei palchi.⁴⁵

Il legame tra il genere Pastorale e il nascente dramma per musica si esplicita nell'attenzione particolare rivolta alla parola poetica, che assume la misura dell'endecasillabo piano e del settenario. Infatti endecasillabi e settenari sciolti rappresentano i versi più adatti a dare voce ai dialoghi e monologhi scenici.⁴⁶ Sul piano della metrica, compaiono anche terzine incatenate e terzine di ottonari o endecasillabi. In generale, poeta e musicista sentivano la necessità di trovare un assetto formale che rendesse manifesto il salto dell'azione teatrale, un salto dagli endecasillabi sciolti a strutture e metri diversi evidenziando così il passaggio tra scene diverse.

Tipico della tragedia e della pastorale era il monologo narrativo mentre alla tragicommedia appartengono i dialoghi con interventi d'eco che danno voce a patetici lamenti con gravità e dolcezza. Sulla questione della divisione in atti, i diversi autori scelgono vie diverse, ad esempio Chiabrera aderisce alla struttura classica in cinque atti, mentre Rinuccini richiama tradizionali unità di tempo e spazio scandendo le singole scene con conclusioni corali. Se posta a confronto con *L'Euridice*, *La Dafne* presenta dei tratti che potremmo definire sperimentali ovvero un accostamento di situazioni spettacolari non riconducibili ad un generale progetto di coerenza. La scena iniziale si prospetta come antefatto legato con fatica a ciò che segue poiché dotato di un suo proprio intreccio, nell'ultima scena poi trova posto il lamento di Apollo che sposta il centro di interesse verso il patetico e non inclina verso la spettacolarità visiva. Ci si apre allora verso tecniche narrative affini a quelle degli istituti teatrali contemporanei. La struttura dell'*Euridice* inclina invece verso una maggiore severità dell'impianto evocando un'aurea tragica con maggiore spazio dato al dialogo.⁴⁷

⁴⁵ Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, Bulzoni editore, Roma 1968, pp. 135-136.

⁴⁶ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp.17- 20.

⁴⁷ Cfr. *ivi.* pp.21-25.

Al repertorio delle favole mitologiche e pastorali guarderanno i poeti teatrali successivi, come si è detto, attingendo ai repertori ovidiani. Negli intermezzi, in cui trovano posto i personaggi del mondo mitologico, si colloca la dolcezza dello stile e l'attitudine melica del genere Tragicomico. Ancora una volta un'opera di Rinuccini, l'*Arianna*, costituisce un esempio fondamentale in quanto essa rappresenta il primo tentativo nell'ambito del teatro musicale, di donare dignità tragica alla materia mitologica. Il testo mostra segni evidenti di una ricercata frattura interna in cui agiscono i personaggi. L'elemento di novità è dunque l'introduzione di tematiche tragiche legate a personaggi regali le cui azioni si riflettono in un ambito che supera quello del privato e ciò si manifesta in un linguaggio che tende al magnifico e grave. Sopravvive il prologo e il lamento di Arianna sembra essere il culmine patetico dell'opera, in linea con la tradizione pastorale che mostra reminiscenze ovidiane e virgiliane. Per rispondere poi ad esigenze encomiastiche e celebrative, si inseriscono giustificazioni ideologiche con il rifiuto della tradizione epico-tragica per abbracciare il tema d'amore e le categorie del patetico per dare nuova vita al teatro greco classico.

Grazie alla veste musicale donata da Monteverdi, si può poi affermare che quello del "lamento" assurge ad uno dei *topoi* più cari del teatro per musica.⁴⁸

Dal punto di vista musicale, una delle forme più ricorrenti è quella dell'aria, brevi e semplici melodie strumentali e vocali che mantengono uguale la stessa musica nelle varie stanze del testo poetico. Il disporsi dei versi in strofe, suggeriva al musicista un andamento ripetitivo e periodico ed era utile anche per una eventuale segmentazione concettuale e formale. Un altro tratto distintivo dell'aria è la monotematicità espressiva, infatti la stessa musica poteva essere applicata a parole diverse ma con senso analogo e ciò avveniva in nome di una sintetica essenzialità del rapporto tra testo e musica.⁴⁹

Un grande impulso tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento viene dal contesto romano e dalle opere di Giulio Rospigliosi, letterato e filosofo poi asceso al soglio pontificio come papa Clemente IX.⁵⁰ Le principali novità introdotte da quest'ultimo provengono soprattutto dalla scelta di soggetti musicabili; l'autore tende ad allestire una serie di spettacoli di storia sacra, dunque una predilezione agiografica. Il progetto di sostituire i

⁴⁸ Cfr. *ivi*. pp. 26-34.

⁴⁹ Cfr. *ivi*. pp. 41-45.

⁵⁰ Cfr. Luciano Osbat, *Clemente IX, Dizionario biografico degli italiani volume 26 1982*, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-ix_%28Dizionario-Biografico%29/.

personaggi di matrice mitologica con gli eroi della cristianità era stato avviato poco tempo prima a Firenze sotto l'influenza della granduchessa Maria Maddalena, al cui servizio opera Jacopo Cicognini e gli accademici Infiammati, inaugurando la stagione del teatro per musica su base agiografica.

Pochi antecedenti aveva un secondo filone portato avanti da Rospigliosi ovvero la drammatizzazione di episodi tratti da celebri opere letterarie e il ricorso a personaggi tratti da tale contesto. A propiziare l'inclinazione epico-romanzesca di Rospigliosi sicuramente è anche la predilezione per il cavalleresco del cardinale Antonio Barberini e l'influenza delle componenti culturali di matrice estense confluente dal ducato di Ferrara a Roma. Ciò si manifesta con forza nella decisione di far allestire, nel 1634, una Giostra del Saracino in onore del principe Alessandro Carlo di Polonia, con l'intervento di alcuni esponenti ferraresi come Cornelio e Guido Bentivoglio e Francesco Guitti.⁵¹

Per ciò che concerne i drammi fantastico-letterari, essi inclinano maggiormente verso il versante del meraviglioso e del puro diletto. L'esempio dell'*Adone* risulta sicuramente fondamentale. La finalità dichiarata dello spettacolo è dunque quella dell'“ingannar”, la magia e il “diletto canto” che può fondere così pittura, poesia e musica insieme a fittizie intenzioni didascaliche. Come era stato utilizzato fin dalle opere di Rinuccini, il prologo qui viene affidato ad un solo personaggio che si esprime in un discorso articolato in quartine di endecasillabi.⁵² Progressivamente, con gli spettacoli barberiniani, i prologhi si presentano come brevi introduzioni articolate e dialogate tra più personaggi. I testi di Rospigliosi, ricchi di una vasta varietà di momenti scenici e personaggi diversi, offrono in questa fase un modello vivace di scrittura teatrale per musica, ormai emancipata dalla staticità della drammaturgia delle origini. Cresce anche l'impiego di canzonette con varietà di versi differenti, in ambito romano.⁵³

Negli anni Trenta e Quaranta del Seicento il teatro per musica diventa oggetto di analisi in diverse opere il cui obiettivo era quello di ripercorrere la storia di questo nuovo genere e ciò avviene soprattutto nel contesto fiorentino e romano. Uno dei testi più significativi è sicuramente *Il Corago* redatto tra il 1628 e il 1637 da autore ignoto, forse Pierfrancesco Rinuccini (figlio di Ottavio), rimasto manoscritto e conservato nella Biblioteca Estense

⁵¹ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003 pp. 47-51.

⁵² Si consideri la *Favola di Orfeo* di Striggio, la *Galatea* di Chiabrera e l'*Aretusa* dello stesso.

⁵³ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp.53-60.

di Modena. Il capitolo undicesimo di tale opera contiene degli avvertimenti al poeta per rendere la sua opera adatta allo stile recitativo e costituisce la riflessione più completa sul dramma per musica. Al teatro per musica si addicevano due tipi di soggetti:

«Per le azioni profane le deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, come anche semidei ed eroi vetusti[...] nelle azioni sacre i personaggi più a proposito per questa poesia pare che siano quelli che per antichità di tempo e diversità di costumi sono più lontani dalle cose presenti, quali i patriarchi antichissimi, massime quelle che hanno concetto di essere stati musici, come Davide e simili.»⁵⁴

Il Corago rende ampiamente conto delle particolarità dello spettacolo musicale presentando le diverse formule, varietà metriche, dimensioni. Già Caccini aveva rilevato l'importanza della varietà metrica per i musicisti che componevano a voce "canzonette di misure varie di versi", tuttavia non era una regola fissa. Doni ad esempio preferiva insistere sui versi sciolti, in particolare sull'endecasillabo, ammettendo di rado canzonette di ottonari, settenari e quinari. L'uso frequente di modelli metrici diversi è giustificato da esigenze espressive mentre per quanto riguarda lo stile, nei testi per musica si attesta una non eccessiva complessità per assecondare le necessità comunicative, enfatizzate dal canto. Si registra allora una sintassi lineare nella costruzione, con frasi brevi e un linguaggio scarsamente metaforico.

Per la musica particolarmente si deve avvenire che i versi siano facili e chiari perché stando l'uditore, quale per lo più non è perfetto musico, stando dico attento all'arte musicale ed istoria, non può porger tanta attenzione al significato della poesia come quando non deve attendere a altro che al senso delle parole. Pertanto si dovranno fuggire i frequenti periodi lunghi, massimo con i verbi o nomi trasposti e che rechino o gran scienza o assuetudine poetica o somma attenzione di mente e ciò per un'altra ragione ancora che è perché seguitando a lungo il senso della poesia, anche la musica seguirà a lungo il suo tenore senza potere notabilmente variare la progressione né apportar

⁵⁴ *Il Corago*, p.63.

cadenza soave, cosa che diventa simile ai prefacii e orazioni lunghi della messa [...].⁵⁵

Doni rifiutava inoltre l'abuso di rime:

L'obbligo delle rime non permette al poeta di scorrere liberamente per tutto e di usare di quelle frasi e parole che vorrebbe e che talvolta il concetto richiederebbe. Dà anco fastidio notabili agli uditori quella similitudine di suono che così spesso fanno i versi rimati e quella corrispondenza che ha una parola con l'altra, dal che segue l'indovinarsi spesso quello che un recitante dirà nel seguente verso.⁵⁶

Dunque lo stile adatto alla musica doveva necessariamente essere semplice e piano, gradevole ma che allo stesso tempo aspirava ad una elevata dignità stilistica.⁵⁷

Di fondamentale importanza è sicuramente il diffondersi del teatro per musica, nei territori della Serenissima, e l'affermarsi di una serie di strutture stabili a pagamento in cui andavano in scena spettacoli proposti da attori professionisti. Questo clima donerà nuovi stimoli a questa nuova forma di intrattenimento. Ivanovich sottolineava la caratteristica del sistema teatrale veneziano che offriva regolarmente al pubblico pagante spettacoli di tipo principesco, in passato propri del mondo chiuso delle corti e legati alla personalità del sovrano.

«Ecco la stagione di quel carnevale che fa correre i forestieri e rende in continuo moto i cittadini avvezzi a goderlo ogni anno dopo l'annua occupazione o negli affari politici o domestici. Primi sono i teatri di musica a dar principio con pompa e splendore incredibile, punto non inferiore a quanto si pratica in diversi luoghi della magnificenza de' principi con questo solo divario che dove c'è questi lo fanno godere con generosità, in Venezia è fatto negozio e non può correre con quel decoro che corre nell'occasioni in cui da' mademi principi si celebrano

⁵⁵ Ivi. pp.67-69.

⁵⁶ Doni, op. cit. pp.16-17.

⁵⁷ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp.65-70.

spesso le nascite e gli spozalizzi a maggior ostentamento della propria grandezza.»⁵⁸

Lo spettacolo musicale si inseriva allora nel clima dei festeggiamenti carnevaleschi. I palchi dei teatri pubblici veneziani diventano dunque luoghi di “equivoco” in cui l’erotismo spesso ostentato nei testi rappresentati, le allusioni ai giochi d’azzardo e le passioni messe in scena costituivano sicuramente un polo di attrazione per il pubblico nonché un punto di forza per l’impresario.⁵⁹

Data la regolarità della rappresentazione degli spettacoli, vi era la necessità di avere sempre nuovi testi e ciò portava a sollecitare con grande frequenza le prestazioni poetiche e letterarie dei librettisti che scrivevano su richiesta delle ricche famiglie del patriziato veneziano, proprietarie dei teatri. Gli stessi poeti era aristocratici e spesso appartenenti ai rami cadetti dunque disponevano di una maggiore libertà di “manovra”. Accanto a tali autori dilettanti comparivano anche figure di letterati di professione come ad esempio Giovanni Faustini il quale nelle prefazioni delle sue opere confessa che la sua scrittura persegue la gloria letteraria e si adatta alle richieste di personaggi importanti dello scenario veneziano, esigenza di chi esercita un’arte condizionata dal gusto del pubblico pagante. Al momento della stesura, il poeta doveva dunque tener conto anche delle eventuali esigenze pratiche legate al palco o alla compagnia che doveva portare in scena il suo testo oltre che doveva sottostare ad eventuali limiti e norme di produzione. Seguiva poi la pubblicazione dei testi per musica, a carico dello stesso autore che doveva assicurarsi la protezione di un qualche alto personaggio.

Di grande importanza poi è il rapporto tra il letterato e l’impresario, oltre che con il musicista. Progressivamente, mentre prima l’autore doveva provvedere interamente alla pubblicazione del suo testo anche dal punto di vista economico, esso diventa “prestatore d’opera” inserito in quel sistema di artisti che erano chiamati ad allestire gli spettacoli. Il letterato allora trovava nel Teatro per musica un campo in cui poter agire da libero professionista come alternativa al servizio burocratico di corte e alla carriera ecclesiastica.⁶⁰

⁵⁸ Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana, 1681, pp. 377-378. (Sezione *Memorie teatrali di Venezia*)

⁵⁹ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 71-77.

⁶⁰ Cfr. *ivi.* pp. 77-81.

Il libretto generalmente si articolava in una iniziale lettera di dedica seguita da una prefazione in cui veniva esposto l'argomento del dramma e l'eventuale racconto degli antefatti. La pubblicazione poi avveniva in un formato piuttosto piccolo ed economico, comune agli altri generi di letteratura di consumo. Tali libretti erano poi destinati alla lettura preventiva o contemporanea allo spettacolo da parte degli spettatori, spesso queste edizioni rivelano errori di stampa e di impaginazione a causa delle modifiche "dell'ultima ora" ma nonostante la loro economicità questi ambiscono a decoro e dignità letteraria. Nel contesto veneziano si nota la mancanza delle narrazioni degli spettacoli, riccamente illustrate, come avveniva nelle rappresentazioni delle principali corti europee. Quelle relazioni che erano destinate ad eternare nella memoria la magnificenza della dinastia regnante che tanto ambiva, attraverso la rappresentazione di grandiosi spettacoli, all'affermazione di sé nel mondo. A Venezia, il libretto manteneva una funzione strumentale e un'utilità essenzialmente pratica per il pubblico.⁶¹

Al suo inizio, il teatro veneziano rimaneva legato ai *topoi* già ampiamente sperimentati in opere come *L'Arianna* di Monteverdi e le opere di Rinuccini sono sicuramente uno dei modelli più importanti, insieme ai risultati prodotti dall'esperienza romana di personaggi come Rospigliosi. A quest'ultimo contesto si deve sicuramente l'introduzione di personaggi "ridicoli" la cui presenza sui palchi veneziani viene incrementata. Tali personaggi vengono ripresi dalle commedie contemporanee parlate e quindi caratterizzati da uno stile basso e colloquiale con un linguaggio che prevede l'inserzione di idiotismi, locuzioni proverbiali e allusioni polemiche verso la vita quotidiana. A questo si aggiunge poi la musica, resa con strutture metriche rapide e agili vicine alle canzonette. Molto raro invece, sempre in ambito veneziano, l'uso del dialetto. Veniva piuttosto favorita la presenza di espressioni equivoche, doppi sensi e allusioni maliziose pronunciate dai personaggi sottolineate con l'uso di forme metriche particolarmente connotate come i versi sdruciolati, di ascendenza pastorale ma adattati al nuovo contesto comico e talvolta anche grottesco.⁶²

Tra le situazioni più frequenti che puntavano al comico si riscontrano le parodie di situazioni serie a causa dell'attrito tra personaggi di rango basso ed elevatezza della scena, un improvviso rialzo del registro stilistico e un successivo abbassamento a livello comico

⁶¹ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp.83-84.

⁶² Cfr. *ivi.* pp.92-101.

insieme a scene di “pazzia”.⁶³ Quest’ultime erano già ben presenti nel teatro parlato e trovano ora spazio in quello cantato, insieme ad un particolare riuso del patrimonio mitologico piegato a fini ridicoli.⁶⁴

⁶³ Le stesse divinità mitologiche diventano personaggi in grado di suscitare il riso. Si pensi ai litigi coniugali che coinvolgono Giove e Giunone nella *Finta Pazza* di Strozzi (II,4 e 7).

⁶⁴ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp.103-114.

3.1 Personaggi e temi

Risulta di fondamentale importanza, nel contesto culturale veneto, l'influenza dell'Accademia degli Incogniti, un gruppo di intellettuali che si professa seguaci del Marino. A loro si deve un uso disinvolto del patrimonio classico e sembrano riuscire a cogliere la grande portata intellettuale del nuovo e nascente dramma per musica. L'eredità degli Incogniti non si limita al generale interesse per il dramma per musica ma appare manifesti anche nella predilezione per elementi di erotismo, il gusto per il travestimento e allusioni spesso con doppi sensi.

Accanto a tali tematiche, compaiono poi riferimenti storico-politici che puntano all'attualizzazione della scena (riferimenti alla figura del principe, potere autocratico, dinamiche di corte con intrighi e congiure). Il tema della polemica anti cortigiana, ad esempio, viene caricata di uno spirito antimonarchico, a tal proposito tra i drammi che meglio abbracciano questa tematica si ricorda *l'Incoronazione di Poppea* di Gian Francesco Busenello, librettista e poeta satirico veneziano del XVII secolo autore di diversi libretti d'opera poi musicati da Monteverdi e Cavalli, il quale portava in scena la Roma imperiale immersa negli intrighi di palazzo tra lotte per il potere, tradimenti e congiure. Ragioni civili e militari che animavano temi e personaggi della storia della Roma antica vengono dunque ripresi nel contesto accademico dando voce ad una diffusa concezione storiografica iscritta nel mito della Repubblica di San Marco che si disegnava come erede ideale della Roma repubblicana, discendente dai troiani.⁶⁵

Diderot parla di "snaturamento" a proposito di una tragicomicità indecorosa propria dell'epoca barocca. Si tratta dello snaturamento che ogni nobiltà sembra subire soprattutto all'interno dell'*Incoronazione di Poppea*. All'interno della corte tirannica neroniana in cui di per sé ogni valore è snaturato e sopraffatto dal suo contrario, ogni gesto eroico risulta incrinato, ogni personaggio appare diviso tra colpe e ragioni in una polarità mai del tutto scindibile. La corte diventa allora un grande palcoscenico della storia su cui Busenello mette in piedi, satiricamente, la grande tragicommedia della società umana in cui anche i momenti più drammatici, si pensi al momento del suicidio di Seneca, vengono travolti dal ridicolo con un gelido sarcasmo che si diffonde per tutta l'opera.⁶⁶ Il caso di

⁶⁵ Cfr. Ivi pp. 114-123.

⁶⁶ Cfr. Roberto Gigliucci, *Tragicomico e Melodramma. Studi seicenteschi*, Mimesis edizioni collana n5, Milano 2011, pp.12-13.

Busenello nell'*Incoronazione di Poppea* è quindi emblematico. Lo statuto tragicomico mostra in modo radicale l'ambiguità complessa del testo. L'incoronazione è un luogo barocco per eccellenza dell'indicibilità del tragicomico proprio perché risulta impossibile interpretare la Storia stessa in quanto atrocemente ambigua, dunque l'autore mette in scena la realtà nella sua essenza spaventosa.⁶⁷

A proposito di tragicommedia è opportuno citare Roberto Gigliucci, il quale sostiene che è possibile intendere la tragicomicità secondo tre accezioni, sebbene queste non siano sufficienti ad esaurire la questione. La prima di queste è sicuramente la forma di tragicommedia di origine guariniana e dunque di matrice pastorale che caratterizza l'origine del melodramma. Lo schema teorizzato da Guarini prevede un percorso costituito da peripezie, un confronto con la morte e il superamento del pericolo estremo con una sorta di risurrezione. È il percorso orfico secondo la formula di Rinuccini. Una seconda accezione di tragicommedia è quella che unisce scene comiche, serie e drammatiche in una miscela di forme contigue. La terza e ultima forma di tragicomico è quella che coinvolge l'indecidibilità tra tragico e comico all'interno di una stessa opera; Ciò comporta l'impossibilità di un'univoca interpretazione del testo. Questa terza modalità di tragicomico è rilevabile criticamente più che documentabile teoricamente tra gli autori cinque- seicenteschi. Emerge ad esempio nelle opere di Rinuccini, Rospigliosi e Busenello, i tre maggiori librettisti del Seicento. Si può in questo caso parlare di tragicomico in senso tecnico guardando al sistema della tragicommedia pastorale, in senso di contiguità alto\basso e in senso di ambiguità cioè di compresenza. Capiamo infatti che fin dalla sua prima esperienza, Rinuccini tende alla tragedia come suo fine, la risurrezione della tragedia in lingua volgare e secondo il gusto attico della moderna Firenze. Guardando ai libretti sacri di Rospigliosi, si nota la presenza di modelli per la gestione del comico rispetto al tragico e del profano rispetto al sacro. Nel *Sant'Alessio* ad esempio si distinguono tre livelli di personaggi: tragico-sublime, comico basso e il demone che ha contatti sia con la sfera del comico sia con quella della santità. Inoltre sono presenti diverse scene a contrasto contigue tra di loro. La tragicità di Alessio si colloca in una dimensione superiore, cristiana e paradossale in quanto persegue l'umiltà

⁶⁷ Cfr. *ivi* pp. 61-62.

e il suo canto si conclude con una *laus mortis* che accoglie in sé la tradizione del disprezzo del mondo e la dolcezza del trapasso.⁶⁸

Tornando al dramma per musica, è grazie all'azione degli Incogniti che si allarga il campo dei soggetti che entrano a far parte dei protagonisti del nuovo genere. Oltre dunque ai personaggi del mito e del mondo pastorale, si affermano quelli tratti dall'epica romanzesca e classica insieme alla storiografia e persino nella letteratura d'avventura contemporanea. Gli autori devono fare i conti con personaggi autenticamente storici, preservando il loro decoro e la verosimiglianza. Lo stile doveva confrontarsi poi con le esigenze di compositori e cantanti mentre l'impianto drammatico dei testi risentiva di quella concezione più disinvolta degli spazi e del tempo drammatico. Si infrange l'unità di luogo, grazie al gusto ormai affermato per gli intermezzi e, sotto l'influsso del teatro spagnolo, si afferma la mutevolezza della scena accompagnato da un sistema di quinte e fondali anch'essi mutevoli.

Risulta essenziale ricordare che il fine di tali spettacoli è il puro intrattenimento. Viene infatti ormai del tutto rifiutata la tragedia cioè quel genere capace di muovere terrore e pietà portando l'anima degli spettatori alla catarsi.

L'irregolarità del nuovo genere rispetto al canone classico si manifesta anche nelle varie modalità con cui gli stessi autori definiscono i loro testi. Ci si trova dinanzi ad un clima caleidoscopico in cui fiorisce l'opera scenica. Il nucleo di tali novità tuttavia è uno ovvero il pubblico che anima il teatro. Guarini si schierava a difesa della moderna tragicommedia che acquistava sempre più rilevanza nella cultura di corte.

L'abilità dell'autore non risiedeva più nell'invenzione della fabula ma nel suo riuscire ad intrecciare e risolvere le dinamiche in scena, nonché adeguare lo stile di ciascun personaggio al costume e al decoro che più gli si addice. A ciò si lega l'andamento metrico del testo che risponde alle medesime esigenze. Si abbandonano le strutture classiche dei prologhi e dei cori in nome di una disposizione più spettacolare e dialogata, si fa spazio a monologhi strofici. Era necessario aggiornare al gusto presente quando imposto dalle regole classiche.⁶⁹

Se in un primo momento, i poeti veneziani erano rimasti fedeli ad un repertorio mitologico di soggetti per le loro opere e si erano limitati a mettere in scena una successione lineare

⁶⁸ Cfr. *ivi* pp.33-43.

⁶⁹ Cfr. Paolo Fabbri, *Il Secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 123-154.

di personaggi e scene, progressivamente si manifesta un'inclinazione per intrecci sempre più complessi e la tendenza ad attingere ai personaggi del genere epico, narrativo e storiografico con procedimenti drammaturgici sempre più articolati e sofisticati. Grazie al clima libertino creato nei testi degli accademici degli incogniti e l'influsso di autori come Strozzi, la figura del protagonista agli esordi del teatro per musica veneziano, è quella del guerriero innamorato o per meglio dire "effeminato" che si dedica agli affanni di Venere. I caratteri principali di tale figura emergono chiaramente nella *Finta pazza* di Strozzi in cui Achille viene ritratto nelle vesti di seduttore, travestito con virginee vesti femminili. Intorno a questo tipo di protagonista ruotano le complesse macchine sceniche e trame che sviluppano sistemi policentrici con più o meno snodi e relazioni tra personaggi. La struttura forse più ricorrente è quella bipolare che riprende il modello delle tragicommedie pastorali ovvero il rifiuto d'amore. La mancata corrispondenza di sentimenti può generare una catena amorosa anche piuttosto estesa, da qui i cosiddetti intrecci a più fili prendono vita generando episodi spesso in serie con artificiose e sottili soluzioni che possono portare la coppia principale ad interagire con una deformata immagine di sé, una struttura che potremmo definire forse a doppia coppia che senz'altro arricchisce ulteriormente la trama.⁷⁰

Frequente è anche il lieto fine, se pur con qualche eccezione (si pensi alla *Didone* di Paolo Moscardini, 1656 Bologna). L'intreccio, coronato dal ristabilirsi di un ordine che era stato turbato provocando così l'attivazione della macchina teatrale, fonda la propria vitalità nel gioco di equivoci. Nel teatro del Seicento, gli espedienti prediletti in tal senso erano costituiti da una serie di fraintendimenti che ruotavano intorno all'identità nascosta di uno dei personaggi o intorno ad un oggetto o frase equivocati e ambigui. Molto apprezzati erano senz'altro gli effetti a sorpresa e gesti o parole che ingannevoli scatenavano incomprensioni e fraintendimenti, ma estremamente utilizzato era poi l'adozione di mentite spoglie da parte di un personaggio grazie al quale si potevano generare ulteriori intrecci. L'assunzione di mentite spoglie ha costantemente a che fare con motivazioni amorose: un espediente per saggiare la fedeltà dell'amante, per vivere con esso o per provare a ricostituire una relazione.⁷¹

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 155-160.

⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 161-183.

Un altro *topos* estremamente frequente era quello del sonno del personaggio con conseguente visione onirica. Questo poteva fornire l'occasione per diverse azioni sul palco spinte anche dalle parole che potevano essere pronunciate dal personaggio involontariamente nel suo stato di dormiveglia. Ulteriori possibilità sono poi offerte anche dalle scene di "interrogatorio" del protagonista, inquisito per colpe e accuse reali o presunte.⁷²

Nei primi anni del Settecento, Pier Jacopo Martello nel suo trattato *Della tragedia antica e moderna* fornisce un vero e proprio schema per gli aspiranti poeti di drammi per musica:

L'uso comanda che il tuo melodramma sia diviso in tre atti perché se in cinque lo partirai potresti far credere di voler esporre al popolo una tragedia e ti faresti debitor follemente di quelle regole che in nessuna maniera potresti poi osservare. Nell'atto primo sarà tua cura il preparar gli ascoltanti all'intreccio dando loro la necessaria notizia degli eroi che battono il palco, degli antefatti opportuni alla cognizione sia della favola sia della storia e facendo la prima mostra dei caratteri, almeno dei principali, che dovranno intervenire all'azione [...] nel secondoatto tu devi pensare al viluppo tanto delle azioni quanto delle passioni. I leggeri equivoci, i cangiamenti di abiti, i biglietti, i ritratti così sospetti a voi tragici, sieno a voi melodrammatici in maggior pregio e messo da parte il severo verisimile della greca, francese, e diciam anche, italiana tragedia, appigliati pur con franchezza all'intrecciamento ingegnoso degli Spagnuoli.[...] Nel terzo atto pensi allo sviluppo, ossia scioglimento, e sia pur anche per macchina, se lo permetterà l'impresario; che certamente sarà più accetto per la meraviglia dell'apparenza, ancorchè il nodo per avventura non meritasse più che tanto d'incomodar un nume a scender dal cielo per scioglierlo. Vi sieno agnizioni e peripezie.[...].⁷³

Si evince come gran parte delle componenti fondamentali di questi testi (trame, intrecci, scene) discendano dal teatro comico italiano tardo cinquecentesco. Un caso esemplare

⁷² Cfr. ivi.188-194.

⁷³ Nuova ed. in Pier Jacopo Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp.282-284.

sembra essere la scena di pazzia che, tra Cinque e Seicento, ricorre con estrema frequenza nei canovacci della Commedia dell'Arte e nei copioni dei testi teatrali per poi risolversi in ridicole esibizioni e gesti esagitati nonché deliri, filastrocche o canzonette.⁷⁴

Dagli anni Quaranta del Seicento, accanto ai personaggi tratti dal mondo mitologico e della pastorale si affiancano soggetti storicamente documentati e di minore notorietà. Progressivamente si assiste ad un uso quasi sistematico e ricorrente di figure tratte dalla storia e piegate ai fini teatrali, con una particolare predilezione per il mondo orientale ed ellenistico. Le fonti a cui gli autori più si ispirano sono soprattutto Erodoto, Polidoro, Virgilio e Plutarco ma fu soprattutto la storia romana ad affascinare di più in questa fase il pubblico e gli stessi intellettuali. La scelta "storico-romana" corrispondeva ad un mutamento della sensibilità nel teatro per musica dove inizia ad essere rifiutata la figura dell'eroe effeminato, legato al gusto degli accademici degli Incogniti. L'eroe non si fa più sopraffare dalle pene d'amore ma recupera la sua forza virile, la forza della ragione e il dominio delle sue passioni. Negli anni Sessanta allora i teatri veneziani iniziano ad accogliere vittoriosi cavalieri conquistati dalla bellezza nemica ma con tratti eroici, riscattando così le loro debolezze. È opportuno ricordare che alle spalle di questa nuova tendenza agisce un'ideologia imperiale, specchio dei nuovi orientamenti politici della Serenissima, impegnata nella difesa delle sue colonie orientali contro la minaccia dell'avanzata ottomana.⁷⁵

Insieme alla predilezione per i soggetti storici, si può individuare all'interno del teatro veneziano un filone di drammi incentrato sulla figura del Tiranno. Un precursore di questa tendenza probabilmente è il *Nerone* di Busenello, figura poi ripresa nel 1668 con l'*Eliogabalo* di Aureli che a sua volta si ispira al personaggio di Tiberio che Minato aveva definito ne *La caduta di Elio Seiano*. Tale figura si evolve, dall'essere presentato come un sovrano che esercita un potere ingiustamente a causa di un cattivo consigliere fino ad incarnare esso stesso gli eccessi del potere assoluto che non trova in sé dei freni e un controllo della propria onnipotenza attraverso l'esercizio della ragione.

Aureli ne *L'Eliogabalo* fissava i caratteri di un personaggio che poi verrà declinato dagli autori successivi. L'antierismo e l'effeminatezza del tiranno, la lascivia, la sregolatezza e gli accessi sono tutti elementi che caratterizzano tale figura. Su queste caratteristiche

⁷⁴ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 199-201.

⁷⁵ Cfr. *ivi.* pp. 201-213.

verranno poi plasmati i successivi modelli di tiranno e sarà il principio della *varietas* a spingere e intensificare il topos negli autori successivi, fino ad imporsi uno schema che prevedeva la morte violenta del despota.⁷⁶

Dal punto di vista stilistico la mutevolezza della scena articolata in una varia successione di ambienti perturbava la struttura stessa della trama. La compattezza e la linearità classica del tempo teatrale viene così frammentata in segmenti di diversa durata. Lo scorrere del tempo drammatico nel teatro per musica viene quindi sconvolto dall'irrigidirsi del testo in microstrutture dotate di intrinseca compiutezza anche dal punto di vista metrico. Entro strutture come quella della canzonetta e dell'aria, i personaggi tendono a collocare le esperienze vissute, entro categorie psicologiche, rispondendo agli ideali della rappresentazione artistica. Dunque questi sono subordinati alle esigenze dell'intreccio, come piccoli ingranaggi di una più grande macchina teatrale. L'aria introduceva nel sistema drammatico una continua alternanza tra schemi di rappresentazione con velocità differenti con parti riflessive, drammi in atto commentati, parti con maggior dinamismo.⁷⁷ L'aria di congedo poi, diventa una delle convenzioni più solide e stabili dell'opera in musica e allo stesso tempo una delle sue componenti più criticate, si pensi a Muratori (1706) che scrive:

Ma che più ridicola cosa ci è di quel mirar due persone [...] che si fermano tanto tempo a replicar la musica e le parole d'una di queste canzonette, allorché il soggetto porta necessità di partirsi in fretta e di non perder tempo in ciarle?⁷⁸

Segue la riflessione di Marcello:

Avverta sopra ogni cosa il buon poeta moderno che siano fuori ben spesso tutti li personaggi senza proposito quali poi ad uno ad uno dovranno partire, cantando la solita canzonetta. [...] Non lascerà partire assolutamente il musico dalla scena senza la solita canzonetta e particolarmente quando per accidente del dramma dovesse quegli andar a morire, ammazzarsi, bever veleno etc.⁷⁹

⁷⁶ Cfr. *ivi.* pp. 214-219.

⁷⁷ Cfr. *ivi.* pp. 223-246.

⁷⁸ Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, pp. 48-49.

⁷⁹ Marcello, *op.cit.*, pp. 22-25.

La prassi viene poi riaffermata da Baretto (1763) in quale afferma: «è forza che ogni scena sia terminata con un'aria».⁸⁰

Accanto ai metri ormai consolidati nell'uso della forma canzonetta, dalla fine degli anni '60, iniziano ad affermarsi anche il decasillabo e il novenario, metri poi definitivamente acquisiti dal teatro per musica intorno al 1670. In grande espansione era invece la forma dell'arietta polimetrica, la quale offriva ai musicisti diversi spunti ritmici. Si può quindi notare come all'ormai vecchio madrigale cinquecentesco si era sostituita la ripetitività multistrofica delle canzonette.⁸¹

Sul finire del Secolo, spinti dalla ricerca di novità, gli autori si mostrano in un continuo inseguimento di soluzioni inedite come singolari sceneggiature volte a vivacizzare il consueto dialogo tra personaggi, virtuosi congegni registici fusi insieme con scene corali, frammentazione dell'unità del quadro scenico in sezioni interne che contengono a loro volta azioni complementari.⁸²

Dal punto di vista dei personaggi, il repertorio rimane quello già noto. Spesso gli autori, presentando le proprie opere nei libretti, amano fare sfoggio delle fonti storiche a cui sono ispirati i propri lavori come a voler poggiare il tutto su solide fondamenta. Lo sfruttamento della materia storica greca e romana, come si è detto, spinge gli scrittori ad accostarsi a periodi storici fin ora poco sondati, ad esempio l'età romano-barbarica e medievale. Questo nuovo filone si afferma a Venezia insieme a quello bizantino. Con l'acquisizione dei soggetti medievali, si può considerare completo il processo di "assuefazione" del pubblico allo spettacolo per musica: l'irrealità dei personaggi che si esprimono cantando era ormai un tabù abbattuto da diverso tempo, iniziano ad essere tollerati in scena protagonisti non solo autenticamente esistiti e in epoche non soltanto remote. Le situazioni sceniche consolidate venivano progressivamente rinnovate e affiancate da nuove soluzioni con intensificazione della ricerca di spettacolarità ed effetti scenici: macchine, apparizioni divine, giochi di luce e acqua, scene notturne e molto altro.

⁸⁰ Giuseppe Baretto, recensione a P. Metastasio, *Opere drammatiche*, «La frusta letteraria», III, 1 novembre 1763 (in Giuseppe Baretto, *La frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, I, Bari, Laterza, 1932, p.65.)

⁸¹ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 251-253.

⁸² Cfr. Ivi. pp. 288-289.

L'incremento della spettacolarità porta al recupero del prologo "macchinistico" dove la prima scena svolge il ruolo di introduzione spettacolare allo spettacolo stesso.⁸³

Lo stesso tema del Tiranno intorno agli ultimi decenni del Seicento consente di mostrare l'allentarsi della tensione civile e morale, i contorni educativi diventano più blandi, il fine catartico viene progressivamente meno e cresce invece il gusto per la rappresentazione delle nefandezze del despota, soprattutto la sua tendenza alla lussuria. Emerge quindi la scelta di intrecci con parti esplicite e talvolta che puntano al ridicolo, in linea con quella tendenza alla ricerca del nuovo e l'esigenza del teatro di presentarsi come alternativa ai repertori già cristallizzati. Negli ultimi anni del secolo si nota tuttavia una ripresa dei soggetti eroici e un appello alla moralità. In questa fase il grave momento attraversato dalla repubblica (l'assedio di Vienna da parte dei turchi che minacciano di insediarsi in Europa) aveva determinato un ritorno ai motivi patriottici e militari nel teatro per musica. I soggetti eroici cominciano ad assumere un valore celebrativo il quale si rafforza sempre di più con l'avanzare della controffensiva dell'Occidente. La grande paura per l'assedio turco viene così esorcizzata sulla scena, dove le efferatezze orientali si fondono con quelle del despota e degli antichi tiranni. Le loro raffigurazioni continuano a comparire sui palchi ma con minore ambiguità e funzionali a comunicare la morale conclusiva. I drammi eroici dell'ultima parte del secolo tentavano anche di proporre ideali propri del teatro tragico come il rifiuto della commistione tragicomica, una scrittura alta e tesa con attenzione all'aspetto retorico e poco incline alle tendenze meliche della canzonetta. La tensione al sublime emerge in un intreccio che si sviluppa su scene di passione e meno suequivoci e accidenti. La dilatazione del linguaggio musicale imprime poi al profilo formale dell'aria una componente più armonica e ritmica tale che, scriveva Perrucci nel 1699 «in Venezia cominciano a mancare la quantità delle arie, riducendole al primo»⁸⁴ e come lui, molti altri autori notano una progressiva diminuzione della presenza delle arie nei drammi per musica tardo secenteschi.⁸⁵

Sarà Girolamo Frigimelica Roberti ad operare una nobilitazione del dramma per musica in modo radicale. Riprende la struttura della tragedia in cinque atti in cui punta alla valorizzazione del recitativo, costruito sull'endecasillabo, a scapito delle canzonette che

⁸³ Cfr. *ivi.* pp.297- 309.

⁸⁴ Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, Muzio, 1699: ried. Moderna a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961, p.61.

⁸⁵ Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, pp. 307-323.

invece vengono meno. Opera poi una rassegna dei modelli possibili per la rappresentazione tragica: “implessa” o “ravviluppata” cioè mutevole nel riconoscimento dei personaggi, “appassionata” dove non ci sono personaggi occulti ma le azioni sono mosse dalle passioni con maggiore attenzione alla psicologia dei personaggi, “la tragedia pastorale” il rilancio quindi del gusto arcadico e “le tragedie d’esito felice” in cui la colpa è commessa per ignoranza o in modo cosciente. Ciascun testo era poi preceduto da ampie introduzioni in cui l’autore dava conto dei suoi principi di poetica teorizzando le ragioni della sua opera.⁸⁶

Dal punto di vista dei letterati, si può affermare quindi che il dramma per musica era sempre stato considerato come un genere al di fuori delle leggi classiche della poetica e frutto della fusione delle diverse componenti. Alle origini del melodramma, si è detto, si trova il modello pastorale che si pone al centro dei primi esperimenti. Al principio della pastorale si rintraccia il cosiddetto “idillio minacciato”, il mito della natura originaria, sede del contrasto tra primitivismo aspro e primitivismo mite oggetto di studio di Panofsky, storico dell’arte tedesco nonché massimo teorico dell’iconologia⁸⁷, nel suo saggio *Et in Arcadia ego* (1925). Il razionalismo e l’istanza irrazionale nell’Arcadia sono inestricabili, ne consegue un idillio incrinato costantemente e che tende alla ricerca di una purificazione-risurrezione. Orfeo è il protagonista assoluto della vicenda in cui logos e melos sono in equilibrio in un melodramma guidato dalla ragione e dalla parola. Tuttavia seguiranno secoli di riforme e controriforme in risposta a ciò che Domenico Mazzocchi aveva definito come «tedio del recitativo» nella sua prefazione alla *Catena D’Adone*, con attacchi piuttosto violenti come quello della *Geburt der Tragödie* di Nietzsche. Quest’ultimo ritiene lo stile recitativo del tutto extra-artistico⁸⁸, frutto di un’idea di idillio originario, di bontà e serenità primitiva dell’uomo che non sono altro che assoluta fatuità del reale rispetto alla verità dei terribili primordi.⁸⁹

⁸⁶ Cfr. *ivi.* pp. 323- 336.

⁸⁷ Giovanna Casadei, *Erwin Panofsky*, Enciclopedia italiana IV appendice, 1979, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-panofsky_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

⁸⁸ «L’uomo artisticamente impotente si crea una specie d’arte proprio in quanto è l’uomo non artistico in sé. Poiché non ha sentore della profondità dionisiaca della musica, egli trasforma il godimento musicale in retorica intellettualistica di parole e di accenti della passione nello stilo rappresentativo, lo trasforma nella delizia delle arti del canto».

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 2009, p.127, cap.19.

⁸⁹ Cfr. Roberto Gigliucci, *Tragicomico e Melodramma. Studi seicenteschi*, Mimesis edizioni collana n5, Milano 201, pp.13-14.

Il genere del dramma per musica nel Settecento subisce sostanziali censure anche se moderate da un realistico buon senso e orientate verso un'apertura ad esigenze di tipo erudito ed intellettuale. Ci si muove dunque verso nuovi propositi riformatori.⁹⁰

⁹⁰ Cfr. Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, p.340.

II

1. Venezia nel secondo Seicento.

Prima di procedere nell'analisi del caso Piazzola e in particolare dell'importanza assunta da villa Contarini a Piazzola sul Brenta come luogo di diverse rappresentazioni e sontuosi spettacoli teatrali nonché sede di una stamperia di libretti d'opera, appare necessario fare alcuni accenni al contesto culturale che vede protagonista la Serenissima nella seconda metà del Seicento.

In età tardo rinascimentale si assiste al proliferare di una vasta gamma di attività culturali che investono vari ambiti, dalla scienza alla filosofia alle lettere alla librettistica. Venezia e Padova sono in questo caso luoghi di grande fermento; la Serenissima infatti, tra il 1591 e il 1660, risulta essere il centro dell'opposizione all'ingerenza dell'autorità ecclesiastica e allo stesso tempo cuore dell'editoria del tempo. Edward Muir, docente di storia e italiano presso la Northwestern University, parla di vere e proprie guerre culturali che infuriano intorno a Venezia contro la soffocante ortodossia religiosa portata avanti dai padri gesuiti e dall'Inquisizione romana e individua come protagonisti di tale opposizionei libertini delle accademie insieme ai librettisti del nascente dramma per musica. Quest'ultimo, va ricordato, diventa un potente strumento di espressione data la sua capacità di suscitare emozioni forti e permette di abbracciare temi diversi, piuttosto urgenti in tale contesto culturale.

Nel contesto della Repubblica delle Lettere europea, Venezia ricopre un ruolo di grande importanza in quanto città cosmopolita e commerciale, cuore pulsante dell'editoria italiana che godeva di un'ampia risonanza anche al di fuori della penisola. Persino a livello accademico, la Serenissima occupa una posizione di rilievo nel contesto internazionale grazie alla celebre Accademia degli Incogniti, cuore del pensiero libertino e principale promotrice dell'opera in musica.⁹¹

Gli incogniti si pongono come principali sostenitori del teatro d'opera, particolare il già citato teatro Novissimo attivo tra il 1640 e il 1650.

Oltre a dedicarsi alla stesura di libretti d'opera, tali accademici erano soliti pubblicare opuscoli di argomento morale e religioso, saggi filosofici e romanzi, abbracciando così

⁹¹ Cfr. Edward Muir, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Editori Laterza, Bari 2008, pp. 4-7.

diversi temi cari al panorama culturale del tempo.⁹² Uno dei modelli principali per gli Incogniti è sicuramente Giambattista Marino, autore a cui si è soliti attribuire il motto «È del poeta il fin la meraviglia», obiettivo fondamentale da perseguire per gli autori appartenenti all'Accademia. Gli eccessi e il preziosismo linguistico allora diventavano artifici per colpire il lettore e dar vita al meraviglioso.⁹³

Nel XVII secolo andare a teatro e assistere all'opera è motivo di prestigio; a Venezia ad esempio possedere un palco in uno dei teatri della città era un privilegio riservato agli strati più elevati del patriziato veneto e agli ambasciatori, i quali sfruttavano tali eventi sociali per entrare in contatto con le figure di spicco del panorama politico nonché un'opportunità per mettersi in mostra ed essere notati.

La città di Venezia poi è più che mai un luogo in cui avviene la fusione tra festività e politica e ancora una volta il carnevale costituisce un evento fondamentale.

Tra il 1630 e il 1650, in occasione del carnevale si registrano diverse sperimentazioni teatrali che mettono in scena tutti i paradossi e le contraddizioni di una società, quella della Venezia aristocratica, costruita intorno all'arte della dissimulazione. Gli spettatori frequentano il teatro per essere visti e per incontrare gli altri ma allo stesso tempo dissimulano la propria identità, spesso indossando delle maschere.⁹⁴

Nei primi anni Quaranta del Seicento, il teatro d'opera veneziano diventa la forma d'arte suprema del tempo tanto che all'altezza cronologica del 1678 la città possiede ben nove teatri, molto spesso in competizione tra loro, e conta un gran numero di visitatori soprattutto durante la stagione del carnevale. Tuttavia il pubblico esige sempre più sorprese e novità, di conseguenza l'opera veneziana subisce un progressivo processo di specializzazione e professionalizzazione. I teatri ricorrono dunque molto spesso ad artisti, cantanti e compositori forestieri provenienti da varie corti e città.

Il caso di Venezia in realtà è solo una delle manifestazioni di un cambiamento che si stava propagando in tutta Europa tra il tardo Cinquecento e l'inizio del Seicento; ci si muove in direzione della commercializzazione dell'intrattenimento.⁹⁵ Quest'ultima prende vita grazie ad un sistema ibrido in cui impresari e artisti investivano rispettivamente capitale e talento per produrre spettacoli per conto dei proprietari dei teatri e tutti coloro che

⁹² Cfr. *ivi.* p.66.

⁹³ Cfr. *ivi.* pp.72-73.

⁹⁴ Cfr. *ivi.* pp. 112-115.

⁹⁵ Cfr. *ivi.* pp.123-124.

potevano finanziare tali imprese. Si potrebbe parlare allora di una sorta di mecenatismo per cui artisti e compositori rispondevano a precisi programmi intellettuali e alle motivazioni personali dei committenti.

Quanto ai luoghi in cui vengono portati in scena i sontuosi spettacoli, nella seconda parte del Seicento, acquistano grande importanza le ville aristocratiche. Un esempio particolarmente interessante, in area veneta, è villa Contarini a Piazzola sul Brenta, residenza di Marco Contarini, Procuratore della Repubblica di San Marco. A quest'ultimo si deve il rinnovamento della struttura a partire da un nucleo cinquecentesco di matrice palladiana a cui si aggiungono sontuose decorazioni che rispondono al gusto per la magnificenza e l'ostentazione del lusso con funzione autocelebrativa.⁹⁶

Risulta particolare e talvolta ambiguo l'atteggiamento assunto dalle grandi famiglie appartenenti al patriziato veneziano nelle cui mani si concentrava sempre più il potere politico ed economico. Questi nella sistemazione delle residenze signorili in campagna danno forma plastica ad una rigorosa separazione di classe al fine di esaltare la dignità liberale dell'aristocrazia verso le classi subalterne, impegnate nel lavoro e nel mantenimento della proprietà. La campagna fa quindi da cornice alle sfarzose residenze, luogo di svago ed eventi ludici. La dimensione del giardino in villa si lega a quella dello spettacolo in quanto in esso si assiste all'enfaticizzazione di elementi tipici quattrocenteschi come la presenza di peschiere, statue, decorazioni architettoniche e labirinti insieme all'introduzione di nuovi dettagli che realizzano compiutamente quel gusto per il meraviglioso di cui si diceva prima.⁹⁷

Tornando alla questione del dramma per musica, esso trova spazio nei diversi spettacoli che tali ville ospitavano e si lega saldamente ai luoghi prospettati dai testi e figurati dagli scenografi; il contributo dei giardinieri e di quanti curavano l'aspetto dei sontuosi parchi delle residenze diventa fondamentale poiché lo spazio del giardino diventa infatti un'esaltazione del virtuosismo dello spazio scenico del melodramma; sembra lecito supporre che in tal contesto i giardinieri e gli scenografi, impiegati per tali sontuosi allestimenti, abbiano anche ricoperto il ruolo di architetti di giardini e che in queste vesti si siano ispirati alla trattatistica scenografica con un naturale recupero e uso dei testi.⁹⁸

⁹⁶ Cfr. Lionello Puppi, *Il melodramma nel giardino in Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki editore, Firenze 1976, pp. 327-329.

⁹⁷ Cfr. *ivi.* pp.332-335.

⁹⁸ Cfr.p.340.

Dal punto di vista della trattatistica teatrale, lo spazio scenico risulta essere condizionato da due istanze divergenti ovvero questo deve porsi come plastico in quanto momento reale che si manifesta nella configurazione architettonica delle scene e nella presenza dei corpi ma allo stesso tempo esso costituisce anche un momento illusionistico che si realizza attraverso gli elementi costitutivi dell'impianto scenico. Si pone quindi il problema della coesistenza di uno spazio fisico e oggettivo insieme ad uno spazio scenico, illusionistico e soggettivo.

Umanesimo e Rinascimento avevano posto al centro uno spazio antropocentrico con una struttura logica e basato sui principi geometrici della prospettiva, l'età barocca a partire dagli inizi del Seicento segna l'affermarsi dello spazio scenico del melodramma e il tentativo di rendere esplicito il carattere illusionistico. Con lo sviluppo del dramma per musica, la prospettiva assume un carattere virtuosistico. Tuttavia parallelamente allo sviluppo della tecnica, inizia a manifestarsi una crisi che accentua progressivamente la concezione relativa dello spazio insieme alla ricerca di un nuovo ruolo della prospettiva. Su queste basi, la scena non asseconda più lo spettatore nello spazio simulato ma stabilisce una continuità con lo spazio esterno.⁹⁹

Risulta di grande interesse il caso di Mantova e in particolare si fa riferimento alla scoperta dell'edizione a stampa del *Trattato sopra la struttura de' Teatri e Scene* a cura di Fabrizio Carini Motta, architetto teatrale e scenografo mantovano attivo tra il 1649 e il 1700, con la prefazione di Edward Craig, il quale presenta una ricchissima documentazione su tale argomento. In questa fase le attività della corte dei Gonzaga sono piuttosto fiorenti e vantano una prestigiosa tradizione legata all'epoca di Monteverdi.

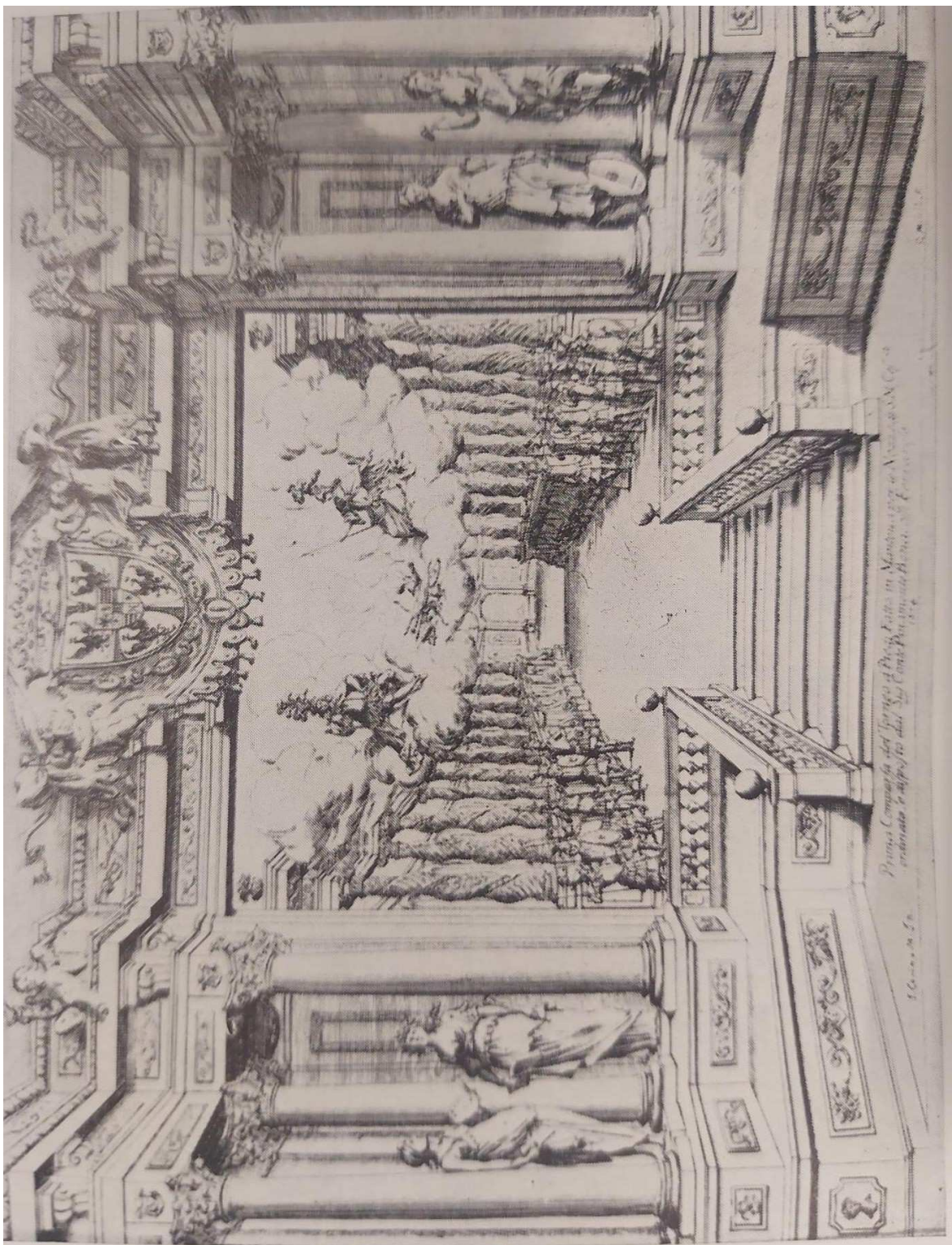
Intorno agli anni Cinquanta, Carini Motta collabora con Gaspare Vigarani per la costruzione di un nuovo teatro di corte, in questa occasione l'architetto ha modo di maturare il suo bagaglio tecnico e culturale. Nel suo trattato Carini Motta afferma di aver visto e studiato diversi teatri italiani, risulta facile pensare che egli conoscesse bene i teatri di Ferrara, Bologna, Modena e di altri centri importanti grazie alla copiosa diffusione di incisioni e progetti delle piante teatrali. Il suo stesso lavoro mostra una chiara predilezione per quelle strutture spettacolari in grado di ospitare eventi come l'opera e i tornei. L'invenzione di questo tipo di teatro risale ai primi anni del Seicento e si deve

⁹⁹ Cfr. Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico del melodramma in Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki editore, Firenze 1976, pp. 349-355.

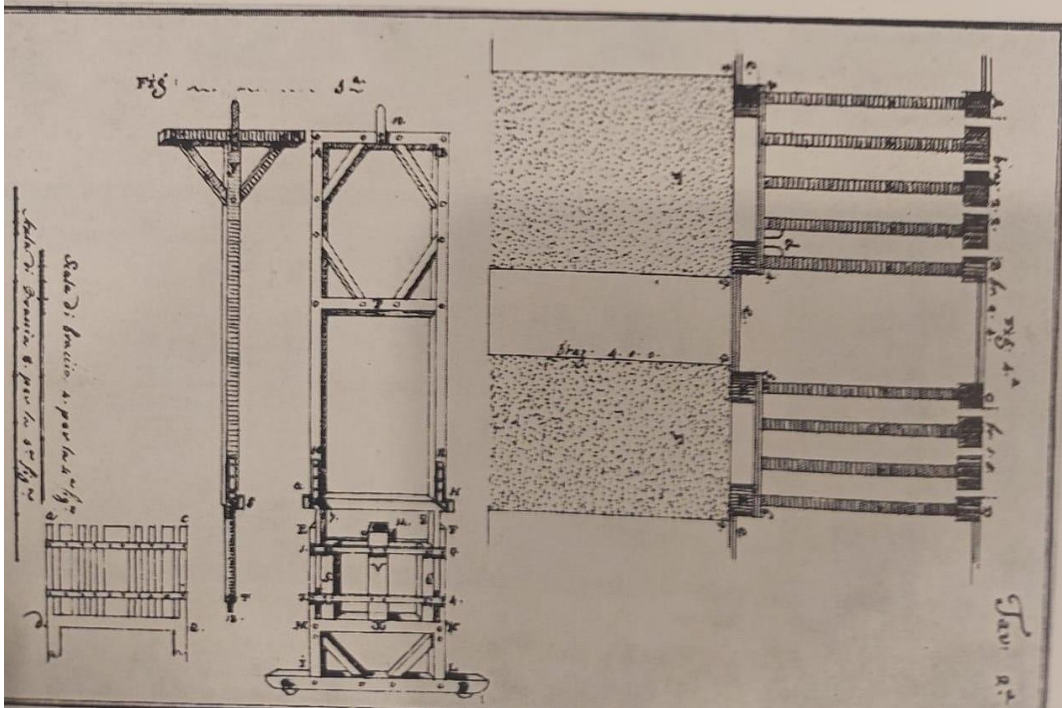
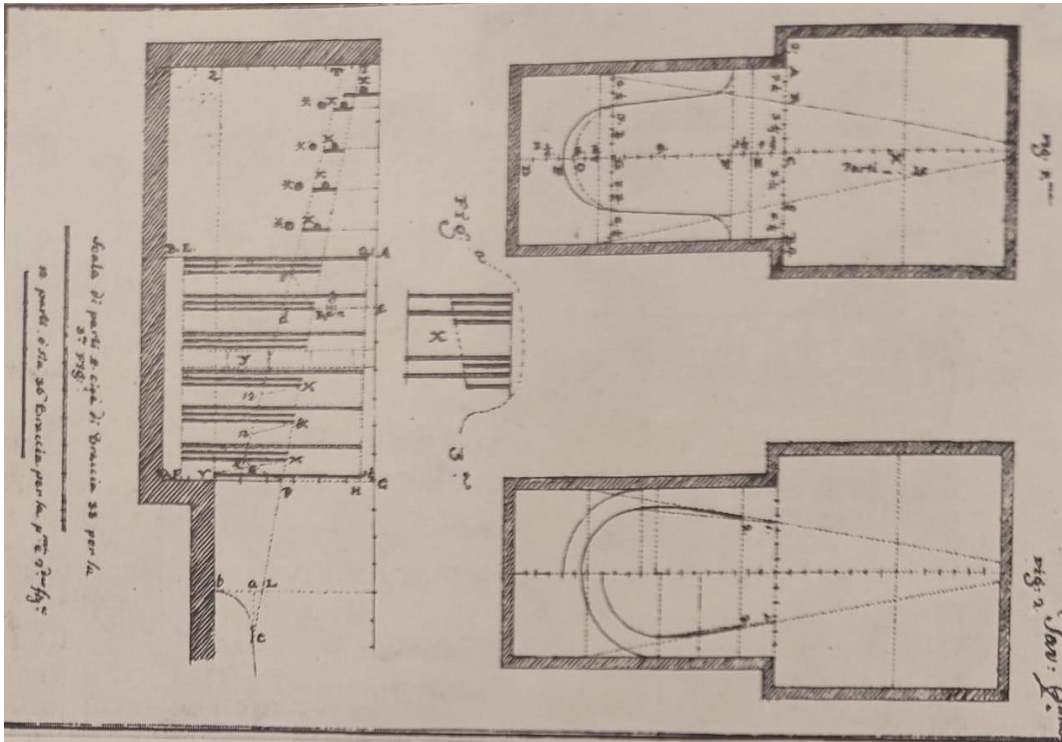
all'architetto ferrarese Giovanni Battista Aleotti; il gusto architettonico maturato da Carini Motta molto deve a questo modello, diffuso anche in area veneta. Il tipo di spettacoli portati in scena si legano saldamente alle tendenze che sempre più prendono piede nell'ambiente accademico e di corte tra il 1650 e il 1690, suggestionato probabilmente anche dalla corte imperiale viennese dove venivano portati sulla scena opere-tornei anche con la collaborazione di artisti italiani, si pensi a Carlo Pasetti. Tali spettacoli, per loro natura e destinazione, richiedono dei teatri la cui struttura si articola in palchetti con diversi elementi decorativi, diffusamente descritta da Carini Motta nel suo trattato. Egli descrive, nell'ultimo capitolo della sua opera a stampa, gli ordinamenti delle scene e le diverse macchine utilizzate; si parla dunque di un sistema di «triangoli in perno» e «telari a libro», la mutazione scenica si basa su un sistema di cartelli scorrevoli con guide nascoste nel sottopalco e infine l'architetto propone una tavola in cui mostra la pianta di un teatro, il cui palco si articola in sei ordini di tagli, il sottopalco mostra inoltre una notevole altezza al fine di consentire agli attori una maggiore agibilità. Le tele dipinte per le scene sono sorrette da leggeri telai assicurati con ganci di metallo e carrelli collegati ad un rullo centrale per mezzo di corde e carrucole, questo ruotando consente di cambiare in modo agevole le scene senza invadere il campo visuale della scena stessa.

Si può quindi affermare con sicurezza come Carini Motta, attraverso il suo trattato, offra una chiave di lettura utile per provare a comprendere gli sviluppi della tecnica scenografica barocca che, tra Sei e Settecento, progressivamente abbandona le strutture di tradizione umanistica per donare un più ampio spazio al palcoscenico e accogliere al meglio gli spettatori.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Cfr. Adriano Cavicchi, *Scenografia e macchinistica teatrale in un trattato inedito di Fabrizio Carini Motta (Mantova 1688)* in *Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki editore, Firenze 1976, pp.359-368.



Fabrizio Carini Motta- G. Mitelli, Scena per il Torneo Bonaccorsi al Teatro di Mantova (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea).



Fabrizio Carini Motta, tavola 1 e tavola 2 del trattato *Costruzione de' Teatri e Machine Teatrali* (ms. Modena, Biblioteca Estense).

Quanto a Venezia, una delle componenti fondamentali che realizza il legame tra l'opera e il pubblico Seicentesco è quella politica, basata sul sentimento di «venezianità» e il senso di appartenenza ad uno stato unico nel suo genere. Per questa ragione tra gli argomenti più volti ripresi nei drammi per musica è estremamente frequente il mito di Venezia come protettrice della libertà, della giustizia e della civiltà nonché città che può vantare una diretta discendenza da Roma. Infatti se Enea in fuga da Troia in fiamme per fondare Roma, capitale di un grande impero, allo stesso modo Antenore, una volta abbandonata Troia rasa al suolo, ha dato vita a Venezia. Il successore dello stato creato da Enea è la Serenissima che gode della protezione di Dio ed è destinata a superare Roma per grandezza, ricchezza e gloria. Cristoforo Ivanovich, nella sua opera *Minerva al tavolino*, afferma infatti a tal proposito che Venezia «Col tempo è divenuta una delle più celebri Città Metropoli del Mondo e tra le più segnalate prerogative vanta d'esser sicura da ogni incursione nemica, conservando con ragione il titolo di Vergine.»¹⁰¹ La potenza quindi della Serenissima è indiscutibile, affonda le radici in un passato glorioso ed è riconosciuta in ogni parte del mondo.

La magnificenza della Repubblica è poi celebrata dai dipinti di artisti di notevole spessore, si pensi ad esempio a Tintoretto e Veronese, che ornavano le sale del palazzo ducale, simbolo del potere e della forza politica veneziana.¹⁰²

Un ruolo di notevole importanza nel processo di edificazione del mito di Venezia spetta senza alcun dubbio a poeti e scrittori del calibro del già citato Giulio Strozzi, il quale nel 1624 realizza *La Venetia edificata*, poema epico basato su una monumentale narrazione in versi della fondazione della città e una visione mitica della sua storia. Strozzi si inserisce così nella tradizione dell'epica genealogica, aspirando a diventare il nuovo Virgilio, sebbene appare chiaro come Ariosto sia uno dei modelli principali per l'artista.¹⁰³ Alla fine degli anni Quaranta del Seicento, i librettisti iniziano ad allontanarsi dalle trame legate al mito troiano- romano per ambientare le loro opere in oriente, legandosi maggiormente all'attualità e alle minacce che Venezia si trovava a fronteggiare per mantenere la propria supremazia sui mari. Sono frequenti dunque i riferimenti alle

¹⁰¹ Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia 1681, p.371.

¹⁰² Cfr. Ellen Ronsard, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013, pp. 4-135.

¹⁰³ Cfr. *ivi.* pp. 136-138.

guerre condotte dalla Serenissima contro l'impero ottomano, dunque l'obiettivo sembra quello di sollecitare il sentimento patriottico della nobiltà veneziana chiamata a finanziare le imprese belliche. Si assiste quindi ad un coinvolgimento del dramma per musica nelle vicende politico militari nonché nella crisi che colpisce Venezia in questa fase; infatti tra il 1645 e il 1669 i teatri vengono chiusi e vietati gli spettacoli per poi riprendere a pieno la loro attività successivamente, fatta eccezione per il teatro Novissimo che non verrà mai più riaperto.¹⁰⁴

È interessante notare come l'opera veneziana trasmetta il suo messaggio politico per vocazione, puntando al pieno coinvolgimento del pubblico in un mondo fittizio ma ricco di allusioni alla dimensione reale ma soprattutto giocando sul consapevole accordo con gli spettatori. I valori patriottici e i messaggi politici sono accolti nei prologhi fino agli anni '60, successivamente invece si assiste ad un processo di "europeizzazione" del genere con il conseguente abbandono del prologo.¹⁰⁵

La progressiva istituzionalizzazione del dramma per musica aveva generato una sorta di catena di montaggio a partire dalla domanda sempre crescente di nuove opere che richiedeva un impiego massiccio di artisti e librettisti. La messa in musica dei testi comportava poi una necessaria collaborazione tra librettista e compositore, i quali spesso risiedevano in città diverse e ciò implicava una certa difficoltà nella realizzazione dell'opera. Una conseguenza quindi di tale processo è sicuramente un sostanziale cambiamento nel rapporto tra gli artisti impiegati nella realizzazione dell'opera stessa, il librettista da un lato, compositore ed esecutori dall'altro. Ciascuna delle tre figure progressivamente raggiunge un livello di autonomia notevole.

Assumono poi una notevole importanza gli scenari stampati dai libretti e dai resoconti di rappresentazioni, il testo veniva infatti fissato nell'immaginario del pubblico attraverso la stampa e ad esso veniva associato il nome del suo librettista, il quale era naturalmente chiamato ad assecondare il gusto dei suoi spettatori.

Agli occhi del pubblico, il genere del dramma per musica aveva assunto caratteristiche ben precise e una propria identità. L'opera risulta essere il risultato di una fusione tra elementi standardizzati a partire dalla sua struttura fino allo stile musicale specifico per un determinato testo. Alcune tra le convenzioni strutturali, nel corso del tempo,

¹⁰⁴ Cfr. *ivi.* pp.151-152.

¹⁰⁵ Cfr. pp.159-160.

rimangono costanti, altre invece subiscono evoluzioni e mutamenti; la struttura in tre atti si cristallizza come lo schema più ricorrente mentre i temi di carattere mitologico lasciano il posto a trame più romanzate e di argomento storico.¹⁰⁶

A proposito delle feste veneziane risulta inoltre estremamente interessante il resoconto realizzato da Ivanovich, nella già citata opera *Minerva al tavolino* del 1681. L'autore nella sezione dedicata alle *Memorie teatrali di Venezia* descrive in modo puntuale le feste che vedevano protagonista la Serenissima durante le diverse stagioni dell'anno. nella stagione primaverile avevano luogo numerosi esercizi e performance a cavallo, accompagnate nelle settimane della Quaresima dal gioco del calcio- praticato da soli uomini- dalle sfilate di gondole lungo il Canal Grande, dalla famosa comparsa del bucintoro che, recante lo stendardo della maestà Marittima, celebra il rito dello Sposalizio del mare. Durante l'estate si può godere delle splendide serenate offerte sui barcheggi nel Canal Grande, proseguendo così verso la stagione autunnale dedicata alle feste nelle sontuose ville di campagna in cui la nobiltà e la cittadinanza può godere dei diversi intrattenimenti teatrali offerti. L'inverno infine è la stagione del Carnevale, festività estremamente cara nel territorio veneziano che si riempie di maschere, spettacoli e rappresentazioni teatrali.¹⁰⁷ Fondamentale è quindi in questo contesto, come si è più volte detto in precedenza, la progressiva affermazione del dramma per musica.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*. pp.213- 362.

¹⁰⁷ Cfr. Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia 1681, pp.373-382.



Canaletto, *Il ritorno del Bucintoro nel Molo il giorno dell'Ascensione* (1738)

2. Villa Contarini a Piazzola sul Brenta

Paolo Camerini è autore di un prezioso volume, intitolato *Piazzola*, che permette di ricostruire il prestigio e l'importanza sul territorio veneto di Villa Contarini, la quale nel Seicento per volere del proprietario Marco Contarini, Procuratore di Venezia, diventa uno splendido teatro per spettacoli ed eventi sontuosi volti ad intrattenere la nobiltà veneta ma anche personaggi di spicco nel panorama europeo del tempo.

Dal 1852 quella dei Camerini è una delle famiglie nobili che esercitano il proprio potere sui territori di Piazzola. Si devono all'autore, nato a Padova nel 1868, grandiosi lavori che trasformarono le condizioni di vita di Piazzola sul Brenta, mentre introdusse migliorienegli altri possesi e realizzò grandi lavori di bonifica nel delta padano. A Piazzola poi attua un progetto agricolo-industriale servendosi della manodopera di contadini nei campi, nell'allevamento e nelle nuove industrie locali. Il palazzo Contarini viene riportato al primitivo splendore, con la demolizione delle parti aggiunte e il ripristino delle logge, la decorazione interna e l'arredamento, una pinacoteca e una ricca biblioteca.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sergio Cella, *Paolo Camerini*, Dizionario Biografico degli Italiani Volume 17 1974, Treccani, pp. 185-187.

2.1 La famiglia Contarini e i suoi domini

Paolo Camerini, con estrema precisione, all'inizio della sua opera indica le coordinate geografiche della villa; ripercorre l'origine del nome di Piazzola sul Brenta e le caratteristiche principali del suo territorio nonché si districa tra i documenti, spesso lacunosi, che attestano il possesso, il potere e le discendenze delle famiglie che dominavano tali terre.¹⁰⁹

Secondo la tradizione la discendenza della famiglia Contarini sarebbe di origine romana e già a partire dal 420 d.c vantava un certo prestigio. Dal XVII secolo in poi la Famiglia vanta tra i suoi rami la presenza di circa quarantaquattro Procuratori di San Marco e otto Dogi.

L'attenzione in questa sede è posta su Marco Contarini.

I possedimenti nel territorio di Piazzola costituivano per la famiglia la maggiore ricchezza, per tale ragione il palazzo viene concepito come una fabbrica ricca e maestosa tale da rispecchiare la grandezza del suo proprietario, il Procuratore Marco Contarini. La realizzazione artistica della villa ha inizio nel 1546 e viene attribuita dalle fonti ad Andrea Palladio, noto maestro vicentino al tempo ventottenne.¹¹⁰

L'architetto Giorgio Fossati tratta diffusamente dei lavori di Palladio in particolare nella sua opera *Fabbriche inedite di Andrea Palladio, le quali si vedono nel territorio e città di Padova* descrivendole nei dettagli in diverse tavole.

Della villa di Piazzola, Fossati rende conto anche delle numerose modifiche apportate alla sua struttura e le sontuose aggiunte volute dal Contarini. Nella prima tavola figura la struttura del corpo centrale del palazzo e i suoi diversi ordini, nello specifico uno adibito ad uno domestico e due piani nobiliari superiori a cui poi vengono aggiunte le corrispondenti stanze laterali. Nella tavola successiva emerge la planimetria del corpo mediano ideato da Palladio che comprende tre appartamenti, nella terza tavola invece vengono disegnati la facciata e il giardino sul quale poi si affaccerà un quarto piano.

¹⁰⁹ Per approfondimenti si consulti Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp.11-131.

¹¹⁰ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp.175-177.

L'attribuzione di Fossati dell'intero palazzo a Palladio viene vivacemente contrastata da Antonio Magrini¹¹¹, definendola niente meno che un «depravato giudizio»¹¹².

Secondo Camerini, sebbene l'attribuzione di Fossati sia considerata eccessiva e troppo estesa, possono essere senza dubbio considerati palladiani i due portici e le parti architettoniche delle due logge architravate insieme ai diversi frontespizi che sovrastano le finestre nei piani nobili della facciata.

Nel 1542 il rinomato Giulio Romano viene chiamato a Vicenza per la realizzazione della basilica, tuttavia il suo progetto non vede la luce data la morte dell'artista nel 1546; tuttavia le decorazioni pittoriche che tutt'oggi si trovano in alcune sale del palazzo, si pensi ad esempio alla sala di *Proserpina*, quella delle *cariatidi* e quella dei *baccanali*, sono state indubbiamente realizzati servendosi dei cartoni realizzati su ispirazione delle decorazioni del palazzo del tè a Mantova, sicuramente conosciuto da Marco Contarini in quanto nel 1530 l'imperatore Carlo V veniva accolto da Federico II di Gonzaga alla presenza, per ragioni politiche, dei patrizi Contarini.¹¹³

Sono noti diversi interventi e molteplici aggiunte alla struttura del palazzo Contarini volute dal suo proprietario, tra queste vale la pena ricordare la *sala delle audizioni* decorata con nicchie, statue, stucchi dorati e dipinti di noti pittori cinquecenteschi, la *sala della musica* altrimenti nota come *sala della chitarra rovesciata* in cui spesso si svolgevano sontuosi balli condotti dalle note cantate soavemente dalle putte contariniane, di cui si dirà più avanti. Il fine ludico quindi era perseguito anche nell'architettura della sala, appunto a chitarra rovesciata, a testimonianza della grande importanza della musica in quei luoghi.¹¹⁴

Nei maestosi giardini con viali coperti, boschi, labirinti e cascate d'acqua trovano posto anche le grandi peschiere insieme ad aree adibite poi a scuderie per le carrozze, granai e fienili ma anche serre destinate a raccogliere molteplici piante esotiche utili ad abbellire ulteriormente il giardino.¹¹⁵

¹¹¹ Colto abate vicentino, dedito all'insegnamento e alla ricerca storica sul territorio della sua città. Per approfondimenti si consulti Fabio Zavalloni, Antonio Magrini, Dizionario Biografico degli Italiani Volume 67 2006, Treccani.

¹¹² Antonio Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, Tip. Del Seminario 1845, p.258.

¹¹³ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp. 177- 190.

¹¹⁴ Cfr. Olga Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (1679-86)*, p. 341.

¹¹⁵ Cfr. ivi. pp. 341-342.

Va ricordato poi il cosiddetto *cortile delle vergini*, comunicante con la chiesa vecchia e con due teatri. A tali luoghi erano legate poi le foresterie raggiungibili percorrendo il sontuoso porticato esterno e destinate ad offrire un alloggio ai numerosi ospiti del Contarini coinvolti nelle molteplici feste e rappresentazioni teatrali che si svolgevano a palazzo.¹¹⁶

¹¹⁶ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp.195-203.



Villa Contarini, Piazzola sul Brenta, dicembre 2021.



Villa Contarini, Piazzola sul Brenta, dicembre 2021.



Villa Contarini, Piazzola sul Brenta, dicembre 2021.



Villa Contarini, Piazzola sul Brenta, dicembre 2021.

2.2. *Il Luogo delle vergini*

Il *luogo delle vergini*, di cui prima si è fatto un rapido accenno, nasce per volere di Marco Contarini come un istituto di carità volto a raccogliere fanciulle orfane e prive di una famiglia in grado di fornire loro il necessario sostentamento.

Al principio tale luogo aveva lo scopo di offrire un asilo ed una semplice educazione, successivamente diventa un ricovero vero e proprio in cui le fanciulle che lì venivano accolte erano istruite al canto e alla musica. Le “putte” dell’orfanotrofio quindi offrivano la loro voce per animare le feste organizzate dal Procuratore di San Marco nelle sontuose sale del palazzo.

Non è difficile immaginare come tale gesto di carità abbia suscitato sospetti e maldicenze. Si pensava infatti che le giovani ospiti dell’orfanotrofio fossero chiamate a soddisfare pretese di natura deplorable e vergognosa del signore del palazzo; tuttavia tali sospetti non sono mai stati confermati né smentiti, è noto però che Marco Contarini voleva fortemente questo istituto e si impegnava per la sua conservazione.

L’istituto prendeva il nome di *luogo delle vergini* così come la stamperia che aveva sede al suo interno, attiva dal 1681. Per volere del Contarini, viene costruito un teatro, soprannominato minore, destinato alla formazione delle orfane le quali erano destinate poi a diventare attrici delle varie opere portate in scena.

Il teatro era di forma quadrata e si componeva di un vasto cortile con un chiostro circondato da archivolti con colonne di ordine dorico, come testimonia l’opera di Francesco Maria Piccioli, il quale lavorava nella stamperia e di cui si dirà più avanti, *L’orologio del piacere*:

«... e di qua per un’altra scala regia fregiata di statue ed altri ornamenti di rilievo, ampia e maestosa per ogni lato, si andò a riferire in un chiostro che con le colonne di pietra viva cingeva quasi in quadrato equilatero un vasto cortile.»¹¹⁷

L’edificio conteneva anche un vasto dormitorio, un’ampia libreria con numerosi volumi di musica, una scuola di canto con moltissimi strumenti musicali e, attraverso una scala a chiocciola, si accedeva poi alla stamperia dotata di vari strumenti per produrre libri e

¹¹⁷ Francesco Maria Piccioli, *L’orologio del piacere*, Piazzola, Nel luogo delle Vergini 1685.

volumi di diversi formati. Tutto ciò desta meraviglia e un certo stupore se si pensa che villa Contarini non era altro che la residenza estiva della famiglia.

Insieme al teatro minore sorgeva la *specceria*, luogo in cui si lavoravano frutta e fiori di stagione, paste, gelati, si stillavano acque e oli profumati insieme alla lavorazione di arazzi e merletti.

Erano presenti un ampio refettorio con grandi cucine, magazzini e cantine sotterranee. Dal cortile di questo grande chiostro si passava attraverso un porticato coperto attraverso cui era possibile raggiungere il palazzo, via utilizzata dal Procuratore per recarsi al teatro o al Luogo delle vergini.

A fianco al chiostro si trovava la “chiesa delle putte” offerta a san Marco. La chiesa era piuttosto ampia e possedeva delle catacombe che ospitavano diverse reliquie di corpi santi.¹¹⁸

¹¹⁸ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp.205- 220.

2.3 I teatri e le feste

Come si è detto in precedenza, tra Cinquecento e Seicento le feste a corte e nei palazzi signorili erano una prassi consueta e uno strumento di affermazione, nonché di ostentazione, del potere e della ricchezza del signore. Tali eventi prevedevano lo svolgimento di ricchi e sontuosi banchetti, balli nelle maestose sale dei palazzi, rappresentazioni teatrali piuttosto articolate, giostre e tornei e molto altro al fine di suscitare meraviglia.

Alla fine del XVI secolo Venezia si distingue dalle altre città per la magnificenza dei teatri grazie allo sfarzo e all'eleganza portati in scena dal melodramma, perfetta sintesi tra poesia e musica. Non suscita stupore quindi considerare Marco Contarini figlio del suo tempo; egli infatti era solito offrire nella sua villa di Piazzola sul Brenta splendidi spettacoli in musica, servendosi delle fanciulle ospiti del suo *luogo delle vergini*, istruite al canto e all'arte, impiegate quindi nelle interpretazioni cantate durante gli spettacoli che prevedevano l'uso di macchine sceniche piuttosto articolate e suggestive. La villa quindi diventa il centro di una capillare organizzazione di eventi per il diletto e lo svago della nobiltà veneta e degli ospiti più importanti della Serenissima.¹¹⁹

È noto come Marco Contarini si preoccupasse in prima persona di curare l'acquisto degli strumenti, scegliere gli argomenti su cui costruire le opere in musica e gli stessi attori e ballerini da portare in scena così come gli architetti, gli artigiani, gli scenografi e tutti quegli artigiani necessari per costruire le macchine sceniche e le intere scenografie.

Villa Contarini disponeva di un'ampia sala contenente una raccolta di pregiati strumenti musicali, una ricca libreria che raccoglieva tutte le opere rappresentate fino a quell'epoca nel territorio veneziano e altrove, una splendida raccolta di opere e libretti dei principali maestri del tempo e, come si è accennato precedentemente, due teatri.

Il primo dei due teatri, noto anche come *secondo teatro* o *teatro piccolo*, era di più ridotte dimensioni e capace di contenere circa quattrocento spettatori. In esso venivano portate in scena le opere di minore spessore che richiedevano l'impiego di apparati scenici più semplici; la struttura occupava l'ala settentrionale dell'edificio ed era parte del fabbricato che ospitava il Luogo delle vergini e dunque le opere qui portate in scena erano eseguite unicamente dalle *figlie del luogo*.

¹¹⁹ Cfr. Olga Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (1679-86)*, p.341.

Il *teatro grande* invece, come riporta Fossati nelle sue descrizioni¹²⁰, era uno dei teatri più importanti del XVII secolo; comprendeva l'area che dal fabbricato si estendeva alle foresterie e ben oltre, per questo si ritiene che i portici, tutt'oggi visibili, che conducevano alle suddette foresterie fossero impiegate al tempo come passeggio e percorso coperto per le carrozze per raggiungere l'atrio del teatro. L'intera struttura fu realizzata sul disegno dei teatri realizzati da Palladio a Venezia seppur con alcune modifiche come ad esempio la forma ovale con palchetti che distingueva il teatro grande di Piazzola. Quest'ultimo godeva di grandissima fama per la sua magnificenza e importanza nel territorio veneto, complici anche le formidabili macchine sceniche, sceneggiature e lo sfarzo che connotavano tale luogo. La scena era talmente vasta che Francesco Maria Piccioli scriveva nel suo libretto:

«Fù nicchio proporzionato al caracollo di centinaia di destrieri e formò campo agevole al passaggio di più di 400 personaggi, oltre che sei stanze grandi dai lati per il vestire delle comparse».¹²¹

All'interno il teatro, capace di contenere fino a mille persone, era finemente decorato con ampie scalinate che conducevano ai quattro ordini di palchi, anch'essi magnificamente ornati con dipinti e stucchi mentre il soffitto era coperto di specchi intagliati e contornati da stucchi.¹²²

Un'ulteriore preziosa testimonianza della maestosa struttura di tale teatro è quella del già citato Cristoforo Ivanovich, il quale afferma

«Questo teatro è fatto come quelli di Venezia in quanto alla forma; differente però nelle circostanze che l'accompagnano. Ha le scale di marmo con statue che le sostentano il pavimento d'ogni ordine; i palchi sono dipinti à fresco di buona mano e i vetri dei balconi di cristallo. Il piano è lastricato all'uso de' persiani antichi, capace di persone cinquecento con grada di legno traforata, acciocché scorrendovi l'acque di sotto enda

¹²⁰Giorgio Fossati, *Delle fabbriche inedite di Andrea Palladio*, Dalle stampe di G. Fossati, Venezia 1760. Si veda allegato 10 del volume di Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925.

¹²¹ Francesco Maria Piccioli, *L'orologio del piacere*, Piazzola, Nel Luogo delle vergini 1685.

¹²² Olga Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta* (1679-86), p. 341.

fresco l'Estate. Quattro sono gli ordini de' palchi capaci pure d'altre cinquecento, adorni di stucchi di squisita minifattura, tutti arricchiti d'oro. Di sopra è tutto ricoperto di specchi sostenuti da piccioli adornamenti dorati pure di stucco. La scena è vastissima: basta dire ch'è capace di corso di carrozze, di caccienaturali e di trionfi persiani, come s'udirà in progresso del presente racconto.»¹²³

Si potrebbe concludere dunque che parole d'ordine nelle sale e nei teatri di Villa Contarini erano eleganza, maestosità, sfarzo e meraviglia.

Nel novembre 1679 furono portate in scena per la prima volta le opere *Le Amazzoni delle isole fortunate* e *La Berenice Vendicativa*. In esse apparivano scene spettacolari e molto ricche di macchinari, sfarzosi vestiti e sontuose scenografie. Le amazzoni presenti sulla scena erano circa trecento, insieme a cento uomini mori e cinquanta cavalli che sfilavano sul palco; seguivano poi scene dedicate alla caccia di orsi, cervi e cinghiali vivi. Il pubblico veniva ammesso allo spettacolo gratuitamente, munito di candele e libretto per poter seguire al meglio le parole degli attori¹²⁴, le donne non erano ammesse in platea.¹²⁵ Oltre che per la magnificenza delle scene e la straordinaria verosimiglianza, lo spettacolo destava meraviglia per l'infinita varietà offerta. Le scene cambiavano di continuo e lo spettatore veniva costantemente proiettato in ambienti sempre nuovi e diversi. Lo stesso Piccioli infatti notava come una delle meraviglie fosse «la capacità di sortir di sotterra le Scene», i cambi di scena quindi improvvisi e sorprendenti.¹²⁶

A dare notizia sullo spettacolo era il *Corriere Ordinario*, pubblicato in italiano con cadenza bisettimanale a Vienna tra il 1671 e il 1721 ed era solito pubblicare note di carattere politico, culturale e sociale. Nell'edizione del novembre 1679, sebbene in modo piuttosto stringato, segnalava la presenza di nobili legati alla corte imperiale viennese come il duca di Mantova Ferdinando Carlo di Gonzaga Nevers, figlio di Isabella Clara d'Austria, ed Eleonora Maddalena Gonzaga Nevers, vedova dell'imperatore Ferdinando III. Era poi presente tra il pubblico anche il duca di Modena e Reggio Francesco II d'Este, insomma anch'egli personalità politicamente importante e legato alle sorti dell'impero.

¹²³ Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia, 1681, p.416.

¹²⁴ Ivi. p.419.

¹²⁵ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp. 237-257.

¹²⁶ Cfr. Olga Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta* (1679-86), p.342.

Pare inoltre che il duca in questione fosse rimasto così affascinato da talerappresentazione da tornare a rivedere l'opera anche in occasione delle successive repliche e Piccioli e Pallavicino, rispettivamente librettista e musicista dell'opera, dedicheranno l'anno successivo alla Duchessa Gonzaga una nuova opera, la *Messalina*.¹²⁷ Per una più dettagliata descrizione della rappresentazione de *Le Amazzoni delle isole fortunate* appare utile gettare uno sguardo sull'articolo comparso nel dicembre 1679 comparso sulla rivista parigina *Mercure Galant*, a cura di un autore anonimo poi identificato come Jacques Chassebras de Cramailles, francese residente a Venezia. Nell'articolo viene citato il Luogo delle vergini, creato con fini caritatevoli da Marco Contarini Procuratore di San Marco. Proprio le *figlie* li accolte, avevano realizzato i costumi e le scenografie mentre il resto dell'organizzazione era rimasta segreta suscitando così ulteriore stupore negli spettatori.

Il testo si sofferma nel descrivere i dettagli del sipario in velluto cremisi, delle passamanerie dorate, dell'effetto scenografico delle luci che si accendono e si spengono d'improvviso e un leggero pasto servito nelle loggette. Lo spettacolo aveva dello straordinario; infatti sulla scena, le Amazzoni erano sessanta donne montate su veri cavalli e altre trecento guerriere occupano un ampio spazio. Le macchine uscivano dal pavimento e un carro con sei cavalli era sospeso in aria. In un'altra scena un vero corso d'acqua varcato da un ponte costituiva il luogo dello scontro tra Amazzoni e le Etiopi:

« Ce fut la Reyne des Amazones accompagnée de soixante Femmes, montées toutes sur de veritables Chevaux. Trois cens autres parurent en mesme temps sous des Pavillons de Toile d'or. Jugez de l'éclat que répandoient ces superbes Tentes dans le lieu où campoient ces Amazones. Il estoit d'une si vaste étenduë, qu'on n'en pouvoit remarquer le le(sic) bout. Quantité de Machines surprenantes sortirent de terre dans la mesme Scene, & un Char attelé de six Chevaux se sôûtint en l'air. Il y eut dans ce mesme Opéra une Riviere d'eau veritable. Deux Armées s'avancerent sur un Pont qui la traversoit, & un fort grand nombre d'Asiatiques tomberent dans l'eau. Vous pouvez croire

¹²⁷ Cfr. Elisa Bastianello, *L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679) Documenti nella stampa periodica e cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel "Mercure Galant", il 30 dicembre 1679)*, Rivista Engramma n 147, Giugno 2017, engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale n.195.

qu'on les comptoit pour noyez, & que l'avantage demeura par là aux Amazones. Je ne vous fais point aujourd'huy l'entiere description de ce merveilleux Spéctacle, qui semble estre moin un Opéra effectif qu'un Enchantement».¹²⁸

Altro argomento degno di attenzione è l'organizzazione logistica dell'evento. Questa prevedeva un accesso frazionato secondo un sistema di biglietti forniti agli spettatori, al termine dello spettacolo veniva disposta un'illuminazione con torce lungo l'intera strada che collega Piazzola a Venezia, data l'ora tarda prevista per la fine dello spettacolo. Una tale organizzazione accurata era possibile grazie ad un'attenta ottimizzazione dei costi e delle spese; è opportuno, infatti, ricordare che la manodopera delle Figlie concorreva molto all'economia della produzione.¹²⁹

¹²⁸ *Les Amazones dans les isles fortunées, Opéra de Venise*, in "Mercure Galant", Paris 1679, 12, 115-123. Edizione digitale su Gallica. Trascrizioni su Observatoire de la vie letterarie della Sorbonne.

¹²⁹ Cfr. Elisa Bastianello, *L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679) Documenti nella stampa periodica e cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel "Mercure Galant", il 30 dicembre 1679)*, Rivista Engramma n 147, Giugno 2017, engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale n.195.

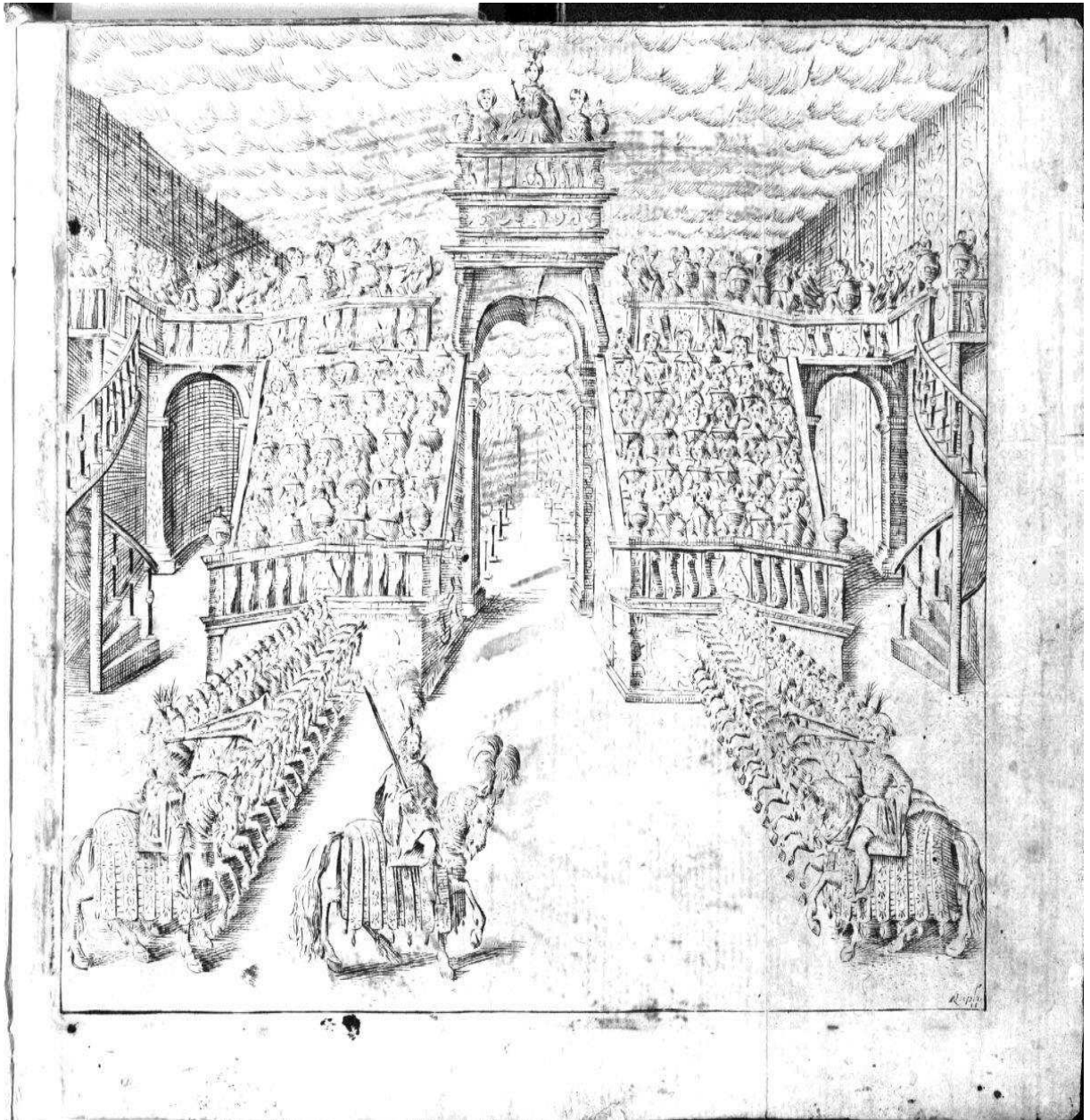


Illustrazione tratta dalle scene de *Le amazzoni nelle isole Fortunate*, 1685, *L'orologio del piacere*.

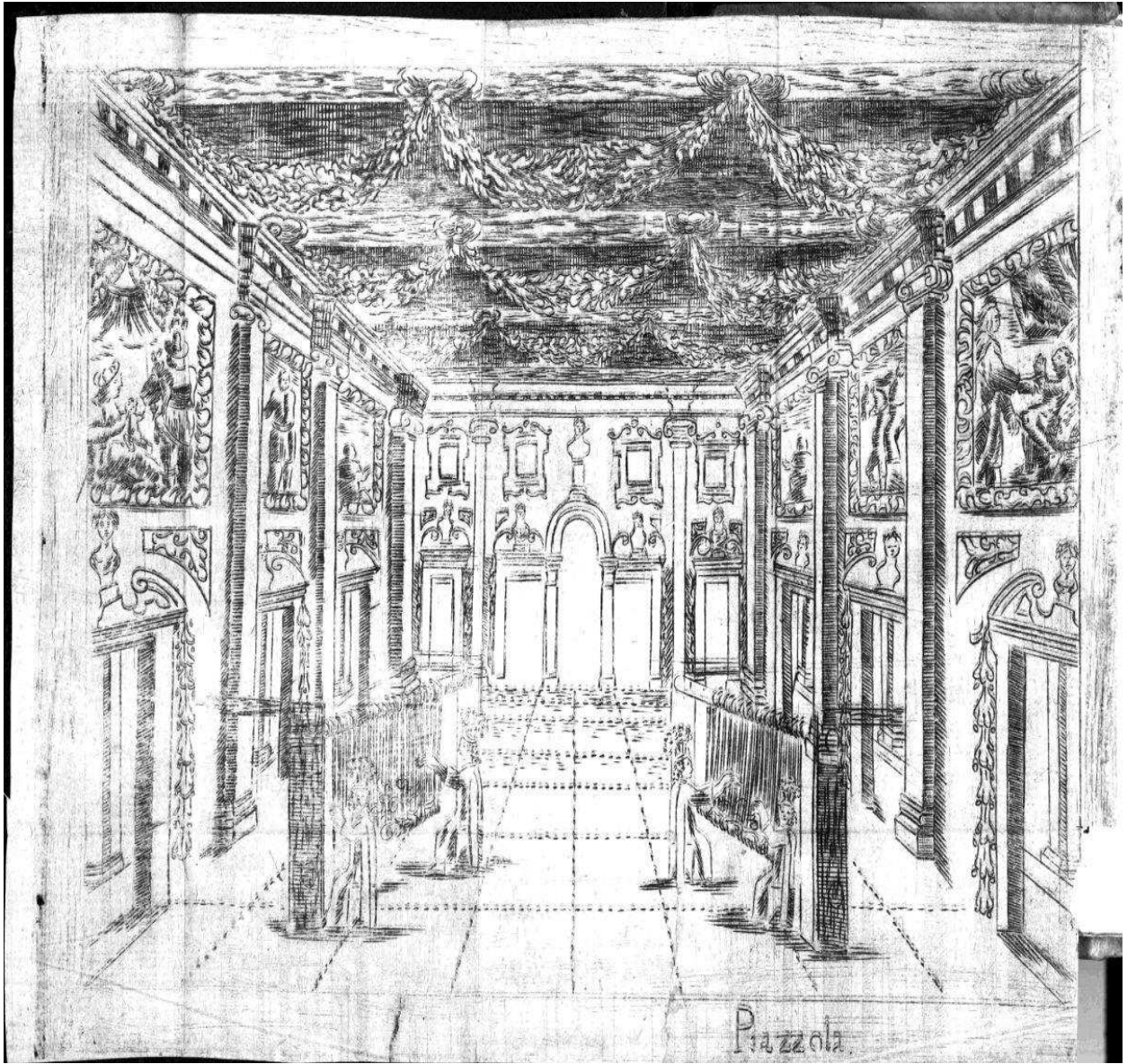


Illustrazione tratta dalle scene de *Le amazzoni nelle isole Fortunate*, 1685, *L'orologio del piacere*.

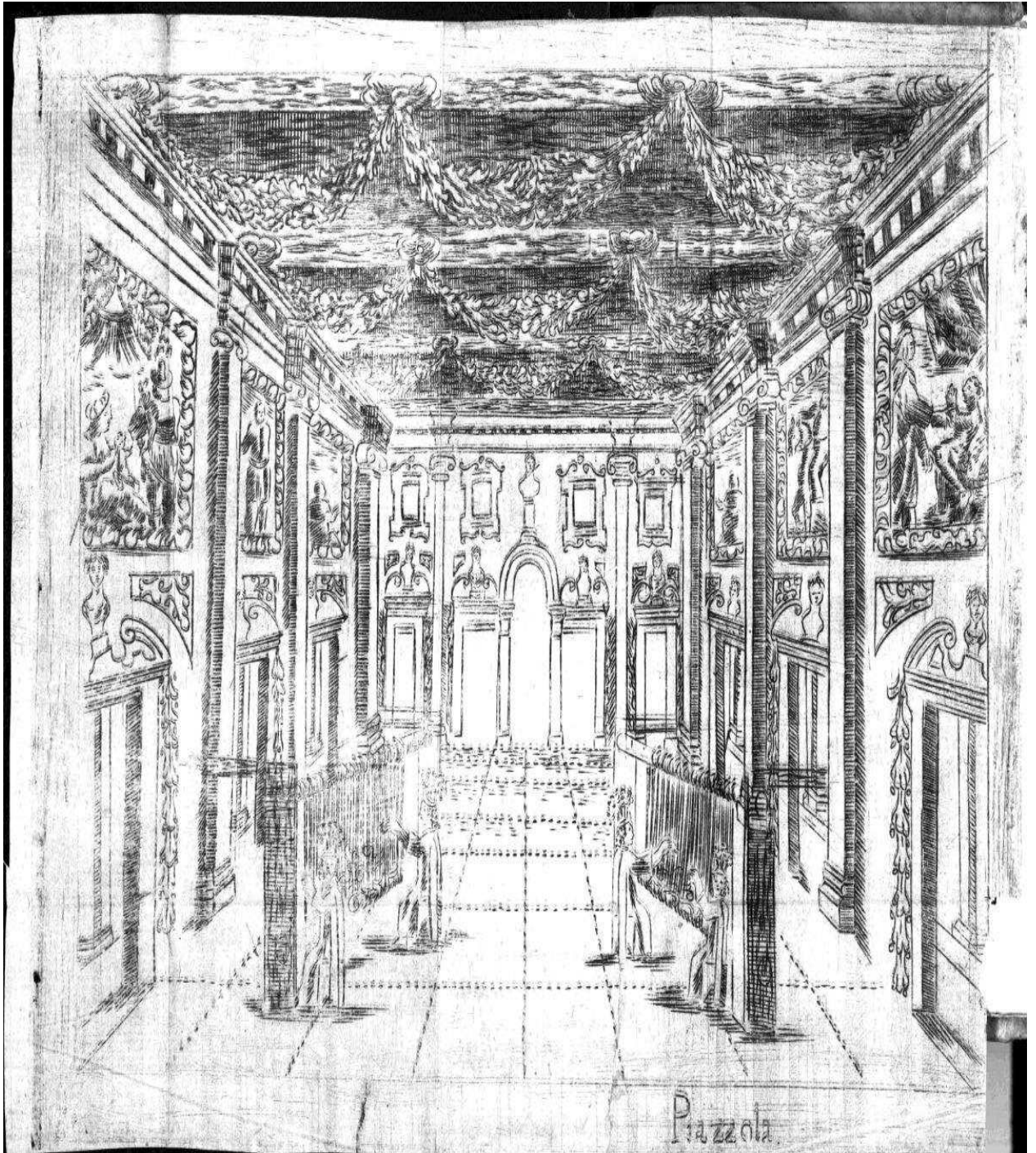


Illustrazione tratta dalle scene de *Le amazzoni nelle isole Fortunate*, 1685, *L'orologio del piacere*.

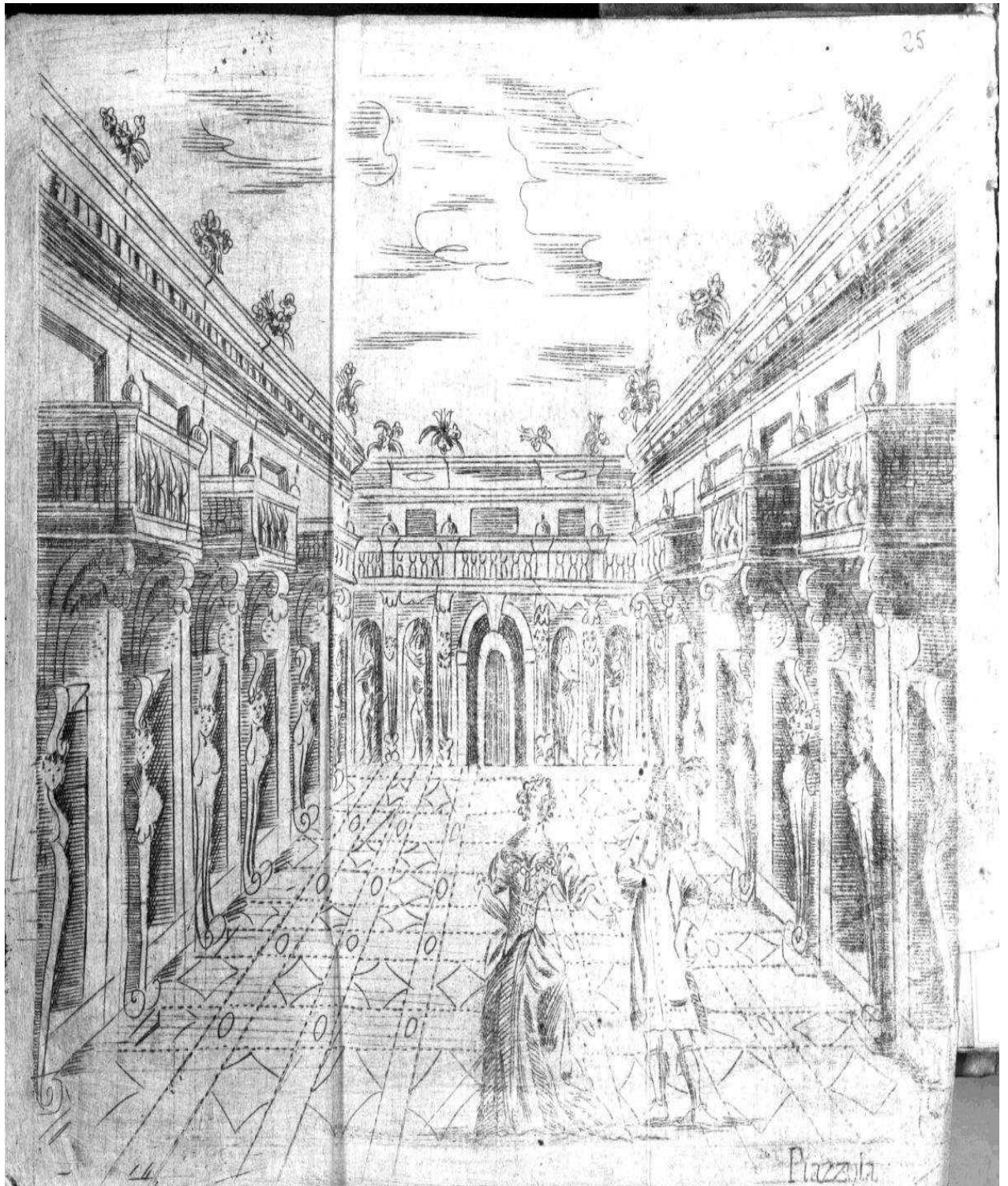


Illustrazione tratta dalle scene de *Le amazzoni nelle isole Fortunate*, 1685, *L'orologio del piacere*.

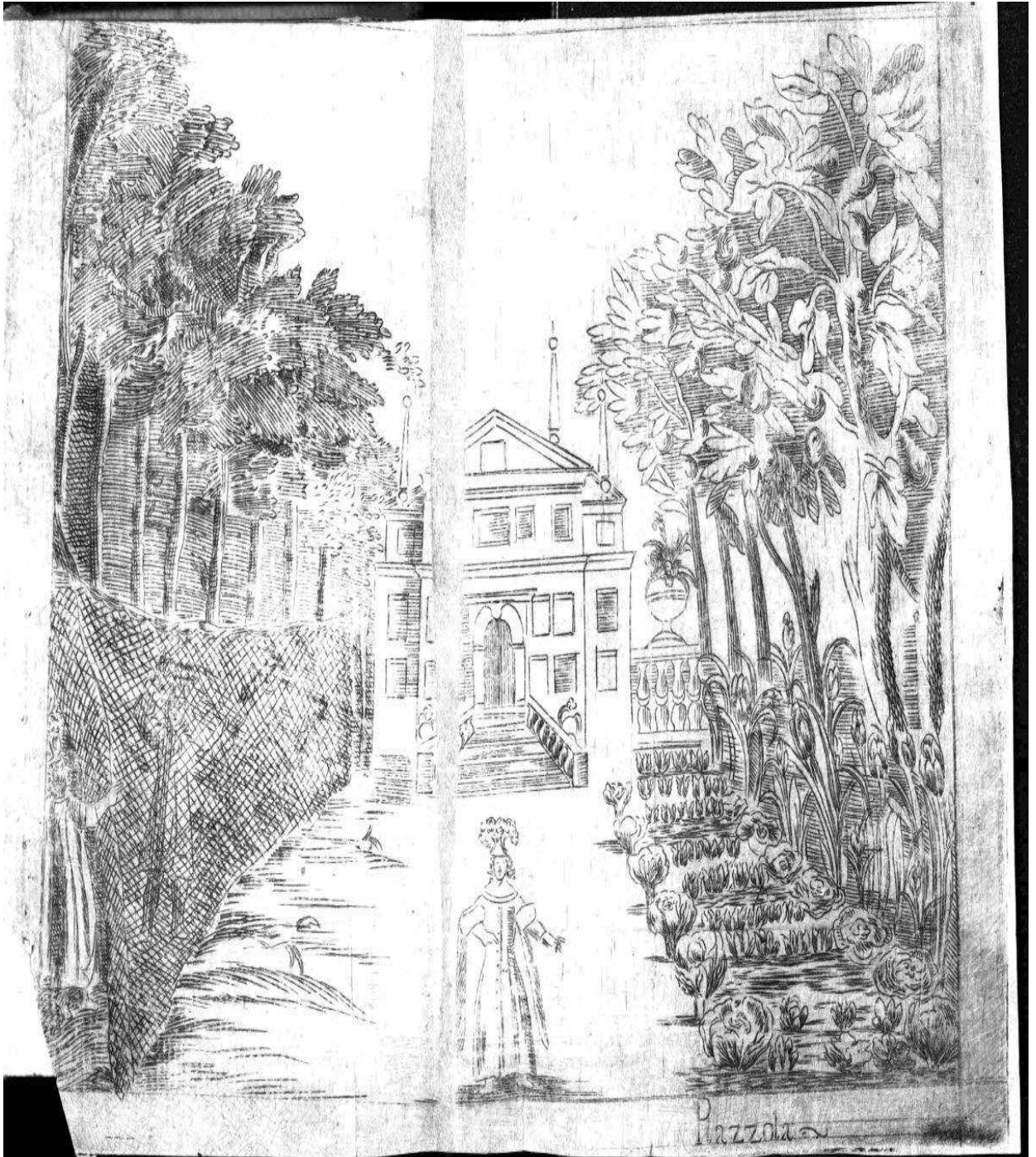


Illustrazione tratta dalle scene de *Le amazzoni nelle isole Fortunate*, 1685, *L'orologio del piacere*.

2.4 La fioritura della letteratura femminile

Appare curioso e di notevole interesse la centralità delle *figlie* del luogo delle vergini nel sistema di rappresentazioni teatrali volute e molto apprezzate dal Procuratore di San Marco. Egli infatti investe le proprie risorse, come si è detto in precedenza, per istruire le fanciulle accolte presso la sua residenza e si serve di esse nella realizzazione di spettacoli e feste. Questo aspetto è il riflesso di un processo di affermazione di diverse personalità femminili, nel contesto culturale italiano più ampio, in questa fase.

Si registra dunque, nel contesto culturale e letterario degli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del Seicento ¹³⁰, una massiccia e sempre crescente presenza di personalità femminili nella cultura italiana; pare infatti che la tendenza al recupero di una certa morigeratezza dei costumi proposta dalla Controriforma abbia favorito la poesia moralistica di autrici, sostenute molto spesso anche da esponenti ecclesiastici. A questa fase di rapida ascesa, segue un periodo di declino per la letteratura di genere fino al 1690, momento di riaffermazione delle opere liriche femminili. In Arcadia la poesia femminile assume un valore paradigmatico a tal punto che personaggi come Vittoria Colonna trovano posto in questo contesto nel canone degli autori rinascimentali. Ciò si deve ad una ridefinizione della cultura romana nella seconda parte del secolo, sotto la spinta di Cristina di Svezia, sovrana che aveva rinunciato al trono in nome del cattolicesimo e impegnata in prima persona in una intensa attività di scrittura letteraria. Allo stesso tempo anche Venezia si pone come terreno fertile e fucina attiva per la letteratura femminile, complice non soltanto l'influenza della sovrana sopra citata ma anche l'esempio di personalità come quella di Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti, autrici veneziane che si impongono come modelli nel mercato editoriale lagunare. ¹³¹

Nei testi drammatici realizzati dalle autrici di quest'epoca, le passioni ricoprono un ruolo fondamentale e costituiscono spesso il vero focus dell'opera. le passioni sono infatti l'oggetto principale della produzione drammaturgica seicentesca nonché cuore pulsante

¹³⁰ Nel Cinquecento nasce l'acceso dibattito circa i meriti morali e le capacità intellettuali delle donne, noto come *Querelle des sexes*, occasione in cui fioriscono diverse opere polemiche ora a favore ora contro il genere femminile. La questione dell'educazione umanistica femminile si afferma come oggetto di attenzione nel contesto culturale del tempo, le donne accedono al mondo letterario non soltanto come muse ispiratrici ma anche come vere e proprie protagoniste.

Cfr. Sandra Plastina, *Donne e scrittura tra Cinquecento e Seicento*, Bruniana & Capanelliana, 2013, vol. 19. No 1 (2013), pp. 193-194.

¹³¹ Cfr. Enrico Zucchi, *La regina Algida e l'insidia delle passioni. Note sul teatro di Antonia Fontana e Maria Antonia Scalera*, Bruniana & Campanella, XXI 2021, pp.475-478.

del dibattito circa gli effetti che queste potevano avere sul pubblico, se portate sulla scena. A partire dalla pubblicazione dell'opera cartesiana *Les passions de l'âme*, la speculazione su questo tema si diffonde in tutto il panorama europeo; a Roma Cristina di Svezia favorisce la messa in scena delle passioni e la grande attenzione su di esse.

Antonia Fontana, drammaturga di origine veneziana, è una delle personalità femminili che in questo contesto si distingue particolarmente in quanto autrice dell'*Erginda*, dramma per musica portato in scena al teatro delle vergini in villa Contarini a Piazzola sul Brenta. Il ricovero femminile voluto dal procuratore di San Marco, Marco Contarini, torna allora nuovamente protagonista accogliendo sul proprio palco un dramma che celebra le virtù della regina eponima che inizialmente è incline a disprezzare la passione amorosa, poi cede invece all'amore per Celso, il quale si rivela essere suo corrispettivo maschile. La struttura dell'opera risulta essere piuttosto tradizionale e ripropone molte scene tipiche del dramma per musica seicentesco; ciò che appare interessante è la volontà dell'autrice di attribuire l'incostanza amorosa, tendenza solitamente propria dei personaggi maschili, alle figure femminili. Erginda rivendica la propria libertà contro ogni costrizione maschile che al tempo corrispondeva alla scelta del nubilito e all'immagine di una donna capace di vivere "da per sé". Nonostante ciò Celso riesce a far breccia nel cuore della regina sebbene questa sia restia ad accettare tale passione che si impone con forza e che porta con sé altri sentimenti negativi come ad esempio la gelosia.¹³² A proposito di quest'ultima, nel corso del Cinquecento, si sviluppa un acceso dibattito circa la sua natura e i suoi effetti a partire da un'interessante lettura offerta all'Accademia degli Infiammati di Padova nel 1541 da Benedetto Varchi sul sonetto 8 di Giovanni della Casa che ha come oggetto proprio la gelosia.¹³³ Questa viene interpretata come una passione dei moderni; gli antichi, afferma Varchi, non hanno saputo descrivere con altrettanta efficacia questa passione al punto che il termine gelosia sembra non esistere in latino. Tale passione quindi viene individuata come una delle forme più originali della trattatistica teorica del Rinascimento e conseguentemente della letteratura che la produce. Sempre in quella lezione, Benedetto Varchi cita *L'Orlando Furioso* in cui il protagonista compie un'invettiva sulla gelosia che viene definita come passione

¹³² Cfr. Ivi pp. 479- 484.

¹³³ Giovanni della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Mimesis MMXIV, pp. 24-28.

orrenda, pericoloso mostro che inquina il sentimento amoroso ed espressione più evidente di una dimensione patologica di quest'ultimo.

Nel dibattito cinquecentesco emergono due posizioni contrapposte, la prima potrebbe essere definita filoariostesca ed interpreta la gelosia come un sentimento negativo, alternativo all'amore. La seconda, quella sposata da Varchi e alla quale si allinea anche Torquato Tasso, concepisce la gelosia come parte integrante dell'amore, un tratto inquietante e cupo ma parte di questo sentimento.

La poesia tassiana dedica ampio spazio al sentimento della gelosia soprattutto in quello che si potrebbe definire il canzoniere d'amore, raccolta curata dall'editore Osanna, in cui l'autore sembra assecondare due necessità ovvero l'espressione patetica dell'io che vive questo sentimento e un'istanza teorica che risponde alla volontà dell'autore di descrivere questa passione.¹³⁴

I personaggi femminili portati sulla scena di Piazzola quindi sono ben lontani dall'archetipo della donna vergine cinquecentesca che vede nella castità un mezzo di affermazione della propria autonomia e allo stesso tempo ci si distacca dal prototipo femminile di primo Seicento che vive "da per sé", considerando il matrimonio come una forma di schiavitù; la donna portata in scena da Fontana è colei che è padrona delle sue passioni, una figura femminile che esercita il controllo sui propri sentimenti e che può cedere agli affetti.¹³⁵

¹³⁴ Per ulteriore approfondimento si faccia riferimento a Stefano Jossa, *Poesia come filosofia: Della Casa fra Varchi e Tasso*, in *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni 2006.

¹³⁵ Cfr. Enrico Zucchi, *La regina Algida e l'insidia delle passioni. Note sul teatro di Antonia Fontana e Maria Antonia Scalera*, Bruniana & Campanella, XXI 2021, p. 489.

3. Spettatori illustri

3.1 Il duca di Brunsvich.

Dai rapporti epistolari di Marco Contarini con diversi personaggi del tempo, apprendiamo quanto grande fosse la fama dei teatri di Piazzola. Contarini infatti era solito invitare i suoi ospiti con grande insistenza agli spettacoli che continuamente venivano portati in scena nella sua residenza. Il tutto avveniva con espressioni altamente cerimoniose e il Procuratore richiedeva sempre una conferma di partecipazione, così da poter gestire al meglio il numero degli spettatori e i posti ma soprattutto per conoscere sempre l'identità di chi sarebbe entrato nel suo teatro. In tutte le lettere indirizzate al Procuratore di San Marco si nota una forte tendenza a elogiare la grandiosità e la bellezza del teatro, definito famosissimo, glorioso, nobilissimo, regale, regio.¹³⁶

Francesco Maria Piccioli descrive, in modo piuttosto dettagliato nel suo libretto *L'orologio del piacere*, il soggiorno a Piazzola di Ernesto Augusto sesto duca di Brunsvich¹³⁷.

L'orologio del piacere, stampato a Piazzola nella tipografia del Luogo delle vergini, risulta essere una delle fonti più preziose di cui ci serviamo per ricostruire gli eventi che avevano luogo nella Villa Contarini; tutte le feste organizzate dal Procuratore veneziano in questa occasione sono state documentate con estrema attenzione e sapientemente riprodotte in otto grandi tavole.

Nell'Aprile del 1685 il duca di Brunsvich si trovava a Venezia dal Febbraio di quell'anno per organizzare le sue truppe al fine di sostenere i veneziani guidati da Francesco Morosini nella guerra di Morea contro i Turchi.¹³⁸ Marco Contarini volle ospitarlo presso la sua villa in Piazzola, nel mese di Agosto, con al seguito dame e cavalieri di corte.

¹³⁶ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp.258-264.

¹³⁷ Ernesto Augusto sesto duca di Brunsvich, discendente della famiglia D'Este e primo elettore di Hannover, nasce nel 1629. Vescovo evangelico di Osnabrück (1662), ereditò nel 1679 il ducato di Calenberg con la città di Hannover. Nel 1682 introdusse il principio dell'indivisibilità del ducato e il diritto di primogenitura. Dieci anni dopo gli fu concessa la dignità di elettore dell'Impero. Venezia aveva fatto ricorso al suo aiuto durante la guerra di Candia contro la minaccia turca. (cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp.267-272).

¹³⁸ Cfr. Olga Visentini, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta* (1679-86), p.343.

Al suo arrivo, il duca venne accolto con un ricco rinfresco e, alla sera, fu invitato ad assistere alla rappresentazione dell'Ermelinda nel teatro piccolo del Luogo delle vergini. Durante la rappresentazione, apparve una grossa macchina che rappresentava la *Regia del fato* che uscendo dall'ultimo orizzonte doveva creare una nuova scena. Una volta concluso lo spettacolo, l'illustre ospite venne scortato verso le peschiere in cui venne calato un Bucintoro dorato. La nave, ricchissima di decorazioni, era simile a quella che usualmente portava il Doge per compiere il rito dello sposalizio del mare. Sulla splendida imbarcazione era allestito un ricco banchetto:

«Era apparecchiata lauta cena in un Bucintoro capace di accogliere 80. Persone intagliato per ogni parte con vario intreccio, coperto nella sommità da maestoso strato di veludo color cremesino trinato d'oro e addobbato nel pavimento da preziose tappezzerie, sopra il quale s'inalberava un nobile confalone con fregi dorati ed insegne. Lo sfoglio ricchissimo dell'Argentarie e la vaghezza dei pomposi trionfi che fregiavano la mensa, effiggevano sempre più insensate le ammirazioni à la così bella comparsa. Tralascio, come più esuberante, che necessaria la relazione delle molte, e rare vivande, delle quali il sudore dell'arte impoverì natura, per imbandire le Tavole, perché riuscendo quelle fe non poco rimarcabili, almeno poco considerate dall'animo de grandi, stimo bene nell'abbondanza dei più qualificati cibi usare la sobrietà, anzi fin' con la penna osservare il digiuno».¹³⁹

Piccioli racconta di un'armoniosa sinfonia realizzata con il suono delle trombe e altri strumenti sapientemente usati, che introducevano la serenata *Il vaticinio della Fortuna* intonata dalle fanciulle collocate su un poggiolo del fabbricato al lato delle peschiere. Le quattro voci che si alternavano tessevano le lodi del duca e incarnavano ciascuna l'allegoria della *Musica*, della *Gloria*, della *Fortuna* e della *Cintia*. Al termine della serenata una grande conchiglia trainata da cavalli marini e al suo interno Nettuno seguito da Eolo e Anfitrite avanzava per augurare all'ospite un lieto riposo:

¹³⁹ Francesco Maria Piccioli, *L'orologio del piacere*, Piazzola, Nel Luogo delle vergini, 1685.

«Non poco fù il contento universale riportato da un' Apparenza si nobile che impiegò la dilazione di qualche Tempo, finché avanzati à gran passi oltre la metà della Notte si conchiuse con un'Aria, che non meno con l'espressiva delle parole, che con la dolcezza del suono di molti stromenti d'arco meravigliosamente accordati con le filla d'argento invitavano ad un soave riposo l'A.S qual poco dopo, salutato con spari e sbarcato à Terra, fù con l'ordine primiero servito alle sue stanze per risarcire in parte con l'adagiate pose del sonno i disagi partoriti dalle vigilie d'un lusinghiero diletto». ¹⁴⁰

Il giorno seguente il duca di Brunswich si dedicò alla visita del palazzo e dei diversi edifici che lo componevano. Fu allestito un sontuoso banchetto nella sala della Musica, ricoperta da ricche decorazioni, arazzi e quadri. Per l'occasione le Figlie del Luogo dellevergini vennero collocate sui ballatoi della sala e suonarono una elegante sinfonia per allietare i convitati. Al cessare della musica scese dal soffitto un grande mostro celeste, macchina teatrale capace di muoversi nelle sue varie parti; aveva quindi inizio l'ospettacolo. Cinque fanciulle che vestivano i panni *dell'Eternità, l'Idea, la Virtù, il Valoree la Grandezza* accompagnate dall'orchestra intonarono *Il ritratto della Gloria donato all'eternità*. A ciò si aggiungevano le sorprendenti macchine teatrali che apparivano all'improvviso producendo effetti incredibili.

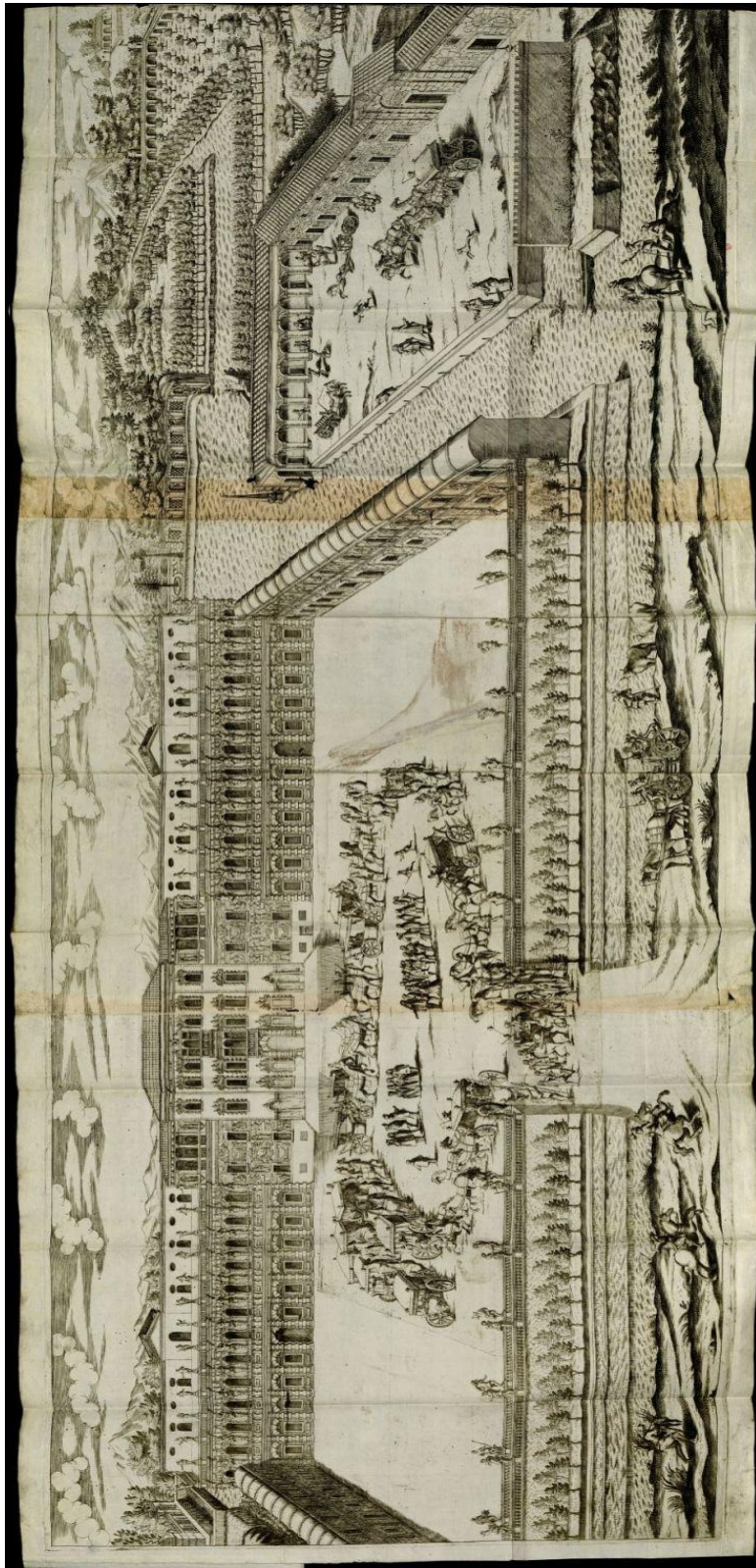
Alla fine del convito un corteo accompagnò il duca verso una nuova e strabiliante sorpresa, un vascello battente bandiera turca e una feluca. Lo spettacolo riproduceva dunque uno scontro navale. A seguire l'illustre ospite fu invitato ad assistere alla rappresentazione dell'*Alidaura* presso il teatro piccolo, nel Luogo delle vergini in cui le numerose Figlie cantarono splendidamente in diverse lingue. Una volta conclusa la messa in scena, nuovamente il duca fu impegnato in un banchetto intermezzato dall'avanzare in piazza di un ricco e maestoso carro trionfale trainato da sei corsieri riccamente adornati e sul carro vennero portate in sfilata *l'Adria, la Fama e il Merito*. Su una delle macchine raffiguranti due cavalli marini e destrieri imbrigliati erano collocate quattro Figlie che suonavano trombe argentee. Questo enorme carro che Piccioli definisce «Seggio di gloriosa superbia» avanzò nel cortile del palazzo fino a raggiungere la scalinata

¹⁴⁰ Ivi.

d'ingresso dove venne intonato *Il Merito acclamato* con cui si tessevano le lodi politiche e militari del duca di Brunsvich.

La partenza dell'illustre ospite era prevista per il 9 agosto, tuttavia questo si intrattenne un giorno in più su insistenza di Marco Contarini il quale offrì ai suoi invitati una sontuosa festa da ballo nella sua sala delle Audizioni. Qui numerose dame accompagnate dai cavalieri facevano sfoggio di ricchissimi abiti e candide parrucche e lasciandosi guidare dalla soave musica si dedicavano alla danza. Il giorno seguente il duca ripartì alla volta di S. Anna non senza lasciare in segno di gratitudine una ricca medaglia su cui era impressa la sua effigie accompagnata da gemme e una catena d'oro. Il Procuratore di San Marco non mancò di ricambiare il dono offrendo sei destrieri e una lettera di ringraziamento.¹⁴¹

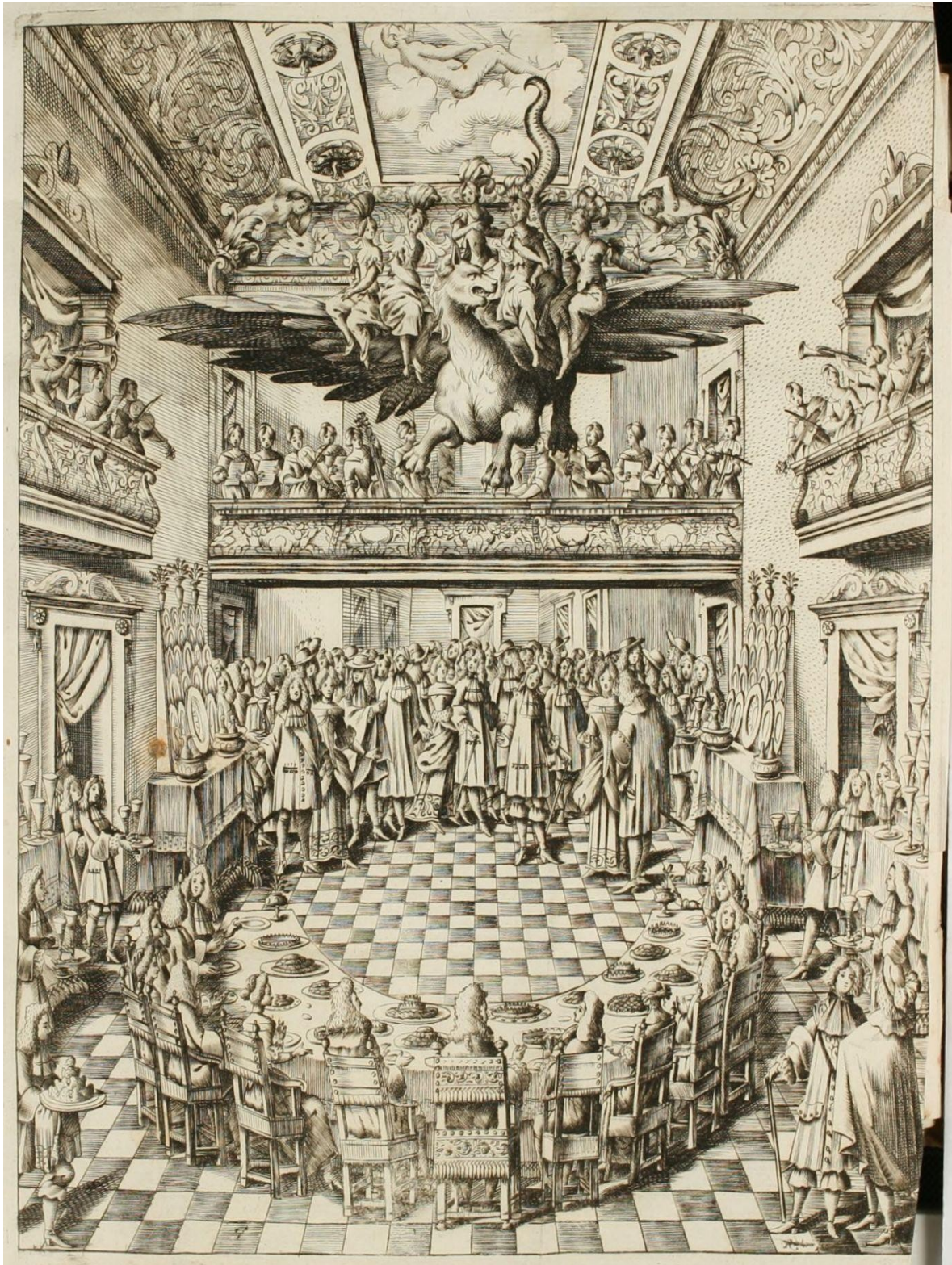
¹⁴¹ Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, pp. 265-290.



Villa Contarini durante i festeggiamenti del 1685 per l'arrivo del Duca di Brunswick, da *L'Orologio del Piacere*.



Naumachia nella peschiera di Villa Contarini, da *L'Orologio del Piacere*, 1685.



Festa nel salone di Villa Contarini, da *L'Orologio del Piacere*, 1685.

3.2 Il conte di Melgara

La festa organizzata in onore del duca di Brunsvich non resta un unicum per Villa Contarini, infatti nel 1686 il Procuratore veneziano organizza un nuovo ciclo di spettacoli nelle peschiere, nei giardini e naturalmente nei teatri della sua residenza in occasione del soggiorno di Tomaso Henriquez de Cabrera y de Toledo conte di Melgara a Piazzola sul Brenta. La descrizione degli spettacoli realizzata da Francesco Maria Piccioli ne *L'Orologio del Piacere* risultavano talmente suggestivi da suscitare l'interesse di Antonio Olivieri, che nell'agosto del 1686 riesce a partecipare ai festeggiamenti in onore del conte Melgara, nel suo viaggio verso Roma come ambasciatore. Nella sua *Enciclopedia Morale* Olivieri racconta quel che vede quando viene invitato dietro le quinte e quindi le Figlie del Luogo di cui dice «le putte che cantavano la serenata erano più di 36, con grandissima quantità d'instrumenti».¹⁴²

Il giorno dopo veniva ammesso a visitare le stanze da lavoro dove «chi stampava, chi recamava, chi di roba d'oro, chi di veludo, chi di damasco, chi di razzi», e infine a vedere dentro il Teatro delle Vergini l'*Alidaura*.¹⁴³

«Passato al secondo Teatro delle Vergini eretto convento delle stesse ed ivi fu rappresentato un dramma intitolato l'*Auridalba* avendo supplito alla recita le sole figlie del luoco, sì per quanto si ricerca alle funzioni del canto, come anco dell'orchestra copiosa d'istromenti da tasto e d'arco e da fiato come per quello s'aspetta ad altre sceniche operazioni »¹⁴⁴.

È noto che il soggiorno del conte si estese per tre giorni; nel primo l'ospite fu coinvolto in una delle maestose feste sull'acqua con spettacolari battaglie navali e un riccobanchetto sul bucintoro, di cui si è parlato in precedenza. Anche il secondo giorno fu impegnato da una finta battaglia navale insieme alla rappresentazione dell'opera *La fuga*

¹⁴² Antonio Olivieri, *Enciclopedia morale, e civile della vita costumi ed impegni di religione dell'abbate Antonio Olivieri. Dedicata all'eminentissimo cardinal Olivieri*, Cosmopoli [i.e. Venezia], 1724.

¹⁴³ Cfr. Elisa Bastianello, *L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679) Documenti nella stampa periodica e cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel "Mercure Galant", il 30 dicembre 1679)*, Rivista Engramma n 147, Giugno 2017, engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale n.195

¹⁴⁴ *La fuga all'ozio che dimostra li virtuosi trattenimenti al soggiorno hauto dall' eccellenza del signor d. Tomaso Henriquez de Cabrera in Piazzola, MDCLXXXVI, nel luoco delle Vergini.*

all'otio. Il terzo e ultimo giorno venne allestito un ricco banchetto nei giardini della villa alla presenza di numerose dame e cavalieri; durante il momento conviviale venne eseguita una cantata a quattro voci, entravano in scena la *Mente*, il *Capriccio*, la *Notte e la Generosità*, allegorie che sottolineavano il valore e i pregi del conte di Melgara.

Come si è già diffusamente detto, il territorio padovano vanta un certo prestigio in ambito musicale, dato anche l'avvento del melodramma. Le cronache di Rolandino, *Rerum Italicorum Scriptores*, ad esempio descrivono le feste organizzate nella città di Padova nell'anno 1208, una testimonianza preziosa quindi della lunga tradizione della città veneta che affonda le radici già in epoca medievale. Il medioevo infatti ha fatto da incubatrice per lo sviluppo dell'arte che progressivamente si trasforma, passando attraverso le forme della polifonia artificiosa fino a raggiungere il madrigale da cui poi prenderà le mosse il melodramma. Piuttosto frequenti erano poi i cosiddetti tornei e barriere ovvero giostre e spettacoli considerati come una continuazione degli intermezzi cinquecenteschi, spettacoli dunque che progressivamente hanno finito per evolversi nelle più moderne forme melodrammatiche, le quali fondono insieme l'azione e la lirica.

Un grande contributo in questo contesto viene anche dalle Accademie seicentesche nei cui statuti e consuetudini d'arte si riflettono i caratteri del genere madrigalesco. Non solo le Accademie patavine ma più in generali quelle italiane disponevano solitamente di un proprio teatro; le composizioni canore portate in scena con maggiore frequenza erano la *Eco*, tra Cinque e Seicento, e le *Maschere*, forma di origine popolare caratterizzata da una forte libertà nella licenziosità dei dialoghi e il tema amoroso.¹⁴⁵

Gli spettacoli che animavano i teatri di Piazzola ricalcavano perfettamente le fasi di evoluzione della storia del melodramma. Mentre i melodrammi nati per le scene veneziane dovevano abbracciare e assecondare i gusti del pubblico pagante, a Piazzola gli spettacoli offerti da Marco Contarini ai suoi ospiti conservavano caratteristiche di grandiosità, sfarzo ed eleganza distinguendo sempre tra gli spettacoli pensati per il teatro grande e quelli allestiti nel Luogo delle vergini.

Secondo Camerini nello studio di tali eventi, i libretti e la musica sono stati considerati come campi a sè stanti. È mancata quindi, secondo l'autore, una più ampia descrizione dei soggetti, delle ambientazioni e degli intrecci in quanto elementi artistici creati per fondersi con l'elemento musicale sulla scena. Occorre dunque considerare le origini e i

¹⁴⁵ Cfr. *ivi*. pp.301-326.

modelli più antichi da cui il dramma per musica prende le mosse e dunque, come già si è detto in precedenza, osservare con particolare attenzione il contesto fiorentino tra i secoli XVI e XVII, momento particolarmente fertile per l'affermazione del dramma pastorale di cui il *Pastor fido* e l'*Aminta* sono esempi illustri.

Il desiderio di rappresentazioni fantastiche in grado di suscitare meraviglia nel capriccioso Seicento, asseconda inevitabilmente lo sviluppo del melodramma.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cfr. Ivi pp.309-351.

III

In questa ultima sezione si passeranno in rassegna due dei libretti d'opera prodotti nella stamperia di villa Contarini e rappresentati nel teatro minore dalle *figlie del luoco*.

Come è stato già diffusamente discusso nei capitoli precedenti, le fanciulle accolte nel conservatorio femminile, per volere di Marco Contarini, venivano istruite alla musica e al canto al fine di provvedere al "divertimento delle dame e dei cavalieri che lo favoriscono in Piazzola"¹⁴⁷. Gli spettacoli portati in scena in questo secondo teatro erano sicuramente più modesti e meno elaborati dal punto di vista scenico e scenografico rispetto al primo, ma certamente meritano un'analisi approfondita.

1. *Gli amori di Alidaura*

Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contarino delle Vergini è un libretto realizzato nel 1680 da Francesco Maria Piccioli e musicato da Domenico Freschi, musicista e maestro di cappella del duomo di Vicenza nonché autore di diverse cantate per opere rappresentate a Piazzola.¹⁴⁸ L'intero libretto e l'arrangiamento musicale sembrano pensati affinché le fanciulle potessero sfoggiare sulla scena le loro eccellenti virtù musicali, accompagnate da un coro di strumenti vari sapientemente suonati dalle *figlie del luogo*.

L'argomento presenta la trama dell'opera; i protagonisti, Alidaura figlia di Arneste (cavaliere romano) e Rosmondo, figlio di Brunoro (nobile romano), sono due giovani innamorati costretti però, secondo i piani dei padri, a destini diversi. La fanciulla infatti, deve intraprendere la vita monacale e di clausura, il giovane invece era promesso sposo a Celinda, erede di grandi ricchezze che era stata affidata a Brunoro dai genitori prima di morire.

I sentimenti dei due amanti sono ostacolati da Egerio, maestro di Rosmondo e uomo fidato del padre, mentre Alfea, nutrice di Alidaura si adopera perché i due giovani possano coronare il loro sogno d'amore. Quest'ultima infatti servendosi di astuti stratagemmi e della sua furbizia fa invaghiare di sé Egerio. Brunoro, una volta scoperto l'accaduto,

¹⁴⁷ Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925, p. 377.

¹⁴⁸ Per maggiori approfondimenti circa la biografia si consulti Raoul Meloncelli, Giovanni Domenico Freschi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 50 (1998), Treccani, pp. 459-460.

costringe il figlio a «domestico carcere»¹⁴⁹ ma poi, colto dal rimorso e dalla paura di perdere il suo unico figlio, acconsente all'unione dei due giovani.

Il dramma per musica si articola in tre atti, i quali si sviluppano poi in undici scene tranne nel caso del secondo atto che ne contiene dodici.

La scena I del primo atto mostra l'occasione dell'innamoramento dei due giovani protagonisti ovvero un ricevimento in casa di Arneste. Ha inizio un gioco di sguardi tra Rosmondo e Alidaura che rivelano un sentimento puro e travolgente che nasce nel loro cuore al momento del loro primo incontro.

Ros. Qual vago aspetto?

Alid. Alfea

Vedi che a noi rivoglie il gentil giovinetto i rai vivaci.

[...]

Alf. Osserva e taci.

Ros. Giurerei che in quell'istante,
reso amante.

E quello cor

Ma ch'io dica e qual forte

Se di vita o fè di morte

Lascio al Dio d'Amor.

Alid. Care voci

Alf. Ammutisci.

Alid. Io gli predico

Propizia la fortuna.

Ros. Ogni mia forte, entro al suo bel s'aduna.

Eger. Sorgi e segui, o Celinda,
il musical tenore.

Cel. M'umilio a cenni tuoi.

Ros. Liete dimore.

Cel. So che va Cor che s'innamora

Prova ogn'ora

E bene e mal,

ma so ancor che la Costanza

se fa scudo alla Speranza

¹⁴⁹ Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680, p.6.

questa sempre al fin preval. ¹⁵⁰

Un amore quindi che nasce dallo sguardo e avvolge totalmente l'amante che non riesce a nascondere il suo sentimento al suo maestro e persino agli occhi della sua promessa sposa. Ad una prima lettura questo passo riporta alla mente il componimento cavalcantiano *Voi che per gli occhi mi passaste 'l core*, chiaramente declinato in maniera ben diversa dal sonetto della tradizione stilnovista, tuttavia si notano alcune affinità tematiche. Ciò che viene descritto da Guido Cavalcanti è il processo di innamoramento che lega l'amante alla sua donna, sentimento che si afferma con forza a partire dallo sguardo e l'esperienza amorosa diventa qualcosa che provoca un profondo dolore e sospiri sofferenti.

Anche nel libretto seicentesco l'innamoramento tra i due giovani avviene al primo sguardo; Rosmondo viene colpito dalla grazia e dalla bellezza di Alidaura [qual vago aspetto] e dunque il *Dio d'Amor* finisce per possedere il suo cuore, tutto ciò sotto gli occhi attenti del maestro Egerio.

Alid. Venne per segnirti.

Darò l'ali ai sospiri.

Alf. Che favelli? Che miri?

Alid. Al mio ben che s'invola, volgo le voci e il guardo.

Alf. Ah ti rammenta che ti destina al chiostro

Il genitor.

Alid. Che chiostro? Che genitor? Io nacqui libera e pria ch'io
perda un sì bel dono mi si tolga la vita e gli perdono.

Alf. Quello pur fù poc'anzi il genio del tuo core.

Alid. Mentii per compiacere il genitore.

Alf. Che dirà il padre?

Alid. So che il voler è mio.

Alf. Rosmondo t'invaghi, t'intendo anch'io.

Alid. L'amo, nol niego, e se pietosa Alfea

Ritarda à darmi aita,

temo che se 'l cor perderei, perder la vita.

Alf. Viva pur Alidaura, io che far posso?

Alid. All'idol mio palesa

la fiamma che mi strugge.

¹⁵⁰ Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680, p.10-11.

Alf. Ardua è l'impresa
Se indiviso Rosmondo
Dal maestro inopportuno
Non ha libertà momento alcuno.
Alid. Nò mancheranno a te maniere ed arti.
Alf. Figlia mia non temere, vuò consolarti.
Vivi pur sopra di me,
che vedrai cosa farò,
so ben io come si fa,
se son giunta ad un'età
che arrivar il tutto può.¹⁵¹

La scena III del primo atto accoglie così la confessione di Alidaura che esprime i suoi sentimenti per Rosmondo alla sua nutrice e a lei chiede sostegno. Alfea diventa così complice della giovane innamorata che tuttavia è destinata, per volere del padre, alla vita claustrale; è necessario quindi uno stratagemma che permetta ai due amanti di congiungersi seppur ostacolati dal precettore Egerio.

I due giovani, come già detto, sono chiamati a scontrarsi con le decisioni dei rispettivi padri:

Brun. Saprò frenar in breve
Spiriti così audaci.
Ros. Padre
Brun. Cangia quel nome.
Ros. Ascolta.
Brun. Tacci.
D'ogni parte racchiuso
Nel domestico tetto
Prigioniero vivrai: così risolta
Voglia pur o non voglia
Sarà carcere a te l'angusta soglia
Tuo genitor non sono,
non mi sei figlio né;
dei suoi avi il nome usurpa
chi con l'opre sua deturpa
quel natal che l'illustro

¹⁵¹Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680, pp.12-13.

tuo genitor.¹⁵²

Rosmondo tenta invano di opporsi alla rigida imposizione del padre il quale ha fermamente deciso che il figlio deve sposare Celinda. Brunoro dunque costringe il giovane a rimanere chiuso nella sua dimora per evitare ogni contatto con la sua giovane amante considerando qualsiasi tentativo di opposizione di Rosmondo come un'offesa alla sua nobile discendenza.

Anche Alidaura, nell'atto terzo, avrà un confronto con il padre Arneste sperando di poter ritardare il più possibile il suo ingresso in convento. La fanciulla dirà infatti:

Alid. Ahi che tormento.
Voglio goder ancora
Di libertade un dì:
d'un chiostro priggionier
tra i ferri, io ben lo so,
più non si può goder
tornando a dir di no,
quando s'è detto un sì.¹⁵³

Le vicende dei due giovani amanti hanno però un esito felice. Brunoro dinanzi alla profonda disperazione del figlio cede, temendo di perdere il suo unico e amato figlio, acconsente alle nozze, concorde con Arneste. Alidaura e Rosmondo possono finalmente congiungersi.

¹⁵² Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680, p 34.

¹⁵³ Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680, p.37.

GL'AMORI ²
D'ALIDAVRA

DRAMA PER MUSICA

Da Rappresentarsi nel secondo
TEATRO CONTARINO
delle Vergini

CONSACRATO DA S. E.

IL SIGNOR

MARCO
CONTARINI

Procurator di S. Marco.

*Al diuertimento di Dame, e Caua-
glieri, che lo fauoriscono in
Piazzola l'anno 168*

*Biblioteca del Signor Fabro
Roma 1704
poi di*

IN PIAZZOLA, M.DC.LXXX

Nel loco delle Vergini.

Con Licenza de' Superiori.

BIBLIOTECA NAZIONALE
ROMANA
VITTORIO EMANUELE



Frontespizio, Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680.

2. *L'Erginda*

Nel 1680 viene portato in scena nel teatro contantino delle vergini un secondo libretto realizzato da Antonia Fontana ovvero *L'Erginda*, dramma per musica il cui testo originale si articola in tre atti con due intermezzi e presenta una struttura tradizionale, consta di 76 pagine ed è oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Il libretto si apre con l'argomento in cui l'autrice espone la trama e quindi presenta le vicende in cui vengono coinvolti i suoi personaggi; Erginda, unica figlia di Rodisbe sovrano d'Iberia, è una fanciulla di straordinaria bellezza e «rare virtù» e dunque per tale ragione corteggiata e apprezzata da numerosi principi. Tra questi vi è Oronte, signore d'Armenia, il quale una volta rotto il matrimonio con Euripide aspirava a conquistare l'amore della giovane Erginda mentre quest'ultima intrattiene rapporti con Daliso, suo vassallo e amante promesso sposo di Alinda- sorella di Celso principe del sangue. Su tale intreccio si basa l'intera opera che ha inizio con un prologo in cui i protagonisti sono l'*Invenzione*, la *Bizzarria* e la *Difficoltà*; la prima delle tre allegorie, l'*Invenzione*, appare in scena presentando l'oggetto del dramma che sarebbe stato rappresentato e allo stesso tempo rivendica l'impegno e l'ingegno impiegato nel raccontare le vicende di Erginda:

Inv. io l'intreccio composi
solo per mio ingegno,
ne sperai di darli vita
in sì sublime loco,
per me lo stimai degno
della luce del foco.¹⁵⁴

A queste parole si contrappongono quelle della *Difficoltà* e della *Bizzarria*, le quali non credono nel successo del dramma e con parole di scherno mettono in guardia l'*Invenzione* del possibile insuccesso della sua impresa:

¹⁵⁴ Antonia Fontana, *L'Erginda, drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini in Piazzola*, nel Loco delle Vergini, 1680, p. 10-11.

Dif. il pensiero fù prudente
ma tu non l'esequisti.

Inv. Taci.

Il Drama non so come
Da eccelso eroe benigno
Accolto ei fu.

Io sera immobile

A tanti onor

Ammirai,

riguardai,

d'un alma nobile

l'invito cor.

Dif. Sì,

ma qual Icaro novello

al sol della virtute

nel mar dei suoi rossori

infelice cadrà.

[...]

Biz. O là,

taci Difficoltà,

non sai che le primizie

dai numi son gradite.

Dif. Restarete schernite.¹⁵⁵

Si apre quindi il primo atto; le prime due scene ritraggono Erginda e Oronte nelle vesti di cacciatori, la regina è inseguita da un orso e l'uomo uccide la bestia salvandole la vita. Nella scena successiva ha luogo il dialogo tra i due. Erginda si mostra come una donna dal cuore di pietra che rifiuta e allontana da sé il sentimento d'amore e dunque respinge Oronte dichiarandosi fin da subito schiva e disinteressata:

Erg. Che chiedi?

Oront. Affetti chiederei

Ma dubita il mio cor.

Turbarti non vorrei,

ne farmi il duol maggiore.

Erg. Senti Oronte:

¹⁵⁵ Ivi, pp. 11-12.

amori non voglio
Affetti non ho.
Ho un'alma di scoglio,
né amar ti potrò.
Incendi non sento,
nemica d'amor.
Non brama tormento
Mio libero cor.¹⁵⁶

La giovane Erginda disdegna qualsiasi tenerezza d'amore, rivendica la piena libertà dalle passioni definendosi niente meno che «alma di scoglio» e respinge così i corteggiamenti di Oronte e di Daliso, il quale dichiara il suo amore disperato nella scena quarta lamentando il suo profondo sentimento rifiutato dalla regina.

Dal. Oronte fortunato
Hai il ciel e gli astri amici:
o stelle perché
contro di me
ho sì crudele il Fato?
Ahi che Sorte e Amor son miei nemici.
Io sol son sfortunato
Nato sì sì povero cor
Or di Cupido tributario sei
Perché trafitto sei da fero stral
Al tuo se fa guerra Erginda
[...]
Nato sei per Alinda
Daliso è sol per Erginda
Sin che alma in sen avrò
Il mio cor l'adorerà.
Le mie pene
Le mie catene
Nel silenzio nasconderò
E il cor lieto vivrà.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Ivi. p. 15.

¹⁵⁷ Ivi. pp. 16-17.

Daliso si presenta fin da subito come l'amante vittima d'Amore, tenuto avvinto dalle sue catene mentre la donna, oggetto del suo profondo desiderio, non si cura di lui; tale topos affonda le radici nella tradizione lirica italiana, si pensi all'amore cortese cantato da Giacomo da Lentini per cui l'amante diventa vassallo della donna amata (secondo il tema del *servitium amoris* assai caro alla tradizione latina dei poeti elegiaci e ripreso poi da Andrea Cappellano del suo trattato *De amore*) o alla poetica cavalcantiana per cui l'amore non è altro che un sentimento totalizzante- una forza che tiene prigioniero l'uomo fino alla morte. Il sentimento di Daliso per Erginda deve essere tenuto nascosto in quanto il giovane è già promesso sposo ad Alinda, i due infatti diventano amanti mettendo in atto un tradimento. Alinda, d'altro canto, è consapevole che le attenzioni e l'amore di Daliso sono rivolte altrove e lamenta la sua condizione in un dialogo con il fratello Celso, nella scena IX del primo atto:

Cel. Or che soli noi siamo
Alinda palesate del vostro cor gli arcani.
Ma dite prima che fa
Daliso il vostro sposo?
Al. Signore io non lo so
Cel. Non lo sapete?
Al. Io no,
ei più non m'ama,
incostante mi abborre,
fugge di più mirarmi,
la fede data
andò all'oblio,
da me s'invola
e sdegna l'amor mio.¹⁵⁸

Il personaggio di Celso si pone come speculare ad Erginda, anch'egli è infatti schivo e lontano da ogni forma di sentimento d'amore tuttavia è proprio l'incontro tra i due a portare alla risoluzione degli intrighi amorosi e al matrimonio che a sua volta ha un effetto a "cascata" sugli altri personaggi della vicenda.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ivi. pp. 20-21.

¹⁵⁹ Cfr. Enrico Zucchi, *La regina Algida e l'insidia delle passioni. Note sul teatro di Antonia Fontana e Maria Antonia Scalera*, Bruniana & Campanella, XXI 2021, pp. 480-481.

Cel. Per dar martir à un cor
Hai gran possanza amor.
Ma nel mio seno
Impero non avrai
Dal mio core sbandito
Ogn' hor farai.
Soggetto al dio d'amor
Io non sarò mai
Libero vò il mio cor
Da pene e guai.¹⁶⁰

Il monologo di Celso, nella scena X dell'atto primo, rivela la volontà del personaggio di mantenersi immune dalle ferite d'amore e dunque dichiara il suo cuore libero dalla schiavitù di tale sentimento del quale però, come si è detto, cadrà vittima all'incontro con la regina Erginda.

Nella scena XI trova posto il monologo di Euripide, moglie di Oronte, il quale però- come si è detto- la tradisce in nome dell'attrazione che nutre verso Erginda:

Eur. Misera Euripide,
oh senza pari dal destin flaggellata
abbandoni il tuo regno
per Oronte seguir, che t'abbandona?
Schiava mi fingo,
Alinda servo,
Erginda è mia rivale
A pianger mi sforza
per lo sposo infedele.
Ma i miei spirti generosi
Non cedette alla sorte
Che se schiava mi fè amore
Legami di viltà sdegnà il mio core.
Sorte perfida
Fa quanto sai
Che il mio cor non vincerai.

¹⁶⁰ Antonia Fontana, *L'Erginda, drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini in Piazzola*, nel *Loco delle Vergini*, 1680, p.21.

Che v'armato di costanza,
e s'afflitto è dai suoi guai
per rimedio ha la speranza.
Fatto barbaro
Senza pietà,
l'alma mia ti sprezzerà.
A rigor delle tue pene,
Sua fortezza resisterà
Ai martir, alle catene.¹⁶¹

La donna è consapevole del tradimento in atto e rivolge ad Amore parole dure ed aspre, quasi di sfida affermando con forza che mai il suo cuore, se pur sofferente, cederà ai suoi supplizi e alle sue catene; decide dunque di fingersi una delle serve di Alinda per seguire il marito alla corte di Iberia. Come lei, tutti i personaggi implicati nelle vicende raccontate dall'autrice, sono consci degli intrecci amorosi tra le coppie; il tradimento infatti non è una pura fantasia dell'innamorato bensì reale e concreto; ciascuno dei protagonisti rivendica la libertà delle passioni e mostra una forte incostanza nei sentimenti, pur essendo consapevole della sofferenza degli altri personaggi.¹⁶² Appare piuttosto significativa a tal proposito la confessione di Daliso ad Alinda, in cui ammette di non provare sentimento alcuno verso la sua promessa sposa:

Eur. Ecco Daliso
Al. Adorato mio sposo?
Dal. Oh che incontro noioso.
Alinda in rivedervi
Non so che dirli,
festeggia il cor.
Al. Questo non spero,
e già il mio cor ben vede
che non serbate più né amor né fede.
Dal. Si disinganni.
Al. Ma crudel perché mai?
Dal. Non posso amarti più

¹⁶¹ Ivi. pp. 22-23.

¹⁶² Cfr. Enrico Zucchi, *La regina Algida e l'insidia delle passioni. Note sul teatro di Antonia Fontana e Maria Antonia Scalera*, Bruniana & Campanella, XXI 2021, p.481.

Io non saprei perché,
per te Amor ha spent' il foco.
Nel mio sen non ha più loco
Ne penar voglio per te.
Non voglio più adorarti
né non pensar più a me.
In te il cor non trova loco
E non sento nel sen foco
Che m'infiamma più per te.¹⁶³

Tra il primo e il secondo atto, l'autrice inserisce il primo intermezzo in cui ha luogo il dialogo tra Venere e Amore. Quest'ultimo viene descritto secondo gli attributi dell'iconografia tradizionale come armato di arco e faretra, pronto a scagliare le sue frecce per colpire quel cuore che rimarrà legato alle sue catene. In questo caso la vittima di Amore è proprio Erginda, colei che fin dal principio ha difeso la sua libertà da ogni passione e sentimento amoroso affermando di possedere «un'alma di scoglio» impossibile da scalfire.

Nell'atto secondo, fin dalla prima scena vengono apertamente dichiarati gli intrighi d'amore; Oronte infatti confessa la sua attrazione per la regina d'Iberia, la quale lo rifiuta bruscamente affermando con risolutezza «se Giove benigno dalle fiere mi salvò, da colpi d'amore difendermi il core sempre saprò».¹⁶⁴ Segue un nuovo scontro tra Daliso e Alinda, nella scena IV, in cui il giovane nuovamente allontana con tono di disprezzo la promessa sposa mentre quest'ultima lamenta il suo triste destino. Nella scena XII avviene poi l'incontro tra Erginda e Celso, quest'ultimo confessa di essere ormai caduto vittima delle frecce d'Amore e allo stesso tempo anche Erginda comincia a nutrire dei sentimenti per il principe:

Erg. Ragionevol discolpa
(che grato favellar)
Dopo il tuo arrivo
Sei contrario ad amore?
Cel. Nemico eterno (non dico il vero)
Gli sarò

¹⁶³ Antonia Fontana, *L'Erginda, drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini in Piazzola*, nel Loco delle Vergini, 1680, pp. 25-26.

¹⁶⁴ Ivi. p. 30.

[...]
Cel. Devo servirvi.
Erg. E non amarmi (ahimè che dissi)
Cel. Adorarvi degg'io (troppo m'espresi)
Erg. Come vassallo.
Cel. Come schiavo fedel.
(T'intendo crudo ciel).
Erg. Catene tu non hai?
Cel. Al cor le tengo
Erg. Dunque amante tu sei?
Cel. De tuoi reggi favori.
[...]
Cel. Dire:
bella
tu del mio core
la reina si, si.
E bacio le quadrella
Con che il dio feritore
Questo mio sen colpi.
Erg. Bene (fingerò di non capire)
Ma io direi così
Caro tu del mio seno
Sei il tesoro miglior:
se provo duolo amaro
con speranza raffreno
l'acerbo mio dolor.
Cel. Egl'è lo stesso.
Erg. T'inganni: io il vero dissi
E tu menzogna.
Cel. Ho detto il vero.¹⁶⁵

Il secondo intermezzo ha come protagonisti Amore e Pallade, i quali dialogano cercando di affermare ciascuno la propria forza; Amore, «trionfante arciero» vanta la sua vittoria sui cuori schivi di Erginda e Celso mentre Pallade con disprezzo promette vendetta.

Il terzo atto si apre con una sfilata di maschere organizzata in occasione del generalato di Celso. I personaggi sono mascherati, Oronte tra la folla indossa gli stessi abiti di Celso e

¹⁶⁵ Ivi.p.44.

incontra Euripide, la quale confondendolo con Celso finisce per lamentarsi di Oronte e del suo tradimento; si rende conto del suo errore soltanto quando, tentando di sfilargli la maschera, l'uomo brandisce la sua spada per spaventarla. Celso interviene in aiuto della donna e si scaglia con Oronte, i due iniziano a scontrarsi in un duello che viene interrotto dall'arrivo di Erginda, la quale furiosa fa imprigionare Oronte e, credendo che Celso sia diventato amante di Euripide, dispone la stessa sorte per lei. Celso confessa la vera identità di Euripide, la quale condannata a morte scrive una lettera alla regina ammettendo di essere la moglie di Oronte e di essersi finta serva per seguire il marito traditore. Erginda scopre la verità e dopo aver letto la lettera di Euripide afferma: «Sano la gelosia; tutt'è ver ciò che dici.»¹⁶⁶ La regina dunque ordina a Celso di liberare i prigionieri:

Erg. Celso volate

A scioglier la captiva,
alle mie stanze venga;
io stessa impaziente
schiuderei la prigione
ma riserbo quest'opra
a man di re.

Cel. Di re?

Chi è questo fortunato?

Erg. Vanne, ch'oggi il saprai.

Cel. Più sofferir non posso

Ecco alle tue reggie piante.

Un temerario sì, ma fido amante.

Egli a rai del tuo volto

Farfalla fu, e inebriossi al lume.

Ben merta queste piume

Cadano incenerite in questo loco

Quando per altri sol splende il tuo foco.

Adio.

(pone mano alla spada per uccidersi)

Erg. Che fai? che fai cor? mio.

Vivi vivi, o mio diletto

Questo cor natt'è per te:

sei ristoro nel mio petto,

¹⁶⁶ Ivi. p.65.

io ti dono la mia fè.
Cel. Sogno! O delirio!
Vieni, vieni in questo seno
Caro ben più non tardar.
Mille gioie in un baleno
Al mio amor voglio arrear.¹⁶⁷

I due amanti comprendono finalmente i sentimenti reciproci, stringendosi l'uno nell'altra accettano il loro amore. La scena XVII del terzo atto racconta l'incontro di un'altra coppia di amanti, Alinda e Daliso; Alinda compie il suo gesto estremo, decide di togliersi la vita assumendo un veleno ma prima consegna una lettera al suo amato il quale capisce finalmente di nutrire dei sentimenti per la sua promessa sposa, recupera quindi tempestivamente l'antidoto per salvarle la vita:

Daliso anima mia,
con gran fede e costanza
per gli alti dei t'attesto
io sempre t'adorai,
né tradito da me fosti giamai,
usai sol tradimento
al mio infelice seno.
Ciò che presi è veleno:
mentre al regno del pianto
io vado, tu vivi felice intanto.

*La sventurata Alinda*¹⁶⁸.

[...]

Al. Daliso

Dal. Anima mia.

Al. L'anima mia già si partiva

S'in te non incontrava,
in te che il cor mio sei,
su le soglie de gli occhi
alla tua voce
già si portò
e con muto linguaggio

¹⁶⁷ Ivi. pp.65-66.

¹⁶⁸ Ivi. p. 69.

t'inchinò, t'abbracciò,
ti porse omaggio.
Dal. Taci, deh taci. O cara.
Giuro al ciel, giuro ad amore
Che fido adorator sarà il mio core.
Al. Lo merta la mia fede.
Dal. Bella no non temer,
che fido a te sarò:
e solo in te il pensier
pensando goderò.¹⁶⁹

Dunque i due giovani promessi sposi si ricongiungono; dopo il pericolo dell'imminente morte di Alinda, Daliso capisce di amarla e giura fedeltà alla donna. Le vicende si avviano così verso un felice epilogo, in cui tutte le coppie di amanti si ricongiungeranno nonostante i tradimenti avvenuti. Alla scena XXI si trova un breve monologo di Alida che riflette su quanto è appena accaduto:

Oh fortuna, che provai?
S'in braccio a la morte
Al fin vita trovai.
Non son sempre durabili
I turbini del cor:
se sono qui ferme e stabili
le furie di Bellona
che l'etra un di se tuona
più giorni ha di splendor.¹⁷⁰

Alinda riflette su ciò che il fato le ha riservato; lei, disposta a togliersi la vita per l'amore non corrisposto, è stata salvata proprio dall'amore che Daliso nutre per lei. Nel suo monologo, la fanciulla fa riferimento a Bellona paragonandola ai tormenti del cuore. Bellona è una divinità propria della mitologia romana¹⁷¹ e impersona la dea della guerra;

¹⁶⁹ Ivi. pp.71-72.

¹⁷⁰ Ivi. p.73.

¹⁷¹ È frequente nella tradizione latina trovare l'accostamento tra la figura di Bellona e la personificazione di Roma come guerriera, si pensi ai carmina di Sidonio Apollinare in cui Roma guerriera è rappresentata con estrema attenzione ai dettagli. L'autore latino cita il trofeo di Bellona, legandosi così alla tradizione mitologica. Si fa riferimento in particolare al carne V di Sidonio Apollinare.

secondo le fonti la sua origine sarebbe sabina, Appio Claudio Cieco nel 296 a.c fece costruire un tempio a lei dedicato e collocato fuori dal pomerio nel Campo Marzio; dinanzi al tempio sorgeva inoltre la cosiddetta *Columna bellica* intorno alla quale i romani erano soliti celebrare riti simbolici di dichiarazione di guerra ai nemici.¹⁷² Dunque appare chiaro il riferimento, assai caro alla tradizione letteraria antica e moderna, al campo semantico e ai simboli della guerra e della battaglia, come se il cuore dell'innamorato lottasse contro le ferite d'Amore.

La scena XXIV accoglie il lieto epilogo e dunque il ricongiungimento finale di tutti gli amanti, Euripide scioglie le catene di Oronte, portato come prigioniero dinanzi al trono di Erginda; vengono finalmente celebrate le nozze della regina con Celso il quale giura fedeltà e amore eterno alla sua amata:

Erg. Celso sarai fedele
o mi darai tormenti?
Cel. Qual scoglio la mia fede
Nel cor porterò:
ti stringo a questo petto
mio unico diletto,
ch'Amor ci legò.
Erg. Se tu sarai costante
Felice io pur sarò.
Se m'ha rapito il core
Il fato o il cieco Amore,
fida t'adorerò.
Cel. Servo ed amante
Fedele e costante
Sarò fin che io viva.
Tutti. Viva Celso ed Erginda.
Viva, viva.¹⁷³

¹⁷² Si faccia riferimento all'enciclopedia online Treccani, Bellona nell'Enciclopedia Treccani .

¹⁷³ Antonia Fontana, *L'Erginda, drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro contantino delle Vergini in Piazzola*, nel Loco delle Vergini, 1680, p.76.

L'ERGINDA
 DRAMA PER MUSICA
 Da Rapresentarsi nel secondo
 TEATRO CONTARINO
 delle Vergini
 CONSACRATO
 All' Illustriss., & Eccell. Sig.
 MARCO
 CONTARINI
 Procurator di S. Marco.
 Dalla Signora
 ANTONIA FONTANA.
 Al diuertimento di Dame, e Ca-
 ualieri, che lo fauoriscono in
 Piazzola l. Anno 1680
 Biblioteca del Principe Gabrielli
 Roma 1802
 poi
 Seru.



IN PIAZZOLA, M DC. LXXX
 Nel loco delle Vergini.
 Con Licenza de' Superiori.

Frontespizio, Antonia Fontana, *L'Erginda*, drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro contarino delle Vergini in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680.

Conclusioni

Si è diffusamente discusso della progressiva affermazione del dramma per musica nelle scene seicentesche fino a raggiungere un vero e proprio primato sulle scene teatrali del tempo. Come si è già precedentemente detto, per comprendere al meglio il valore e il significato del teatro nel Seicento è necessario considerare questo come una dimensione composita e talvolta confusa, perché costituita da un insieme di immagini, luoghi e circostanze piuttosto variegato in uno stretto rapporto tra arte e tecnica nella comunicazione orale e visiva a cui si aggiunge anche la dimensione politica quando lo spettacolo viene trasportato nel contesto della corte o del palazzo signorile come avviene nel caso di villa Contarini di Piazzola sul Brenta. Qui infatti ogni forma teatrale mira ad esaltare la potenza e la ricchezza del proprietario Marco Contarini che si serve degli effetti spettacolari e sfarzosi, tipici delle rappresentazioni barocche, per conquistare i suoi illustri ospiti e per offrire ai loro occhi un'immagine di grandiosità e sfarzo, elementi fondamentali se considerati come parte essenziale dei giochi politici dell'epoca. Tutto ciò viene trasmesso anche dalla ricchezza e dalla magnificenza delle sale del palazzo, sontuosamente decorate, e dall'ingenti risorse impiegate nella realizzazione delle scenografie, delle macchine sceniche, delle decorazioni e tutti quegli elementi che contribuiscono a suscitare puro stupore e meraviglia nello spettatore. Naturalmente, tale declinazione di spettacolo teatrale affonda le sue radici nella tradizione carnevalesca veneziana e prima ancora nell'eredità rinascimentale degli intermezzi teatrali, sapientemente analizzati da Aby Warburg nei suoi saggi che mostrano in modo magistrale quel fitto legame tra festa e potere; gli spettacoli sono un mezzo attraverso cui la corte afferma se stessa nel mondo, e non si limitano dunque a elogiare il potere politico ma sono dei veri e propri strumenti attraverso cui si dà voce alla realtà, tendenze e gusti del tempo.¹⁷⁴

Nell'ultima sezione di questo elaborato trova posto poi un'analisi di alcuni libretti d'opera prodotti e stampati proprio all'interno di villa Contarini; il Procuratore di San Marco, Marco Contarini, proprietario della villa aveva fortemente voluto la realizzazione dell'istituto de *Il luogo delle Vergini* il quale, come si è affermato, aveva l'obiettivo di

¹⁷⁴ Per ulteriori approfondimenti si faccia riferimento a Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, il Mulino, Bologna 2020, p.12-20, 216-219.

dare ricovero a giovani orfane che qui venivano istruite alla musica e al canto per poi essere impiegate nella messa in scena delle numerose rappresentazioni nei teatri del palazzo. All'interno del Luogo sorgeva una stamperia al cui interno venivano prodotti e stampati i libretti d'opera, poi musicati e portati in scena. Qui vengono analizzati *Gli amori di Alidaura* e *l'Erginda*, libretti realizzati rispettivamente da Francesco Maria Piccioli e da Antonia Fontana; in entrambe le opere troviamo dei protagonisti declinati al femminile, due donne che si battono per difendere le loro passioni e rivendicano la libertà dei loro sentimenti con un epilogo felice per tutti i personaggi coinvolti nelle vicende.

Bibliografia

Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925.

Giovanni della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Mimesis MMXIV.

Carlo Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, cit., pp. 150-151.

Antonia Fontana, *L'Erginda, drama per musica da rapresentarsi nel secondo teatro contarino delle Vergini in Piazzola*, nel Loco delle Vergini, 1680.

Giorgio Fossati, *Delle fabbriche inedite di Andrea Palladio*, Dalle stampe di G. Fossati, Venezia 1760. Si veda allegato 10 del volume di Paolo Camerini, *Piazzola*, Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano 1925.

Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia 1681.

Battista Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971.

Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Bur, Milano 2013.

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 2009.

Francesco Maria Piccioli, *L'orologio del piacere*, Piazzola, Nel Luogo delle vergini 1685.

Francesco Maria Piccioli, *Gli amori di Alidaura, drama per musica da rappresentarsi nel secondo teatro contarino delle Vergini*, in Piazzola, nel Loco delle Vergini, 1680.

Luca Pulci, *Poliphemo Cyclopo ad Galatea ninfa marittima*, esemplare siglato E.6.3.40, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Lionello Puppi, *Il melodramma nel giardino in Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki editore, Firenze 1976,

Antonio Olivieri, *Enciclopedia morale, e civile della vita costumi ed impegni di religione dell'abbate Antonio Olivieri. Dedicata all'eminentissimo cardinal Olivieri*, Cosmopoli [i.e. Venezia], 1724.

La fuga all'ozio che dimostra li virtuosi trattenimenti al soggiorno hauto dall' eccellenza del signor d. Tomaso Heriquez de Cabrera in Piazzola, MDCLXXXVI, nel luoco delle Vergini.

Les Amazones dans les isles fortunées, Opéra de Venise, in "Mercure Galant", Paris 1679, 12, 115-123. Edizione digitale su Gallica. Trascrizioni su Observatoire de la vie letterarie della Sorbonne.

Giuseppe Baretta, recensione a P. Metastasio, *Opere drammatiche*, «La frusta letteraria», III, 1 novembre 1763.

Fabio Baccarella, *La preistoria della Pastorale: la Bucolica di Bernardo Pulci in La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi* a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012) CLUEB, Bologna 2013.

Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1990.

Adriano Cavicchi, *Scenografia e macchinistica teatrale in un trattato inedito di Fabrizio Carini Motta (Mantova 1688) in Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki editore, Firenze 1976

Annick Delfosse, *From Rome to the Southern Netherlands: Spectacular Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier in The sacralization of space and behavior in th Early modern world, studies and sources* a cura di Jennifer Mara DeSilva, Ashgate, Surrey 2015.

Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003.

Roberto Gigliucci, *Tragicomico e Melodramma. Studi seicenteschi*, Mimesis edizioni collana n5, Milano 2011.

Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico del melodramma in Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki editore, Firenze 1976.

Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, il Mulino, Bologna 2020.

Alessandro Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Marsilio editori, Venezia 2022.

Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, Bulzoni editore, Roma 1968.

Antonio Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, Tip. Del Seminario 1845.

Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706.
Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, Muzio, 1699: ried. Moderna a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.

Adriano Prosperi, *La chiesa tridentina e il teatro: strategie di controllo del secondo 500 in I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, XVIII convegno internazionale Roma 26-29 ottobre 1994 Anagni 30 Ottobre 1994 a cura di M. Chiabò – F. Doglio.

Ellen Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.

Eleanor Selfridge-Field, *The calendar of Venetian opera. A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford California, 2007.

Enrico Zucchi, *La regina Algida e l'insidia delle passioni. Note sul teatro di Antonia Fontana e Maria Antonia Scalera*, Bruniana & Campanella, XXI 2021.

Elisa Bastianello, *L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679) Documenti nella stampa periodica e cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel "Mercure Galant", il 30 dicembre 1679)*, Rivista Engramma n 147, Giugno 2017, engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale n.195

Maria Ida Biggi, *Giacomo Torelli*, Dizionario biografico degli italiani, volume 96 2019, pp.234-238.

Martino Capucci, *Busenello Giovan Francesco*, Dizionario biografico degli italiani, volume 15 1972, pp. 512-515.

Giovanna Casadei, *Erwin Panowsky*, Enciclopedia italiana IV appendice, 1979, Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-panofsky_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Sergio Cella, *Paolo Camerini*, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 17 1974, pp. 185-187.

Raoul Meloncelli, *Giovanni Domenico Freschi* - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 50 (1998), pp. 459-460.

Luciano Osbat, *Clemente IX*, Dizionario biografico degli italiani volume 26 1982, pp. 282-293.

Rossella Pelagalli, *Marco da Gagliano*, dizionario biografico degli italiani, volume 51 1998, pp. 250-254.

Sandra Plastina, *Donne e scrittura tra Cinquecento e Seicento*, Bruniana & Capanelliana, 2013, vol. 19. No 1 (2013).

Fabio Zavalloni, *Antonio Magrini*, Dizionario Biografico degli Italiani Volume 67 2006, Treccani, MAGRINI, Antonio in "Dizionario Biografico" (treccani.it).