

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2008  
Lirica e Balletto

*Francesco Cavalli*

# LA VIRTÙ DE' STRALI D'AMORE



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



# LA VIRTÙ DE' STRALI D'AMORE

---

*opera tragicomica musicale in un prologo e tre atti*  
*libretto di Giovanni Faustini*

*musica di* **Francesco Cavalli**

## **Teatro Malibran**

venerdì 10 ottobre 2008 ore 19.00 turni A1-A2

domenica 12 ottobre 2008 ore 15.30 turni B1-B2

martedì 14 ottobre 2008 ore 19.00 turni D1-D2 

giovedì 16 ottobre 2008 ore 19.00 turni E1-E2

---

La Fenice prima dell'Opera 2008 7





«P. F. Caletti, detto il Cavalli», dall'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto Giovanni Treccani, 35 voll., IX, 1931, p. 545. L'immagine compare per illustrare la voce «Cavalli, Francesco» di Gastone Rossi Doria, ma non v'è certezza che fissi le autentiche fattezze del compositore.

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Andiam ch'Amor ci invita ai bacci / andiam ch'Amor ci invita al letto.»  
di Michele Girardi
- 13 Ellen Rosand  
*La virtù de' strali d'Amore*
- 31 Dinko Fabris  
Di necessità virtù: strali d'Amore e altre impertinenze  
nelle prime opere veneziane
- 45 Fabio Biondi  
La virtù mai tradita di essere 'autentici'...  
Qualche osservazione su un'opera di Cavalli che ritorna a Venezia
- 47 Maria Martino  
L'esordio operistico dell'avvocato Giovanni Faustini
- 53 *La virtù de' strali d'Amore*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Maria Martino
- 115 *La virtù de' strali d'Amore*: in breve  
*a cura di* Maria Giovanna Miggiani
- 117 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Maria Martino  
Bibliografia
- 129 *Online*: Novità nell'aria...  
*a cura di* Roberto Campanella
- 133 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Cavalli torna in repertorio  
*a cura di* Franco Rossi

LA VIRTU  
DE' STRALI D'AMORE.

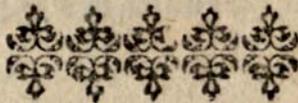
O P E R A

Tragicomica Musicale

D I

GIOVANNI FAUSTINI.

All' Illustrissimo Signor  
IACOMO CONTARINI,  
Fu dell' Illustrissimo, & Eccel-  
lentissimo Signor Bertuzzi.



IN VENETIA, MDCXLII.

Presso Pietro Miloco.

Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

Frontespizio del libretto (Venezia, Pietro Miloco, 1642) della *Virtù de' strali d'Amore*, rappresentata al S. Cassiano. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). In LIVIO NISO GALVANI, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, Firenze-Roma-Napoli, Ricordi, s.a. [1879], si segnala (p. 19) che «Questo componimento ha lo scenario relativo» (del quale non si trova riscontro né nel catalogo di Sartori né in quello di I. Alm). *La virtù* è il primo di undici libretti scritti da Faustini (1615-1651) per Cavalli (l'ultimo - *Elena* - fu terminato da N. Minato).

# LA VIRTÙ DE' STRALI D'AMORE

*opera tragicomica musicale in un prologo e tre atti*

*libretto di* Giovanni Faustini

*musica di* Francesco Cavalli

revisione a cura di Fabio Biondi

coordinamento musicale Simone Giordano

*prima rappresentazione italiana in tempi moderni*

*personaggi e interpreti*

*Il Capriccio / Leucippe / Clarindo / Una maga* Giacinta Nicotra

*Il Piacere / Clito / La Fama / Una nereide* Gemma Bertagnolli

*Pallante* Juan Sancho

*Erino / Una ninfa* Paolo Lopez

*Erabena sotto finto nome d'Eumete / Una ninfa / Una maga* Cristiana Arcari

*Primo marinaio / Evagora / Giove* Marco Scavazza

*Secondo marinaio / Saturno* Roberto Abbondanza

*Cleria / Venere / Una maga* Roberta Invernizzi

*Meonte* Filippo Adami

*Cleandra / Amore / Una ninfa* Monica Piccinini

*Eriplea / Psiche / Una ninfa / Una nereide* Donatella Lombardi

*Darete / Marte* Filippo Morace

*Mercurio / Un dio marino* Gian-Luca Zoccatelli

*Una ninfa / Una maga / Una nereide* Milena Storti

*maestro concertatore e direttore* **Fabio Biondi**

*regia, scene e costumi*

**Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia**

Corso di laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro – direttore Walter Le Moli

Laboratorio integrato ideato da Carlo Majer

*regia* Davide Livermore (*tutor*), Alessandra Premoli, Tommaso Franchin, Anna Manfio

*scene* Tiziano Santi (*tutor*), Nathalie Deana

*costumi* Vera Marzot (*tutor*), Massimo Carlotto

*luci* Claudio Coloretti (*tutor*), Sara Pinelli, Marta Montevecchi *stagiste*

*coordinamento generale* Paola Donati

*coordinamento artistico* Karina Arutyunyan – *segreteria* Barbara Delle Vedove

*orchestra* **Europa Galante**

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

collaborazione artistica e realizzazione scene Fondazione Teatro Due

## Europa Galante

Fabio Biondi *solista e direttore**continuo:*Maurizio Naddeo *violoncello*, Giangiacomo Pinardi *tiorba*, Paola Poncet *cembalo*,  
Marta Graziolino *arpa*, Patxi Montero *viola da gamba e lirone*Andrea Rognoni *violino*; Stefano Marcocchi *viola*; Riccardo Coelati Rama *violone*;  
William Dongois, Emmanuel Mure *cornetti e flauti dolci*; Stéfan Légée, Franck Poitrineau,  
Fabien Dornic, Aurélien Honoré *tromboni*; Paola Poncet *organo e regale*


---

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Giovanni Dal Missier
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Alessandro Bicci
<i>maestro alle luci</i>	Alberto De Piero
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Fondazione Teatro Due (Parma)
<i>attrezzeria</i>	Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) G.P.11 (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

## Fondazione Teatro Due

---

<i>scene</i>	Mario Fontanini
<i>decorazione scene</i>	Silvia Fantini Mario Marsico Viviana Zucchi

## «Andiam ch'Amor ci invita ai bacci / andiam ch'Amor ci invita al letto.»

Questi versi, che Erabena – per tutta l'opera travestita da uomo col nome di Eumete – rivolge al suo amato Meonte nel momento del ricongiungimento (III.15), non sono meno espliciti di quelli che l'avvocato Gian Francesco Busenello aveva affidato ad Anna, sorella della protagonista nella *Didone* (1641), per indurla a lasciarsi andare fra le braccia di Enea: «Vada la castità co' suoi compassi / a misurar le voglie ai freddi sassi» (III.1). Il musicista delle due opere, Francesco Cavalli, rimane lo stesso, mentre il librettista della *Virtù de' strali d'Amore* (1642) è un altro leguleio (esordiente sulle scene teatrali), il ventisettenne Giovanni Faustini, autore di un testo non meno incline allo strapotere dell'erotismo di quello partorito dall'illustre collega, che nello stesso anno avrebbe offerto al genio musicale di Claudio Monteverdi i versi dell'*Incoronazione di Poppea* (1642).

Amore, coi suoi strali che mettono lo scompiglio nei cuori del genere umano, è protagonista del saggio di Dinko Fabris, il secondo di questo volume. Quasi sempre sulle scene veneziane degli albori operistici (si veda la tavola alle pp. 43-44), il figlio di Venere vanta «una presenza [...] avvertita da librettisti, compositori e impresari come un simbolo allettante per il pubblico pagante: concepite ormai come evento *clou* del carnevale veneziano, le opere in musica riflettono e amplificano nello specchio magico l'immagine della città dei piaceri». Ad essi doveva essere aduso Giovanni Faustini, che a partire proprio dalla *Virtù*, prima fortunata collaborazione, divenne il librettista prediletto da Francesco Cavalli e tale rimase fino alla sua morte prematura (1651), fornendo al teatro d'opera degli anni Quaranta una robustissima spina dorsale. Maria Martino gli dedica un breve ritratto affettuoso, osservando che «nei libretti di Faustini ritroviamo temi cari agli Incogniti quali, ad esempio, la predilezione per l'erotismo, le allusioni a doppio senso, il gusto per i travestimenti». Ripensiamo all'incanto sensuale dello scorcio evocato in esergo, reso possibile dall'ennesima puntata delle frecce d'Amore che aveva consentito la provvida agnizione fra Erabena/Eumete e Meonte (III.7). Ma si rammenti che la principessa è ancora travestita da uomo quando Meonte viene colpito ed esclama (l'enfasi è mia): «*Ei m'ha ferito, / ed invece che l'onta accresca l'ira, / ella placa lo sdegno. Ohimè qual foco / va per le fibre al core? / Eumete, non temere: ardo d'amore*». Doveva essere davvero un bel tipo di veneziano autentico l'avvocato Faustini: il suo fruttuoso 'matrimonio' artistico con Francesco Cavalli ricorda un po' quello altrettanto prolifico fra un altro veneziano (anche se nato a Murano),

Francesco Maria Piave, e Giuseppe Verdi, con singolare coincidenza nel numero dei libretti forniti ai rispettivi musicisti (dieci a testa, più uno postumo per il primo). Il suo talento esplose nel successivo *Egisto* (1643), dove una vera e propria catena di amanti rivolge le proprie attenzioni all'oggetto sbagliato, offrendo l'occasione a Cavalli di esibire una selva di 'Lamenti', *topos* musicale fra i più apprezzati del teatro Seicentesco. E di affidare sentenze libertine in forma ariosa alla nutrice Dema (probabilmente un tenore *en travesti*): «Pazze voi che sdegnate / esser da molti amate / [...] / e se un amante vi sarà tiranno / dieci in un dì vi leveran l'affanno / [...] / s'amate per gioire e per godere / vi potranno dar molti un gran piacere.» (1.6).

*La virtù de' strali d'Amore* viene presentata nel saggio d'apertura da Ellen Rosand, attualmente il faro della ricerca su Cavalli nel mondo. Partendo da un quadro dei rapporti tra Faustini e il musicista, la studiosa entra nel vivo della «formula Faustini-Cavalli», individuando i procedimenti più tipici messi in atto dal duo che «aveva formulato una serie di convenzioni flessibili, capaci di offrire una falsariga per la costruzione di nuovi libretti». Tra i numerosi elementi che contribuiscono a creare e rafforzare la fortuna della coppia, Rosand mette in luce l'importanza dell'aspetto scenico, «fra le principali attrattive dello spettacolo operistico, in quest'epoca come in qualunque altra. Col chiaro intento di stimolare l'appetito dei potenziali spettatori, quasi tutti i documenti che descrivono l'opera veneziana delle origini sottolineano i portenti visivi dell'allestimento e la sua verosimiglianza». E le occasioni di esibire meraviglie, nella *Virtù*, sono molteplici, grazie alla «macchinosità dell'organico vocale e della trama [che] rese possibile un allestimento stimolante», una trama in cui «la vicenda accessoria di Darete ed Ericlea, virtualmente estranea al dramma principale, dev'essere stata inclusa unicamente per il suo valore spettacolare».

Uno sguardo alla cronologia pubblicata a corredo della rubrica dedicata all'Archivio storico del Teatro La Fenice, dà ragione a Franco Rossi, che intitola il suo intervento *Cavalli ritorna in repertorio*. Ed è giusto che ciò accada nella Venezia che, secoli or sono, lo aveva lanciato e seguito con entusiasmo. A una fase più matura della prassi esecutiva, oramai di segno italiano, appartengono le importanti riprese recenti dell'*Orione* al Teatro Goldoni (1998) e della *Didone* al Teatro Malibran (2006), quest'ultima affidata, come *La virtù*, alla concertazione di Fabio Biondi, che illustra le sue scelte nel presente volume.

Il teatro vaporoso e profondo di Cavalli, testimone della mai troppo rimpianta società veneziana, sapiente e libertina, che animava la prima metà del Seicento, merita davvero di tornare in repertorio. Rappresentata nello stesso anno del congedo dalle scene di Monteverdi, «si potrebbe sostenere», con Ellen Rosand «che *La virtù de' strali d'Amore* rappresenti la *fons et origo* dell'opera pubblica veneziana».

Michele Girardi



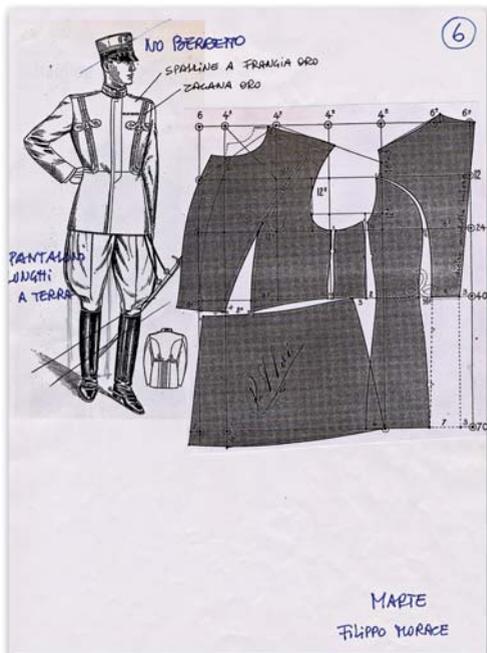
*La virtù de' strali d'Amore* (bozzetto scenico) a Venezia, La Fenice al Malibran, 2008 (prima rappresentazione italiana in tempi moderni); regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia; maestro concertatore e direttore, Fabio Biondi.



*La virtù de' strali d'Amore* (in senso orario: figurini per il Prologo, Leucippe, Venere, Cleria e Leucippe) a Venezia, La Fenice al Malibran, 2008 (prima rappresentazione italiana in tempi moderni); regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia; maestro concertatore e direttore, Fabio Biondi.



MERCURIO  
GIANLUCA ZOCCATELLI



MARTE  
FILIPPO TORACE



MEONTE  
FILIPPO ADAKI



GIOVE  
MARIO SCIVAZZA

La virtù de' strali d'Amore (in senso orario: figurini di Mercurio, Marte, Meonte, Giove) a Venezia, La Fenice al Malibran, 2008 (prima rappresentazione italiana in tempi moderni); regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia; maestro concertatore e direttore, Fabio Biondi.



*La virtù de' strali d'Amore* (bozzetto scenico) a Venezia, La Fenice al Malibrán, 2008 (prima rappresentazione italiana in tempi moderni); regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia; maestro concertatore e direttore, Fabio Biondi.

Ellen Rosand

## *La virtù de' strali d'Amore*

Rappresentata al Teatro San Cassiano nel 1642, *La virtù de' strali d'Amore* si segnala per essere la prima opera realizzata dal librettista Giovanni Faustini e dal compositore Francesco Cavalli. Se il librettista era un debuttante, Cavalli era invece un veterano del teatro musicale, avendo già prodotto tre opere in altrettante stagioni consecutive per il San Cassiano, dove nel 1639 aveva assunto il doppio ruolo d'impresario e compositore.

Tuttavia nel 1642 i librettisti coi quali aveva collaborato in precedenza (Orazio Persiani per *Le nozze di Teti, e di Peleo* e Gian Francesco Busenello per *Gli amori di Apollo, e di Dafne* e *La Didone*) erano passati al più moderno e prestigioso Teatro Ss. Giovanni e Paolo, così ponendo il compositore, il cui contratto di gestione col San Cassiano non sarebbe scaduto prima del 1644, nella necessità di trovarsi un nuovo librettista. Cavalli ebbe davvero la mano felice nello scegliere il giovane Faustini, nato nel 1615. Il loro sodalizio creativo, destinato a durare fino alla prematura scomparsa del librettista un decennio più tardi, fruttò un totale di dieci opere per tre diversi teatri (le loro collaborazioni sono elencate nella prima appendice al presente saggio). In effetti l'intensità e la regolare frequenza delle loro interazioni rivestì un ruolo centrale nello stabilire le convenzioni dell'opera veneziana in questa sua fase di gestazione.

Benché Cavalli fosse simultaneamente impegnato con altri librettisti anche in un diverso teatro noto per le sue ridotte dimensioni, quello di San Moisè, il suo rapporto con Faustini e col San Cassiano giunse presto a dominare il quadro delle sue attività. Dopo la stagione del 1642 Cavalli abbandonò il San Moisè – e gli altri librettisti – per impegnare tutte le sue energie a pro del San Cassiano, dove lui e Faustini, condividendo ora le responsabilità impresariali, produssero ancora quattro opere, di cui le ultime due nel 1645. In ogni modo non tutto andò liscio. La loro seconda collaborazione sull'*Egisto*, l'opera che nel 1643 tenne dietro alla *Virtù de' strali d'Amore*, fu un lavoro affrettato «nato in pochi giorni» per sostituire, a quanto sembra, *La Doriclea*, annullata all'ultimo istante per motivi sconosciuti. Come racconta Faustini nella sua prefazione al libretto dell'*Egisto*:

Per non lasciar perire la Doriclea ho formato con frettolosa penna l'Egisto, quale getto nelle braccia della fortuna: s'egli non sarà meritevole de' tuoi applausi scusa la qualità del suo essere, perché nato in pochi giorni si può chiamare più tosto sconciatura [= aborto], che parto dell'intelletto. L'ho fabricato con la bilancia in mano, e aggiustato alla debolezza di chi lo deve far comparire sopra la Scena. Se tu sei critico non detestare la pazzia del mio Egisto, come imi-



Agnolo Bronzino (1503-1573), *Venere e Cupido* (c. 1544-1545). Olio su tela. Londra, National Gallery.

tatione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le Scene, trasportata dal comico nel drammatico musicale, perché le preghiere autorevoli di personaggio grande mi hanno violentato a inserirla nell'opera, per sodisfare al genio di chi l'ha da rappresentare.

Un certo numero di allusioni in questo passo autodenigratorio sottolinea le forze che, all'epoca in esame, concorrevano nel dar forma alle creazioni operistiche: le capacità e le inclinazioni degli interpreti, il potere dei protettori, la concorrenza.

Nella *Doriclea* non sembra ci fossero gravi difetti intrinseci, visto che due anni dopo si finì per rappresentarla durante l'ultima stagione di Cavalli e Faustini al San Cassiano. Ancora una volta, la prefazione ovvero dedica di Faustini allude alle pressioni tra le quali gli toccò operare:

Non posso più raffrenare [...] gl'empiti generosi di Doriclea: intollerante di rimanere sepolta nell'angustezze della casa paterna, si parte da le mosse per giungere alle mete d'una Gloria immortale. Semplice, ella è giovane, e guidata dalla cieca scorta del suo ardimento non paventa gl'Alcidi, che la sfidano, e non mira l'insidie, apprestatele per impedirle il camino, da due potenti nemiche, l'emulatione interessata, e l'ignoranza pretendente. [...] Tocca a V.S. [...] per l'affetto, che porta a questa amazone, quale ha tratto si può dire, i primi vagiti nelle sue braccia, ad assicurarle il sentiero, ed a diffendere la sua riputatione contro la sfacciata ambizione di certi rozzi versificatori, che poveri d'inventioni, o per dir meglio, dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza, tentando di deturpare le Composizioni de gl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche [= gazze] la difficoltà dell'inventare, perche non hanno giamai inventato, e ch'egli è, come mi disse lei una volta, un filosofare.

Possiamo solo ipotizzare che Faustini intendesse riferirsi alla concorrenza degli altri teatri («l'emulatione interessata») ed alle critiche mosse alle sue trame da parte di autori rivali («certi rozzi versificatori...»).

Dopo una pausa di due anni, durante la quale la maggior parte dei teatri veneziani restò chiusa in conseguenza della guerra di Candia, la coppia ricomparve al San Moisè; questa volta sotto la direzione di Faustini, il quale sul finire del 1647 aveva firmato un contratto triennale coi proprietari del teatro. *L'Ersilla*, primo libretto di Faustini per il San Moisè (1648), fu forse musicato da un altro compositore o da una pluralità di compositori, ma col secondo, *L'Euripo* del 1649, si tornò alla musica di Cavalli. Ulteriori collaborazioni erano in cantiere quando i proprietari del San Moisè rupero d'improvviso il contratto con Faustini, lasciandolo con almeno due lavori non rappresentati e, in apparenza, coperto di debiti.

Tuttavia l'anno successivo, solo sette mesi dopo la rescissione del contratto col San Moisè maneggiata da Marco Faustini, fratello maggiore del librettista, il duo tornò a traslocare; questa volta al Teatro Sant'Aponal, non molto più ampio del precedente. Qui, di nuovo sotto la direzione di Giovanni (ed ora anche di Marco), librettista e compositore s'impegnarono a mettere in scena due opere per stagione, incominciando nel 1651 dalle rimanenze del San Moisè: *L'Oristeo* e *La Rosinda*.

La mossa, come apprendiamo dalla prefazione di Faustini al primo dei due libretti, era intesa a smaltire i debiti da lui accumulati tanto al San Cassiano come al San Moisè:



Botticelli (Sandro di Mariano Filipepi; 1444-1510), *Venere e Marte* (c. 1485). Tavola. Londra, National Gallery.

Composi [...] l'Oristeo, e la Rosinda, gettato poco tempo nella loro creazione, per sgravarmi da le obbligazioni, che inavertito mi avevano racchiuso tra le angustezze d'un Teatro dove, se non altro, l'occhio avezzato alla vastezza di scene reali s'inviliva, nella vicinanza dell'apparenze. È vero, che non dissimile dall'orchestra sudetta, nella quale comparsero Ersilla, e Euripo, e dove di poi dovevano farsi vedere questi gemelli, è il palco da me eretto, per decapitare l'otio della institutione del mio viver libero, ma è anco verissimo che da loro, come da cadaveri, non pretendo di trarre voci d'applauso, riserbando a tempi più lieti, e a teatri più maestosi L'Eupatra, Alciade, e il Meraspe, Heroi usciti d'embrioni, e quasi perfettionati.

Peraltro questa promettente nuova serie fu troppo presto interrotta dall'imatura morte del librettista, il 19 dicembre 1651, mentre erano in corso le rappresentazioni della *Calisto*, prima opera della sua seconda stagione al Sant'Aponal. Come leggiamo nella prefazione, questa volta firmata dallo stampatore, all'*Eritrea*, seconda opera della stagione:

Mentre una finta morte d'Eritrea lusingherà a V. S. dolcemente l'orecchio, la pur troppo vera del Sig. Giovanni Faustini le commoverà dolorosamente l'anima. Morì pochi giorni or sono questo celebre Litterato, & doppo la tessitura di undici opere, ha lasciato sotto il torchio quella della sua cara Eritrea.

Una carriera iniziata sotto i migliori auspici, con dieci lavori consecutivi in un decennio, in tre teatri diversi e in collaborazione col più famoso tra gli operisti veneziani, rimase bruscamente troncata.

Cavalli restava così orfano del suo librettista abituale. Con una carriera operistica in pieno rigoglio, il compositore fu costretto ad esplorare l'orizzonte letterario alla ricerca di nuovi collaboratori. Anche se negli anni di Faustini egli aveva musicato testi di altri poeti, si era trattato solo di collaborazioni sporadiche, sebbene quella con Nicolò Minato all'*Orimonte* (San Cassiano, 1649-1650) desse inizio ad un rapporto destinato a proseguire fino ai tardi anni Sessanta. Lo stesso Faustini aveva lasciato un certo

numero di libretti in vari stati di elaborazione, ma questi divennero proprietà di suo fratello Marco, il quale li ripose per future occasioni e, con un'unica eccezione, scelse altri compositori per musicarli (cfr. la seconda appendice al termine del presente saggio). Ma questa volta la ricerca di Cavalli doveva rivelarsi più facile. Da un lato, grazie in parte ai suoi stessi sforzi e a quelli del duo Faustini-Cavalli, nella Venezia del 1652 l'opera era già un'industria fiorente, con una storia e una tradizione affermata; sempre maggiore era il numero degli scrittori potenzialmente interessati a lavorarvi. D'altro canto, il nostro duo aveva formulato una serie di convenzioni flessibili, capaci di offrire una falsariga per la costruzione di nuovi libretti.

Delle dieci collaborazioni del duo Cavalli-Faustini si sono fortunatamente conservate otto partiture; solo *L'Eupatra* e *Il Titone* mancano all'appello mentre una (*L'Egisto*) ci è pervenuta addirittura in due copie coeve. Inoltre, due delle partiture superstiti (*L'Oristeo* e *La Rosinda*) sono autografe, e dunque databili ad uno stadio precoce del processo di produzione. Poiché i libretti erano di solito stampati in anticipo – cioè prima che terminasse la serie delle prove, così che il pubblico potesse disporre per leggerli in teatro – il testo che essi presentano è tendenzialmente precedente alle modifiche introdotte in sede di esecuzione. La collazione fra libretti a stampa e partiture può quindi rivelarci come un lavoro cambiasse nel corso delle prove o durante il calendario delle rappresentazioni. Di solito i cambiamenti implicavano tagli nel dialogo o di più strofe entro le arie, ma talvolta anche aggiunte di scene o perfino di nuovi personaggi. Tagli o cambiamenti di singole parole o frasi sembrano poco rilevanti, ma alle volte appaiono più mirati. Ad esempio: nella *Doriclea*, ventitré versi alla fine di una scena dell'atto terzo sono omessi dalla partitura. Si trattava di uno squarcio sessualmente esplicito con sottintesi saffici tra Doriclea, sotto mentite spoglie maschili, ed Eurinda. I libretti possono altresì riflettere un più tardo stadio dell'allestimento rispetto alla partitura. Ad esempio, *La Calisto* sembra aver acquistato durante le prove un personaggio comico: il rozzo contadino Bifolco, per il quale tre nuove scene furono aggiunte alla fine del libretto, «inestate nella Favola per dilettrarti fuori della sua tessitura». Nella partitura compare una didascalia: «qui va la Scena del Bifolco», priva però della relativa musica. Anche secondo una nota stampata in calce al libretto della *Doriclea*, nuove scene sarebbero state aggiunte a quest'opera come pure alla successiva, *Il Titone*, «per dilettere gl'uditori e per aggradire a' rappresentanti». Tutte le tre scene addizionali contengono lunghe arie. Una differenza di rilievo fra il libretto e la partitura della *Virtù de' strali d'Amore* consiste nell'inserimento di un duetto amoroso verso la fine della partitura. La somiglianza fra tale duetto («O mia vita, o mio tesoro») e il suo celeberrimo omologo «Pur ti miro» nel finale dell'*Incoronazione di Poppea*, rappresentata l'anno seguente, suggerisce una possibile relazione fra i due brani (altro esempio degli uffici di un qualche potente?) quantunque l'assenza di una precisa datazione per entrambe le partiture renda impossibile stabilire una priorità.

### *La formula Cavalli-Faustini*

Nelle loro dieci collaborazioni, scritte in gran fretta per soddisfare una domanda costante, Cavalli e Faustini elaborarono un sistema di convenzioni drammatico-musicali tali da agevolare tanto la composizione quanto la ricezione, così spianando la strada al successivo sviluppo dell'opera veneziana. Queste convenzioni riguardavano ogni aspetto del testo e della sua intonazione musicale: dalla scelta del soggetto e dei personaggi alla struttura della trama e alle forme poetiche; dalla corrispondenza fra personaggi ed estensioni vocali al ruolo dell'orchestra e agli snodi fra recitativo e aria. Ad eccezione di due trame mitologiche (*La Calisto* e *Il Titone* – entrambe tratte dalle *Metamorfosi* ovidiane) Faustini ideò autonomamente i soggetti dei propri libretti (pur sfruttando gli spunti offerti da tutta una serie di modelli letterari, da Ovidio a Virgilio fino a Vincenzo Cartari, Natale Conti, Lodovico Dolce ed altri), e li ambientò in una varietà di paesi orientali esoticamente remoti: Persia, Assiria, Media, Tauride, Egitto ed altri ancora.

A prescindere dall'ambientazione, le convenzionali trame di Faustini sono variazioni su un unico modello fondamentale. Esse contemplan personaggi di contrastante livello sociale, spesso mutuati dalla tradizione del romanzo cavalleresco: cavalieri erranti, maghi, fanciulle travestite da uomo; ed inoltre figure mitologiche. L'azione s'impenna sulle peripezie sentimentali di due coppie d'amanti di nobile nascita, cui fa da cornice un assortimento di servitori buffi: nutrici, confidenti, scudieri. Mediante varie traversie e casi fortuiti, gli amanti sono separati (talvolta nell'antefatto dell'opera, come nella *Virtù*, talaltra nel corso dell'azione) e poi riuniti proprio nel finale.

Personaggi seri e buffi si differenziavano in base al loro livello di discorso musicale e poetico: i primi si esprimevano liberamente, in una varietà di stili che mescolava passi di sapore dialogico ad altri in forma di canzone; i secondi parlavano spesso per frasi fatte, e le loro arie – più numerose che per i personaggi di più alto rango sociale – contenevano generalmente testi sillabici articolati in tempo veloce entro un'estensione ristretta, con ampio uso di note ribattute. Di fatto, benché si componessero in prevalenza di versi sciolti, cioè di una miscela liberamente rimata di endecasillabi e settenari, i libretti distinguevano con nettezza simili passi, destinati ad un'intonazione musicale direttamente declamatoria, da altri più strutturati che invocavano un trattamento lirico. La poesia delle arie si differenziava spesso dal circostante tessuto mediante schemi rimati più cogenti, strutture strofiche, contenuti testuali di carattere riflessivo.

Molti degli artifici che contribuiscono alla propulsione e alla complessità dell'intrigo nei drammi di Faustini – quali travestimenti, conversazioni fraintese, lettere consegnate al destinatario sbagliato, pozioni sonnifere – rientravano nell'armamentario comico trasmesso dall'antica commedia ellenistico-romana, passando per il dramma spagnolo e la pastorale. Le trame caratteristiche presentavano un certo numero di scene-tipo ricorrenti, con ricadute testuali non meno che musicali. Tra queste figuravano: la scena di sonno con ninna-nanna, la scena di follia, l'incantesimo (in versi sdrucchioli), il lamento, la lettera, la canzone di scena, il duetto d'amore. Il coinvolgimento del pubblico nell'opera rappresentata doveva consistere in misura non secondaria nell'attesa di queste

convenzioni, spiandone la comparsa durante il corso dell'opera. Impegno del librettista era il cercare le occasioni per inserire questi momenti nella trama in modo ingegnoso e non ovvio, mentre il compositore si sforzava di variarne l'intonazione musicale.

Onde fornire un supporto pseudostorico ai propri personaggi, Faustini faceva uso regolare di complessi antefatti o *delucidazioni della favola*, riportati nei libretti a stampa. In origine abbastanza brevi, nei suoi libretti posteriori tali testi potevano superare le quattro pagine fitte. Essi prestavano sapore di verosimiglianza alle sue invenzioni e tendevano a minimizzare le affinità fra una trama e l'altra.

Una simile struttura si poteva sovrapporre ad un'ampia varietà di trame e situazioni. Presi come *corpus*, i dieci libretti di Faustini per Cavalli saturano la gamma dei generi disponibili agli albori dell'opera veneziana: *La virtù* e *L'Egisto* sono pastorali, *Il Titone* e *La Calisto* mitologici, *L'Ormindo*, *La Doriclea*, *L'Euripo* e *La Rosinda* epici, *L'Oreste* e *L'Eritrea* sono romanzi cavallereschi.

### *Il debutto di Faustini*

Può essere abbastanza banale esaminare *La virtù* sotto l'angolo visuale dello stile pienamente maturo del duo Faustini-Cavalli, alla stregua del primo in una serie di lavori in cui, più o meno gradualmente, si sarebbe sviluppato un sistema di convenzioni. Ma di fatto questo esercizio offre una prospettiva rivelatrice circa l'emergere di tali convenzioni, mentre ci permette di apprezzare come gli squilibri e le imperfezioni della loro prima collaborazione giungessero a superamento nelle successive.

Molte di queste convenzioni sono grosso modo già attive: la trama tipizzata con due coppie d'amanti circondate da comprimari di classe sociale inferiore, le situazioni anch'esse tipizzate di lamento, incantesimo, canzone di scena. Altri tratti restano invece in penombra, lottando per venire alla luce. Compaiono più di quattro personaggi aristocratici e solo uno chiaramente buffo, uno scudiero; vi sono due maghe anziché una (benché soltanto una di loro si esprima in versi sdrucchioli), due scene di sonno al posto di una, e un lamento che non compare nella sua collocazione canonica, subito prima dello scioglimento del dramma, ma molto prima: di fatto quasi all'inizio, nella terza scena. Il tratto più impressionante è l'intreccio fra l'azione principale e un gran numero di vicende secondarie, il che crea, in luogo di un dramma ben delineato, un effetto di turbinosa confusione.

Il lotto dei personaggi è insolitamente nutrito ed eterogeneo, assommando a una ventina. Il consueto quartetto di nobili amanti (Pallante e Cleria, Meonte ed Erabena) è accresciuto dal padre di Cleria (Evagora, re di Cipro), dal fratello di lei (Darete), e da due diverse maghe (Cleandra ed Ericlea), mentre le figure di ceto più umile comprendono soltanto uno dei tipi canonici (Erino, scudiero di Pallante), ma molti seguaci alla rinfusa, pastori e marinai. A questi s'aggiunge un ricco pantheon di divinità maggiori e minori: Venere, Amore, Psiche, Giove, Saturno, Mercurio e La Fama. Questi personaggi forniscono il materiale di parecchie trame amorose intrecciate: il dramma umano che coinvolge il consueto quartetto d'amanti s'interseca alla mitologica lotta di potere fra gli dèi, sui cui s'innesta una sotto-trama magica riguardante una fattucchiera e il suo prigioniero.

Un certo numero di questi ruoli era senza dubbio destinato all'accorpamento. Sappiamo ad esempio che per una ripresa bolognese del 1648 la stessa cantante romana, Isabella Trevisani, interpretò tre diversi ruoli: Venere, Psiche e il pastore Clarindo. In seguito gli organici operistici si sarebbero ridotti: i nobili si limitarono ai quattro amanti e, benché i personaggi buffi crescessero di numero in rappresentanza di tipi più differenziati, la pattuglia di quelli mitologici decrebbe gradualmente fino ad un minimo, per poi scomparire del tutto nell'*Eritrea*. Di fatto, pur se diversi dei successivi libretti di Faustini mescolano personaggi umani e mitologici, soltanto nella *Virtù* la loro commistione è essenziale ai fini drammatici. Come si può desumere dal titolo, la vicenda è imperniata sulle frecce d'Amore. I dardi materiali, non meno della loro simbolica concretizzazione della potenza di Cupido, sono un elemento centrale nella trama.

Il dato visuale era fra le principali attrattive dello spettacolo operistico, in quest'epoca come in qualunque altra. Col chiaro intento di stimolare l'appetito dei potenziali spettatori, quasi tutti i documenti che descrivono l'opera veneziana delle origini sottolineano i portenti visivi dell'allestimento e la sua verosimiglianza. Il libretto della primissima opera veneziana, *L'Andromeda* del 1637, offre una vivace impressione di ciò che il pubblico poté vedere:

Sparita la tenda si vide la scena tutta mare, con una lontananza così artificiosa d'acque, e di scogli, che la naturalezza di quella (ancor che finta) movea dubbio a' riguardanti, se veramente fossero in un teatro, o in una spiaggia di mare effettiva.

La dimensione visiva della *Virtù* non faceva certo eccezione. Paradossalmente, la macchinosità dell'organico vocale e della trama rese possibile un allestimento stimolante proprio sotto quest'aspetto. La vicenda accessoria di Darete ed Ericlea, virtualmente estranea al dramma principale, dev'essere stata inclusa unicamente per il suo valore spettacolare; ed in realtà, come vedremo, Faustini incontrò qualche difficoltà per integrarla. Possediamo le prove documentarie che per questa produzione Cavalli aveva ordinato sette mute di quinte più tre fondali dipinti, numeri coincidenti pressoché esattamente con le indicazioni del libretto, il quale elenca anche i macchinari.

PROLOGO	<i>La Reggia di Capriccio</i> [?]	(1)
ATTO PRIMO	1-5: <i>Bosco e Lido di Cipro:</i>	(2)
	6-10 <i>Selva orrida incantata</i>	(3)
ATTO SECONDO	1-2 <i>Ritorna il Bosco, e Lido di Cipro</i> (di nuovo)	(2)
	3-4 <i>Si tramuta la scena in Boschereccia dilettevole</i>	(4)
	5 <i>La scena si tramuta in un Cortile reggio di Salamina</i>	(5, oppure fondale)
	6-10 <i>Si tramuta la Scena in prati ameni</i>	(6)
ATTO TERZO	1-10 [ ]	
	11 <i>Ritorna la selva incantata</i>	(3)
	<i>Gettata l'urna in terra s'oscura l'aere, diluvia dal Cielo tempesta,</i>	
	12 <i>accompagnata da strepitosi tuoni, e da folgori, la Selva si dilegua in nebia, et apparisce Darete dissincantato fra le ruine di antichi edifici, mirandosi di lontano la città reale di Salamina</i>	(fondale)
	13-16	[(3)]

Il libretto indica altresì alcuni speciali effetti visivi. Ad esempio, alla fine di I.9: «*Viene per l'aere Ericlea accompagnata da Maghe*», e alla fine di III.3: «*qui Saturno rapisce Amore*». Sembra che si operasse una mutazione di quinte o di fondale per ogni nuova sequenza di scene. Almeno due scenari (il *Bosco e lido* e la *Selva incantata*) vennero utilizzati due volte, il che suggerisce che le quinte e i fondali rimanenti fossero destinati alle prime dieci scene dell'atto terzo, non descritte nel libretto.

### *Le fonti di Faustini*

Dove poteva trovare il suo materiale un librettista novellino? A prescindere dalla consueta ispirazione letteraria rinvenibile negli autori classici (Omero, Virgilio, Ovidio), nei loro eredi rinascimentali (Ariosto e Tasso), e nelle tradizioni del teatro di parola (*commedia erudita* e pastorale), una fonte ovvia poteva consistere nei libretti d'opera coevi. Lo stesso Faustini menziona tale influenza in un passo già citato nella sua prefazione all'*Egisto*: onde compiacere il suo patrono e l'interprete del ruolo, egli aveva adottata la follia di Egisto da un lavoro recente. Si trattava senza dubbio della *Finta Pazza*, che nella stagione precedente aveva battuto tutti i primati d'affluenza al Teatro Novissimo, così ispirando l'inclusione di scene di follia in parecchie altre opere. Invero *La Virtù* contiene svariate allusioni ad un certo numero di opere coeve. La trama mitologica accessoria, uno «*scherno degli Dei*», potrebbe derivare dall'*Amore innamorato* e dall'*Orione*, scritte entrambe per essere rappresentate al San Moisè nella medesima stagione della *Virtù*, benché all'ultimo istante *L'Orione* fosse sostituito dalla pastorale *Sidonio e Dorisbe*. Vero è che due divinità in particolare, Venere e Amore, compaiono in tutte le opere rappresentate nel 1641-1642; ma *L'Amore innamorato* presenta anche Psiche e Mercurio, e la sua trama, a somiglianza di quella della *Virtù*, s'incentra su Cupido ferito dai suoi stessi strali.

Un certo numero di altri personaggi e situazioni mostra affinità con opere coeve: la malvagia maga somiglia chiaramente all'eroina dell'*Armida* di Benedetto Ferrari (1639); Darete è incatenato ad una roccia, proprio come la protagonista dell'*Andromeda* di Ferrari e Manelli (1637). Un personaggio come Erabena/Eumete, una donna che si traveste da maschio per riconquistare l'amato bene, compare sia nell'*Amore innamorato* sia nella *Maga fulminata* (1638). I nomi di due personaggi, Ericlea ed Eumete, potrebbero addirittura derivare dal monteverdiano *Ritorno d'Ulisse in patria* (1640). Poiché essi non hanno cosa alcuna in comune coi loro omonimi, il legame potrebbe parere insignificante; tuttavia la stessa opera è sicuramente evocata nel testo di Faustini (III.5) allorché i confidenti della principessa Cleria, Clito e Leucippe, ripetutamente esortano la loro padrona ad abbandonare la castità in favore degli amori, («*Ama, Cleria, ama ancor tu*» e «*Ama folle! Ama, su, su, / [...] / ama, ch'amano i dèi*»), incontrando l'incrollabile rifiuto di lei: «*No che non voglio amar*». Testo e situazione drammatica richiamano alla mente gli scambi fra Penelope e i Proci nell'opera monteverdiana, la cui popolarità aveva ispirato una recente ripresa nel 1641. E val la pena di aggiungere in questo quadro che il duetto conclusi-



Joseph Heintz il Vecchio (1564-1609), *Toiletta di Venere* (1594). Gesso nero e sanguigna su carta. Collezione privata (Cambridge).

vo fra i due amanti ritrovati Eumete e Meonte («O mia vita», simile al «Pur ti miro» nella *Poppea*) tien dietro ad un'espansiva aria di Eumete, «Mio core respira, gioisci, su, su!». Questa sequenza lirica di aria-duetto richiama la scena finale del *Ritorno d'Ulisse*, in cui un'analoga aria di Penelope, «Illustratevi, o cieli», sfocia direttamente nel suo duetto d'amore con Ulisse: «Sospirato mio sole». Altrettanto naturalmente, il lamento di Eumete in I.3, col suo ben evidenziato ritornello «Lasciatemi morire», non può che ricordare quello che doveva già essere fra i lamenti più celebri dell'intero genere operistico, contenuto in un altro lavoro monteverdiano: *L'Arianna* del 1608, ripresa a Venezia nel 1640.

Eppure Faustini sembra di solito aver fatto capitale delle proprie risorse, andando orgoglioso di quelle che chiamava le sue «invenzioni». Ricordiamo la sua apologia della *Doriclea* contro quei critici che,

poveri d'invenzioni, o per dir meglio, dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza, tentando di deturpare le composizioni de gl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche la difficoltà dell'inventare, perché non hanno giamai inventato.

Faustini incontrò ovviamente alcune difficoltà nella stesura della sua trama. Egli non aveva ancora sviluppato l'espedito di enunciare l'antefatto in una formale *delucidazione della favola*; sicché alcuni avvenimenti restano fuori sequenza. In conseguenza di ciò, egli è costretto a chiarire certi elementi della trama nel corso stesso dell'azione, mediante glosse marginali stampate nel libretto oppure con l'inserzione di estesi passi narrativi, ossia *racconti*, all'interno del dialogo. Inoltre sfrutta pesantemente le arti magiche di Cleandra, la quale accorre in aiuto a Meonte e a Eumete/Erabena parecchie volte nel corso dell'opera, assicurando la loro sopravvivenza in funzione della riconciliazione finale. È possibile che l'idea di usare la magia o la «divina assistenza» fosse oggetto di critiche da parte di altri librettisti. Ad esempio, nella prefazione alla celebre *Finta Pazza* Giulio Strozzi si vanta di aver saputo farne a meno nell'ordinare lo scioglimento della propria trama:

in questa [fatica] m'è riuscito assai felicemente lo sciorre più d'un nodo di lei senza magia, e senza ricorrere a gl'aiuti soprannaturali, e divini.

Alcune fra le note marginali di Faustini sono puramente descrittive, laddove altre tendono in modo evidente a compensare i punti deboli della trama. Nella scena finale dell'atto primo, dopo aver descritto l'azione che si svolge in scena e aver fornito qualche informazione sul finora ignoto principe Darete, un paragrafo rimanda ad ulteriori chiarificazioni che seguiranno più avanti in II.4 (l'enfasi è nostra):

viene per l'aere Ericlea, accompagnata da Maghe amiche sopra il dorso de' mostri a tormentare con le faci Darete, fratello di Cleria, da lei incantato in quella selva dentro una pianta, *l'origine di cui sdegni, e de' casi infelici di Darete narra a Pallante Clarindo Pastore nella Scena 4 dell'Atto 2.*

Una seconda glossa in fine di scena collega l'azione appena terminata a quanto seguirà. Da essa apprendiamo che lo scudiero di Pallante è stato rapito da orrendi spettri:

Dato fine a' tormenti formano un ballo con atti di scherno verso Darete; intrecciano questa danza vari spiriti in orridi aspetti, da' quali Erino viene portato per l'aria.

Avendo così appreso il rapimento di Erino (e presumibilmente avendolo anche veduto) comprendiamo la causa del suo spavento quando lo incontriamo nell'atto secondo, senza dover attendere la narrazione che ne farà a Pallante, il quale non ne è stato testimone – né ha letto il libretto!

E infine nell'atto terzo l'accumularsi di riferimenti ad azioni precedenti chiarisce un importante elemento della trama che potrebbe altrimenti passare inosservato: alla fine della scena quinta veniamo informati che «Lo strale, che vede Cleria in terra tra' fiori è quello stesso, che ferì Amore, contro di lui discoccato d'Eumete nella Scena 7 dell'Atto 2». Quattro scene più avanti (III.9), la trama si complica quando apprendiamo che

Questo strale, che Mercurio ripone nella faretra amorosa, è quello stesso che ferì Amore, che fu ritrovato da Cleria, che la piagò e che fu poi da Pallante, sopra d'un ramo, consacrato a lo stesso Amore nella Scena settima di questo Atto.

Pur continuando a far uso di glosse descrittive nei libretti seguenti, specie in relazione a mutazioni scenografiche, Faustini se ne avvarrà più di rado al fine di chiarificare le proprie trame. Altrettanto può dirsi dei racconti. *La virtù* trabocca di lunghe narrazioni che interrompono l'azione; spesso abbastanza goffe, esse servono a chiarire le complessità della vicenda, offrendo informazioni che nei libretti più maturi saranno consegnate all'antefatto.

Ad esempio, in I.5, uno dei marinai chiede ad Eumete/Erabena di narrare l'origine delle sue traversie: «Se ruoti il Cielo al tuo voler conforme, / appaga il mio desio: / narra di questi eventi / sfortunati, infelici, / le primiere radici». Senza tradirsi, Eumete gli risponde con un lungo discorso di ventotto versi sciolti, descrivendo il proprio caso in terza persona: come cioè Meonte aveva tradito la propria amata innamorandosi di Cleria e tentando di rapirla, dal che conseguì il suo ferimento da parte di un ignoto cavaliere (Pallante), tal quale – Eumete ricorda – tutti loro hanno appena potuto vedere nella scena seconda. Queste informazioni colmano una lacuna nella trama, spiegando il retroscena del rapimento e del salvataggio dei quali il pubblico è stato poco prima testimone oculare.

Due scene più avanti (I.7) acquisiamo ulteriori dettagli sul medesimo incidente tramite un altro racconto, questa volta ad opera della stessa vittima, Cleria. Sollecitata dalle sue compagne a narrare «gli acerbi casi tuoi», ella descrive ancor più diffusamente (in trenta versi) come, mentre andava a caccia, fosse rapita da un ignoto cavaliere (Meonte), che l'aveva trasportata sulla sua barca e stava per violentarla quando intervenne a salvarla un amante da lei aborrito (Pallante), che lottò col suo rapitore così permettendole di fuggire. Ancora una volta la narrazione chiarisce il significato di una scena cui abbiamo già assistito.

Forse il racconto più maldestro di tutto il libretto si colloca nella scena subito successiva, quando Clarindo, un pastore ammalato d'amore appositamente introdotto a quest'unico scopo, completa i particolari di un avvenimento già adombrato prima del-

l'inizio dell'opera. Si tratta dell'incantamento di Darete da parte di Ericlea, vale a dire della chiarificazione promessa dalla nota alla fine dell'atto primo. Questo è appunto il tipo d'informazioni che nei suoi lavori successivi Faustini relegherà entro la *delucidatione della favola*. Si noti che l'amata di Clarindo, la quale non compare mai e non avrebbe bisogno di un nome, è chiamata Dalinda, con evidente quanto gratuita allusione ai canti V-VI dell'*Orlando furioso*.

In contrasto con le altre narrazioni, quelle in III.7 sono integrate appieno nel dialogo, e di fatto servono ad intensificare il sospirato scontro fra Meonte ed Eumete/Erabena, i due amanti in predicato di vicina riconciliazione: una delle scene più efficaci di tutto il dramma. Eumete/Erabena usa la narrazione in modo attivo, come un mezzo per uscire dal suo travestimento e rientrarvi a volontà. In tal modo esprime la propria ira verso l'amante infedele come se gli riferisse un precedente colloquio con Amore; infine risolve questo nodo della trama ferendo Meonte e ristabilendo il suo amore per lei. La freccia da lei usata, come ci ricorderemo dalla già citata glossa in III.9, era la medesima che aveva ferito tanto Amore quanto Cleria, e che Pallante aveva consacrato ad Amore due scene prima. Data la macchinosità della trama, non desta meraviglia che per districarne tutti i fili occorranco ancora otto scene.

Faustini deve aver imparato molto dalla sua esperienza con *La virtù de' strali d'Amore*. Il suo libretto successivo, *L'Egisto*, va esente da tutte le goffaggini del predecessore. I personaggi vi si riducono a cinque nobili, un servo e un gruppo di figure allegorico-mitologiche che esercitano soltanto una marginale influenza sulla trama principale. L'unica vicenda semplificata si dispiega senza intoppi né capi da rannodare alla fine. E i racconti sono appannaggio delle poche scene-madri solistiche destinate ai protagonisti.

### *Testo e musica*

Come molti altri aspetti della *Virtù*, il rapporto musica-testo rivela talune asperità di un tipo cui le successive collaborazioni avrebbero posto rimedio. Forma testuale e significato non sempre coincidono, sicché il flusso tra discorso e canto talvolta s'inceppa. Ancora una volta lo sguardo retrospettivo paga nella misura in cui sottolinea i problemi che avrebbero trovato soluzione nei lavori successivi, rivelandoci come – e magari perché – prendessero forma le convenzioni. Laddove librettista e compositore svilupparono presto un'esplicita batteria di segnali e risposte per distinguere fra recitativo e aria, nonché un criterio per distribuire il discorso e il canto lungo il corso del dramma, nella *Virtù* tali meccanismi non sono ancora operanti: i segnali di Faustini sono talvolta ambigui e le risposte di Cavalli non sempre prevedibili.

I versi sciolti rappresentano la spina dorsale del testo di Faustini. Questa libera mescolanza di endecasillabi e settenari, da musicarsi in stile recitativo, intendeva generalmente mimare la libertà del parlato. D'altro canto, la musica vera e propria dell'opera si limitava alle canzoni o alle arie, introdotte là dove erano meno suscettibili d'interrompere il flusso drammatico, oppure dove risultavano drammaticamente efficaci o ap-

parivano naturali. Faustini strutturava di norma tali interruzioni come testi strofici dal forte impianto metrico, affidandoli soprattutto a personaggi secondari di cui il canto non comprometteva la verosimiglianza. Di quindici testi siffatti, solo tre sono cantati dai protagonisti: Eumete in II.7, Cleria in III.5 e Pallante in III.11, ogni volta con una specifica giustificazione drammaturgica. Gli altri, di norma musicati da Cavalli nello stile dell'aria, sono appannaggio degli dèi (Amore in II.5 e III.3, Psiche due volte in II.9, Mercurio in III.1 e III.9, il servo Erino in I.8 e I.9), e di altri personaggi secondari (Clarindo in II.4, i Marinari in I.5, Cleandra in II.8). Tali pezzi si rivolgono al pubblico, col personaggio che all'uopo fuoriesce sovente dal quadro teatrale.

Ma Faustini variava la sua versificazione anche in altre maniere, introducendo talvolta un'estesa sequenza di versi in unico metro breve, spesso rimato e ulteriormente strutturato per mezzo di ritornelli. Per Cavalli questo era un chiaro segnale che occorre un'intonazione speciale, la quale in genere veniva concessa. Alcuni fra i momenti più notevoli dell'opera implicano appunto testi siffatti. In III.4 Pallante si fa eloquente evocando la visione della sua temporanea innamorata Cleria in una sequenza di sei distici rimati, per lo più di settenari, ma mescolati a endecasillabi verso la fine. Cavalli mette a profitto questo passo musicandolo come un'aria *durchkomponiert* con accompagnamento d'archi.

Parecchi passi testuali organizzati in questa maniera speciale riguardano Eumete/Erabena, che – in parte grazie proprio ad essi – emerge come il personaggio più affascinante dell'opera. Librettista e compositore paiono entrambi stimolati dalla sfida di rappresentare i due volti di Eumete/Erabena: maschio e femmina, servitore e principessa.

Verso l'esordio dell'atto primo – quando, travestita, ella assiste al ferimento del suo indocile amato Meonte – Faustini le assegna due passi testuali strutturati in maniera speciale: una sorta di doppio lamento. Il primo è una sequenza di versi brevi inquadrata da un ritornello di settenari rimati: «Occhi per pianger nati». Più avanti nella stessa scena, una sequenza di settenari non rimati è scandita dal ricorso dell'incisivo ritornello «Lasciatemi morire», musicato di nuovo come un appassionato recitativo.

In II.7 ella canta un lamento più tradizionale, un'aria di quattro strofe (di cui solo la prima è musicata) con ritornello finale, in cui implora la natura di prender parte al suo dolore. La scena culmina nel suo iroso ferimento di Amore addormentato, il quale s'innamora perdutamente di lei, mentre ella esulta nella sconfitta del Dio che ha perso le proprie frecce. Qui il compositore conferisce un'estrovertita intonazione lirica al distico finale del recitativo di Eumete: «Festeggi ogn'amator / ch'è senza strali e reso inerme Amor». Nella giustificata celebrazione della propria vittoria, ella indirizza al pubblico il proprio canto.

Un momento fra i più notevoli di tutta la partitura giunge in III.2, dove ancora una volta Eumete/Erabena affronta Amore, questa volta ben desto e travolto dall'amore per lei. Egli le si rivolge esaltando il proprio potere: «Senti, senti ch'io sono», e poi la incalza in una successione di sedici quinari, quasi tutti in distici rimati. Cavalli musica questo testo in tre 'strofe' asimmetriche, con una melodia rigorosamente ritmata sopra un severo basso ostinato di quattro battute. Eumete/Erabena replica per le rime ad



Lucas Cranach (1472-1553), *Venere e Cupido* (1509). Olio su tela trasferito da un pannello. San Pietroburgo, Ermitage.

Amore usando il suo stesso linguaggio: «Senti, senti chi sei». Faustini le assegna una provvista altrettanto generosa di distici prevalentemente rimati (diciotto senari), che Cavalli musica in due 'strofe' sopra un basso di dieci battute. Sebbene la musica di Eumete assomigli a quella d'Amore, la sua linea melodica è più energica, il suo basso molto più libero ed espressivo. Così come gli aveva rubato le frecce, ora ella gli ruba le sue armi musicali per rivolgerglike contro. In questo scambio librettista e compositore hanno realizzato un'imprevista magia. Assegnando ai suoi personaggi sequenze parallele di brevi versi rimati, Faustini aveva invocato per questi discorsi un trattamento musicale di riguardo, ma era stato Cavalli a trasformarli in un potente conflitto lirico fra il divino e l'umano, dove l'umano trionfa.

Nella *Virtù* compaiono molte altre bellezze musicali, fra cui un gran numero di deliziosi duetti per varie combinazioni di dèi (Venere e Amore, Venere e Marte, Mercurio e Saturno), per le compagne di Cleria, per i due pastori, e per gli amanti riconciliati, più quello per Eumete e Meonte che fu aggiunto in partitura dopo la stampa del libretto: «O mia vita». La collocazione a dimora dell'ultimo pezzo nel rompicapo drammaturgico, il disincanto di Darete alla fine dell'atto terzo, si segnala per un differente tipo di musica fuor dall'ordinario. Dopo aver eroicamente liberato il fratello di Cleria da gran tempo perduto, e in presenza di Eumete, Pallante si scaglia su Meonte, da questi provocato, riconoscendo in lui il rapitore della sua amata. Eumete/Erabena ha appena riconquistato Meonte (in III.7) e, terrorizzata dalla prospettiva di perderlo nuovamente, esprime il proprio timore in un recitativo di meravigliosa passionalità, musicato su un furioso accompagnamento di note ribattute. Il pericolo è infine dissipato da un ennesimo intervento della buona fata Cleandra, sicché il dramma umano può terminare sul citato duetto aggiunto, «O mia vita», per Erabena e Meonte, cioè la vera eroina dell'opera e il suo amato.

### *Un incunabolo dell'opera pubblica?*

La prima collaborazione tra Faustini e Cavalli offrì un assaggio di quanto si preparava. La loro fatica immediatamente successiva, nella stagione seguente, sarà molto meno accidentata. Forse perché scritto in fretta e furia (almeno così sosteneva Faustini) il libretto è più conciso, la trama più semplice, il rapporto fra recitativo e canto meglio equilibrato, oltreché più spostato a vantaggio della musica. Si può anche pensare che nell'*Egisto*, limitandosi a personaggi puramente pastorali che esigevano un minimo di contesto storico, Faustini riuscisse a concentrare la propria energia creativa sulla costruzione della trama. Egli disincagliò la trama mitologica secondaria dal dramma umano, che quindi poté risolvere con un minimo di spiegazioni. Per chiarire la vicenda non servivano più lunghi racconti in recitativo, che invece divenne il veicolo mediante il quale i personaggi potevano esprimere gli affetti interiori, o dialogando fra loro o rivolti al pubblico. Il risultato è una drammaturgia insieme più efficiente ed efficace. Il successo dell'*Egisto* si può valutare dal numero delle riprese, il più alto rispetto a qualsivoglia altra opera di Cavalli a eccezione del *Giasone*, che fu probabilmente l'opera

più fortunata di tutto il secolo diciassettesimo. Ad andar persa fu tuttavia una certa freschezza, un senso di avventura, di scoperta e magari d'imprevedibilità.

Nel suo primo libretto per Cavalli, Faustini fu sfidato a dimostrare ciò che sapeva fare. La sua trama divagatoria e multistratificata stimolò nel compositore tutta una varietà di risposte musicali. In quanto lui stesso uomo pratico di teatro, coinvolto a fondo nella produzione operistica non meno che nella sua creazione, Faustini era motivato a perseguire un successo insieme estetico e finanziario. Fondandosi su tutte le fonti di cui poteva disporre – e specialmente sull'opera coeva – Faustini fece sfoggio della propria potenza creativa e inventò una formula praticabile per nuovi lavori, così assicurando non solo la prosecuzione dei suoi rapporti con Cavalli, ma anche la continuità del genere operistico nel suo complesso.

Abbiamo notizia di un'unica ripresa della *Virtù*, nel 1648 a Bologna; tuttavia il suo successo si può misurare in base alle nove collaborazioni successive tra Faustini e Cavalli, nonché dal fatto che la si è giudicata degna di riesumazione nel ventunesimo secolo. In retrospettiva, e prescindendo dalla soverchiante influenza di Monteverdi, si potrebbe sostenere che *La virtù de' strali d'Amore* rappresenti la *fons et origo* dell'opera pubblica veneziana.

*(traduzione dall'inglese di Carlo Vitali)*

### Appendice 1: Le opere in collaborazione tra Faustini e Cavalli (1637-1652)

*Legenda:* 1<sup>a</sup> col.: teatro; 2<sup>a</sup> col.: anno di rappresentazione; 3<sup>a</sup> col.: titolo

San Cassiano	1642	<i>La virtù de' strali d'Amore</i>
	1643	<i>L'Egisto</i>
	1644	<i>L'Ormino</i>
	1645	<i>La Doriclea</i>
		<i>Il Titone</i>
San Moisè	1649	<i>L'Euripo</i>
Sant'Aponal	1651	<i>L'Oristeo</i>
		<i>La Rosinda</i>
	1652	<i>La Calisto</i>
		<i>L'Eritrea</i>

### Appendice 2: I libretti postumi di Faustini e i loro compositori

*Legenda:* 1<sup>a</sup> col.: teatro; 2<sup>a</sup> col.: anno di rappresentazione; 3<sup>a</sup> col.: titolo 4<sup>a</sup> col.: compositore

Sant'Aponal	1654	<i>L'Eupatra</i>	Pietro Andrea Ziani
San Cassiano	1659	<i>L'Elena</i>	Cavalli (rev. Nicolò Minato)
Ss. Giovanni e Paolo	1666-1667	<i>L'Alciade</i>	Pietro Andrea Ziani
	1667-1668	<i>Il Meraspe</i>	Carlo Pallavicino

Dinko Fabris

## Di necessità virtù: strali d'Amore e altre impertinenze nelle prime opere veneziane

La stagione teatrale veneziana del 1641-1642 si apriva con la rappresentazione al San Cassiano della quarta opera di Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* che inaugurava com'è noto la feconda collaborazione del compositore, ormai in forte ascesa professionale soprattutto dopo *La Didone* dell'anno precedente, con il librettista esordiente Giovanni Faustini. Fino a quel momento i titoli prodotti da Cavalli avevano offerto trame ampiamente note al pubblico, tratte direttamente dalla mitologia greca e romana. Il libretto scritto da Faustini, come spiega Ellen Rosand nel saggio d'apertura di questo volume, era invece di sua invenzione e senza connessioni esplicite a fonti antiche. Cercheremo di esaminare alcuni aspetti collegati a questa scelta che si rivelerà vincente nella costruzione di una nuova fase dell'opera impresariale che da Venezia, negli stessi anni, iniziava i suoi viaggi europei con le compagnie itineranti.

### *Cipro e Venezia*

Alla parte de Siria, non vi è altra Isola posta, salvo che Cipro, la quale ha di circuito miglia quattro cento venti sette, & mezzo, & per la quarta de Greco, verso Levante, tiene sua lunghezza miglia ducento [...] Et in cotal modo è questa nobilissima Isola situata, la quale de Vertù ad altra non è inferiore, di vino, olio, biade, orzo, zuchari, & bambagia, molto abbonda, ve ne sono de diversi metalli, & vetriolo che all'uso della medicina è ottimo, produce. [...] Questa Isola per lo adietro hebbe diversi nomi: primieramente fu detta Achamantide, Cerastin, Spelia, Amatusa, & Macharia; al presente Cypro, & ha nel mezzo il monte Olimpo & al capo che a ponente giace, è la città di Papho, al presente Bafo nominata, & quivi primieramente, il tempio a Venere fu fabbricato, nel quale, mai non piove, & Venere da questa Isola Cipria fu nominata, & la prima femina che di vendere il suo corpo, a tempo per denari incominciase, fu sopra questa Isola.<sup>1</sup>

Prima della battaglia di Lepanto, Cipro era per i veneziani un'isola di secondaria importanza, come si vede dalla scarna e fredda descrizione che ne fa Benedetto Bordone, rispetto ai ben altri toni usati per le isole sotto il diretto dominio veneziano.

---

<sup>1</sup> *Isolario di Benedetto Bordone nel qual si ragiona di tutte l'Isole del mondo, con li lor nomi antichi / moderni [...]*, Venezia, Nicolò d'Aristotile, detto Zoppino, 1528, 1534<sup>2</sup> (facsimile: Modena, Edizioni Aldine, 1983), pp. LXIV-LXVI.

L'atteggiamento veneziano nei confronti di Cipro cambiò radicalmente nel corso della quarta guerra contro i turchi, detta non a caso «guerra di Cipro», che durò dal 1570 al 1573 (anno in cui la Serenissima firmò la pace con gli ottomani). Fu durante questa lunga guerra tattica che la flotta dell'alleanza cristiana, al comando di don Giovanni d'Austria, sconfisse i turchi capitanati da Mehmet Ali pascià nella celebre battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), evento rimasto a lungo mitico nell'immaginario dei veneziani. E tuttavia gli Ottomani, pur avendo perduto la supremazia navale, alla fine conquistarono quello che era stato il Regno cristiano di Cipro, ricco territorio che assicurava a Venezia il controllo sulle vie commerciali e militari marittime più vicine alla Terra santa. Le truppe veneziane, rianimate da Lepanto, si erano impegnate allo spasimo per evitare la caduta di Cipro, mentre la diplomazia lagunare richiedeva aiuti da tutte le nazioni anche le più lontane, ma inutilmente. Rimasti soli, nel marzo 1573 – dopo terribili massacri come quelli di Nicosia e Famagosta, anch'essi rimasti a lungo nella più dolorosa memoria dei veneziani – venne firmato un trattato di pace nel quale Venezia rinunciava per sempre a Cipro. Questa guerra oggi dimenticata è in realtà alle origini di molte questioni irrisolte di estrema attualità, nel momento in cui si discute, dopo il contrastato ingresso di Cipro nella Comunità europea, dell'allargamento alla stessa Turchia. Nel tempo in cui Venezia era ancora una superpotenza militare e soprattutto commerciale, questo smacco ebbe ripercussioni notevoli e durature. Ma anche il successivo conflitto con l'Impero ottomano, avviato nel 1645, terminò ventiquattro anni dopo, nel 1669, con un ulteriore e ancor più bruciante smacco: la perdita di Creta, l'isola che i veneziani chiamavano da secoli col nome della sua capitale, Candia.

Sembra allora davvero strano, per quanto abbiamo detto finora, che per l'inaugurazione della stagione teatrale del 1641-1642 fosse stata scelta un'opera in musica ambientata senza complessi a Cipro. In realtà questa ambientazione era frutto di un'astuta valutazione geopolitica: uscita indenne dalla guerra dei trent'anni che si avviava al suo epilogo, la Serenissima ribolliva di fremiti bellicosi nell'atmosfera che stava inesorabilmente preparando la guerra di Candia, sentita come occasione di rivincita e rilancio del sogno ormai inattuale di supremazia marittima nel Mediterraneo orientale.

Un motivo secondario può essere cercato nel mito che assegnava a Cipro la nascita di Afrodite (Venere Ciprigna) e da quest'ultima l'origine di Eros (Amore). Con questi due personaggi siamo in presenza degli ingredienti principali dei temi del teatro in musica ai suoi esordi veneziani: la bellezza femminile da cantare in tutte le sue declinazioni, da quella più angelicata alla più spudorata cortigiana (non per caso Bordone annotava che la prima prostituta della storia sarebbe stata attiva proprio a Cipro) e soprattutto le tante personificazioni di Eros-Amore. Elementi tutti che costituiscono il nutrimento della filosofia esistenziale delle accademie veneziane che raccoglievano la componente giovane e goliardica del pubblico dei teatri a pagamento.

*Venere ciprigna*

La relazione di Afrodite-Venere con Cipro è assai stretta, pur nell'estrema varietà delle versioni arcaiche del mito: nata secondo alcuni da Zeus (cui si appella per esempio per salvare il figlio Enea) o con maggiore creatività dalla spuma del mare fecondata dai genitali di Urano, evirato dal terribile figlio Crono, nuda ma protetta da una conchiglia fu sospinta da Zefiro sulla costa di Citera (da cui l'altro nome di Citerea) o meglio di Cipro (Ciprigna). In tutti i casi a Cipro crebbe e fu educata nel gusto del bello dalle Grazie e altre divinità. Ebbe un marito ufficiale, Efesto dio del fuoco, ma soprattutto innumerevoli amanti tra gli dèi e i mortali, e di conseguenza numerosi figli con varie qualità. Tra i figli avuti da Ares-Marte ricordiamo in questo contesto Armonia.

Prima del 1641 Cavalli aveva già incontrato il personaggio di Venere, anche se il suo soggetto preferito era suo figlio Amore. Nell'opera di esordio, *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639) Afrodite-Venere fu la prescelta da Paride nella famosa assegnazione del pomo d'oro (lanciato dalla dea della discordia durante la festa di nozze fra Peleo e Teti) e ciò segnò la divisione degli dèi tra pro e anti-troiani durante la successiva guerra di Troia. Nella *Didone* (terza opera di Cavalli, nel 1641), Venere torna per proteggere il figlio Enea (chiedendo aiuto a Fortuna) sempre in conseguenza della persecuzione di alcune divinità ai danni dei troiani superstiti in fuga. Amore prenderà le sembianze del figlio di Enea, Ascanio, che ne è in realtà una specie di paradossale nipote. Nella seconda opera di Cavalli, *Gli amori d'Apollo, e di Dafne* (1640), Venere compare brevemente nell'episodio paratattico in cui suo fratello Apollo deride Amore e questi si vendica facendolo innamorare senza speranza della sfortunata Dafne.

Come nelle opere precedenti, anche nella *Virtù de' strali d'Amore* Venere compare solo in poche scene e sempre insieme al figlioletto Amore ed altri personaggi: all'inizio dell'atto secondo intona un duetto con Amore (II.1) che illustra esplicitamente la filosofia erotica dell'Accademia degli Incogniti:

Al gioire, al gioire,  
 al godere, al godere,  
 al piacere, al piacere,  
 al fruire, al fruire:  
 chè l'età mai rinfiora e il tempo ha l'ali!  
 Al gioire, al godere,  
 al piacere, al fruire, su su mortali.<sup>2</sup>

Subito dopo (II.2) si aggiunge Marte, nelle insolite vesti di padre, con cui Amore si comporta stizzito, esattamente come aveva fatto con lo zio Apollo negli *Amori d'Apollo, e di Dafne*: sentendosi deriso come un infante disarmato, fugge minacciando la sua vendetta (che però in questo caso si ritorcerà su se stesso). Il duetto di Marte e Venere che

<sup>2</sup> Traiamo i versi di Faustini dall'edizione realizzata sulla base del libretto stampato a Venezia nel 1642, pubblicata in questo volume alle pp. 59-109.

tentano di acchiappare il ribelle bambino alato è paradossale contraltare alla più consueta immagine rinascimentale che vuole i due amanti sdraiati accanto muti ed esausti dopo il combattimento amoroso (si pensi al quattrocentesco dipinto di Botticelli alla National Gallery di Londra, qui a p. 16):

ESEMPIO 1 – *La virtù de' strali d'Amore*, II.2, bb. 102-119.<sup>3</sup>

Venere



Pren- dilo Pren dilo Mar- te ei vo- la ei fug- ge e nel fuggir è tan- to ar- dito che ci mi- ra sde- gno- so e

bc

mor- de il di - to. — Oh quan- te vol- te o quan- te per- chè mu- tas- se il per- fi- do co- stu- me pro-

Marte

- vò nell'aurea culla i miei ri- gori nè gio- vò mai nul- la — Venere mia mio be- ne - ah — prepariamo il

co- re al- le sa- et- te del- l'i - ra - to A- mo - re.

Infine Venere ritorna soltanto nelle ultime scene dell'atto terzo. In III.15 Cavalli aggiunge nuovo testo musicato a quello che appare nel libretto (il duetto fra Eumete/Era-bena e Meonte «O mio bene, o mio sospiro»), dopo aver lasciato presagire la conclusione quando Marte annuncia che Amore ha perduto i suoi «strali» (III.10). L'arco e le frecce saranno restituiti da Venere al figlio nella scena ultima ma solo dietro promessa di non combinare più pasticci. Il duetto di Venere e Amore si trasforma in terzetto con l'aggiunta della appagata Psiche e conclude l'opera con parole che non diremmo propriamente di lieto fine:

<sup>3</sup> L'esempio è tratto dalla partitura della *Virtù de' strali d'Amore*, nella revisione di Fabio Biondi (II, pp. 9-10).



Guercino (Giovanni Francesco Barbieri; 1591-1666), *Venere, Marte, Cupido e il Tempo* (c. 1624-1626). Dunham Massey, Altrincham (Cheshire); The National Trust.

Nubiloso e sereno  
 fu per me questo di:  
 un mio stral mi piagò,  
 il Tempo mi rapì,  
 il Tempo mi sanò.

Non vi è dubbio che la presenza di Venere nelle prime opere veneziane rivesta una duplice e antitetica valenza iconologica, già mirabilmente riassunta da Tiziano nella celebre tela della Galleria Borghese di Roma *Amor sacro e profano*. Il pubblico veneziano poteva apprezzare con ugual gusto il lato moralmente puro di Venere-madre di Amore e quello, assolutamente libertino, della cortigiana amante di Marte che incita a godere dei piaceri carnali. La nuda e spregiudicata Ciprigna è, tra le due, l'immagine che dovette caratterizzare l'allestimento della *Virtù de' strali d'Amore*.

### *Amore e i suoi strali*

L'uomo barocco vive con grandi contraddizioni il suo rapporto visivo e simbolico con l'immagine di Eros-Amore. Gli amorini, con o senza benda sugli occhi, si confondono facilmente con gli angeli puttini che affollano tutte le chiese della cristianità. L'antichità classica non aveva dubbi, invece: Eros in forma di bambino alato rappresenta il de-

siderio sessuale che assicura la riproduzione umana e l'ordine dell'Universo, pur essendo una forza primordiale nata dal Caos. Prima di essere considerato figlio di Afrodite, infatti, Eros era ritenuto il prodotto dell'unione di Gaia, la terra, con Urano, il cielo. Più tardi il ragazzino alato diventa figlio di Afrodite e Ares, e viene armato di arco e frecce. Seguendo le indicazioni della madre Venere, gli strali di Amore colpiscono donne condannate a una fine tragica: per esempio Medea e Didone, ma anche gli stessi dèi, come Apollo e perfino Venere, che cade in preda alla passione per il mortale Adone. Dunque la simbologia classica di Eros è univoca: non vi è scampo per chi è colpito dai suoi strali, perché amore è rovina, in quanto passione fisica esasperata.

La riscoperta dei simboli del mondo antico, nel tardo rinascimento italiano, e le sovrapposizioni imposte dalla Controriforma, creano una moltiplicazione di figure di Amore con le più diverse competenze o specializzazioni. Nelle varie ristampe e variazioni dell'*Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini* di Cesare Ripa (prima edizione: Roma, 1593), troviamo alcune di queste figure:

Amore ardito	Amore eccessivo
Amore costante	Amore geloso
Amore della gloria	Amore impudico
Amore della pace	Amore tardo
Amore della patria	Amore timido
Amore della virtù	Amore traditore e crudele
Amore del prossimo	Amore verso Dio
Amore di buon nome	Amore volubile
Amore domato	

La descrizione dell'iconografia classica di Eros-Amore in Ripa è stata così sintetizzata:

Fanciullo nudo alato. Uomo giovane. Benda sugli occhi. Impugna arco e frecce. Leva una fiaccola. Tiene un dito sulle labbra. Suona un liuto o una cetra. Cavalca un leone...<sup>4</sup>

Molti di questi eterogenei attributi di Amore si ritrovano nella pittura italiana al passaggio tra Cinque e Seicento. Si pensi all'«Amor vincit omnia» (*Amor vittorioso*) di Caravaggio per la collezione romana del marchese Giustiniani (1602-1603). Il titolo è in realtà una parafrasi del celebre verso latino di Virgilio «Omnia vincit amor et nos cedamus amori» (*Bucoliche* X, 69). È molto interessante per il nostro argomento che nello stesso anno 1641 in cui Cavalli musicò *La virtù de' strali d'Amore* il suo maestro Claudio Monteverdi abbia composto un balletto sullo stesso tema caravaggesco per Piacenza, *Vittoria d'Amore*, su testo di Bernardo Morando. Amore vi è così descritto:

Cupido, fanciulletto alato, con faretra al fianco, con arco al tergo, a cui fan corona d'intorno otto Amorini alati anch'essi et armati d'arco e di faretra. Egli, tutto feroce, porta nella destra

<sup>4</sup> NORMA CECCHINI, *Dizionario sinottico di Iconologia*, Bologna, Patron, 1976, p. 48 (il riferimento va a CESARE RIPA, *Iconologia ovvero Descrizione di diverse Immagini cavate dall'antichità et di propria invenzione*, in Roma, appresso Lepido Facii, 1603<sup>3</sup>).

il fulmine di Giove o scopre nella fronte il fulmine dello sdegno. Commosso dagli oltraggi di Diana e dal balletto fatto in dispregio di lui da i seguaci di lei, mandati avanti, quasi suoi precursori, i Turbini, i Tuoni e le Tempeste, viene armato alla vendetta.<sup>5</sup>

Se *La Didone* fu composta da Cavalli sulla suggestione del monteverdiano *Ritorno di Ulisse in patria*, o forse in parte come risposta dell'allievo al maestro (troppo speculari appaiono gli schemi strutturali delle due opere poste a confronto), *L'incoronazione di Poppea* potrebbe essere a sua volta una controrisposta di Monteverdi sia alla *Didone* che alla *Virtù de' strali d'Amore*. Non a caso nello stesso anno 1642 vedrà la luce non solo *Poppea*, autentico monumento al trionfo d'amore firmato da Busenello e Monteverdi, ma anche *Amore innamorato*, un testo-manifesto direttamente prodotto dall'Accademia degli Incogniti su ispirazione del suo fondatore Giovan Francesco Loredano, a cura di Pietro Michiel con la collaborazione di Giovanni Battista Fusconi.

La personificazione di Amore agisce in quasi tutte le prime opere veneziane fino almeno alla *Poppea*, continuando ad apparire anche oltre, sia pure meno frequentemente (si consulti l'appendice al saggio, alle pp. 43-44). Evidentemente questa presenza è avvertita da librettisti, compositori e impresari come un simbolo allettante per il pubblico pagante: concepite ormai come evento *clou* del carnevale veneziano, le opere in musica riflettono e amplificano nello specchio magico l'immagine della città dei piaceri.

E tuttavia, come si vede dall'eterogeneità delle definizioni nelle didascalie dei libretti, il personaggio di Amore non è affatto univoco e ripetitivo, ma assume di volta in volta le caratteristiche adeguate al contesto, dall'estrema castità (Amor pudico) alla sensualità senza freni. Particolarmente suggestive sono le scene d'insieme in cui Amorini (o Amoretti) vengono presentati in coro oppure come figuranti nei balli. Per questi ultimi sono interessanti le descrizioni nei libretti. Già nell'*Andromeda*, la prima opera in musica veneziana del 1637, troviamo un «Ballo di Tre bellissimi giovinetti in abito d'Amore» e nella *Ninfa avara* (1641) una «danza leggiadrissima d'Amori». La coppia Giovanni Faustini e Francesco Cavalli partorisce varianti originali – come il «Choro di Heroide morte infelicamente per amore» che attorniano la citazione di Didone nell'*Egisto* (1643), oppure il «Choro di Amorini Taciti (*sic*)» nell'*Ersilla* (1647)<sup>6</sup> e nell'*Eurispia* (1649) – e fa un personaggio addirittura della «Frode amorosa». Numerosi infine i travestimenti di Amore (Celindo, Moro, Ascanio) che a volte dialoga anche con i suoi fratellastri, Anterote e Ermafrodito.

Ci pare tuttavia di poter sottolineare che, nonostante l'onnipresenza del personaggio di Amore nelle opere veneziane degli esordi, ben poche volte il dio giovinetto compare nel titolo e dunque come protagonista assoluto di un'opera. Se si esclude l'utilizzo funziona-

<sup>5</sup> La descrizione qui riportata, attribuibile al medesimo Bernardo Morando e databile al 1641, viene tratta da PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 332.

<sup>6</sup> Il libretto dell'*Ersilla* fu musicato, nella stagione 1647-1648, da diversi autori tra cui Ziani e forse Cavalli (cfr. NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2007, p. 10).

le del nome (peraltro limitato agli *Amori d'Apollo, e di Dafne* del 1640 e a *Gli amori di Alessandro Magno, e di Rossane* del 1651) e la ripresa di un antico e decontestualizzato testo di Giulio Strozzi *Il Natal di Amore* (1644, ma originale del 1623), soltanto un titolo resta a competere con *La virtù de' strali d'Amore* ed è il già ricordato *Amore innamorato*, risalente allo stesso anno 1642 ed in forte connessione con gli Incogniti. È dunque lecito pensare che anche l'opera di esordio di Giovanni Faustini potesse avere un rapporto con l'Accademia o direttamente con l'ispiratore principale Loredano.

Esaminiamo la tipologia di interventi di Amore nell'opera di Cavalli e Faustini. Esattamente come nella *Didone* (su testo dell'Incognito Busenello) il protagonista annunciato dal titolo nella *Virtù* non compare affatto per tutto l'atto primo ma soltanto a partire dal secondo, e poi per tutto il terzo fino alla conclusione. Eppure la sua presenza è avvertibile nell'aria fin dall'inizio della complessa vicenda, per molti versi analoga ad una trama shakespeariana come *Midsummer Night's Dream* (sul lido di Cipro e tra i boschi si aggirano personaggi diversi ma tutti collegati tra loro). Ciò avviene abilmente attraverso citazioni degli attributi di Amore. Cleria ad esempio esclama: «Da' miei strali ferita / in forse di sua vita» (I.7) facendo eco al Choro di Ninfe che avevano appena enunciato:

A questo marmo s'asciughi il sudor  
marmo che spunta li strali ad Amor.

In questo senso tutto il finale (I.8-10) è un crescendo di esecrazioni contro Amore da parte dei vari personaggi, che preparano l'uscita in scena, a cominciare da Erino, con frasi del tipo:

Desia la verginella  
che la forza amorosa  
colga il suo fior, benché d'amor ribella (I.8)  
[...]  
amor è un precipizio e morte al fine  
[...]  
è Amor fiamma vorace e rigid'angue. (I.9)

Al quale replica, come colei che conosce il valore del dio, la maga Ericlea:

tu sdegnar temerario  
d'amor le fiamme e gemiti? (I.10)

e il «Choro finale di Maghe»:

Degn'è d'eterni guai  
chi amato e non amò  
chi accese e non ardé.

A questo punto Amore si presenta a inizio dell'atto secondo in un breve ma esaltante duetto con la madre Venere che anticipa gli annodamenti del duetto finale dell'*Incoronazione di Poppea* oltre ovviamente a quello nella stessa *Virtù* tra Erabena (che era prima travestita da Eumete) e Meonte (III.15), dove tra l'altro si esplicita:

andiam ch'Amor ci invita ai bacci  
andiam ch'Amor ci invita al letto.

Nella prima parte dell'atto secondo Amore sfugge alla coppia dei genitori Venere-Marte come un vero bambino monello e il libretto, su una musica canzonatoria, esprime bene il naturalismo della situazione. Il putto fugge promettendo vendetta proprio come negli *Amori d'Apollo, e di Dafne* e poi si guadagna una scena tutta per sé (II.6). Ma nel momento in cui si addormenta, stanco come un monello scappato di casa, lo scopre Erabena (in abito di Eumete) che ha così modo di aggiustare la sua difficile situazione personale: ama Meonte ma non ancora riamata, tanto che aveva appena cantato un lamento tipicamente cavalliano. Privando Amore dei suoi strali, non solo eviterà altri problemi a sé, ma ridurrà in suo potere il dio, che incautamente si era poc'anzi vantato (secondo un *topos* antifemminista degli Incogniti che ha ben evidenziato, tra gli altri, Wendy Heller):<sup>7</sup>

Peste al mondo non è  
de la donna peggior!  
Mentisce amori e fé:  
d'angelo ha il volto e d'una furia il cor.

Adesso la situazione è invertita: Amore si dispera innamorato di Erabena che invece fugge beffarda. Ancora un colpo di scena, degno della futura penna di Lorenzo Da Ponte in *Don Giovanni*: compare all'improvviso e apparentemente senza motivo Psiche (II.9) che nel mito è l'unica donna amata da Eros. Nonostante l'importanza di questa coppia nell'arte figurativa e plastica dall'antichità al Seicento è questa la prima volta che Psiche (la principessa mortale risparmiata per amore da Eros nonostante la condanna di Afrodite) compare su una scena d'opera, mentre in seguito guadagnerà un posto privilegiato, da Lully in poi.<sup>8</sup>

L'aria di entrata di Psiche ha un carattere moraleggiante (la sola condizione di donna accettabile per gli Incogniti): si presenta come moglie di Amore e rimprovera

donna che si risolve  
d'un garzon amatore  
far tributaria l'alma e servo il core.

Psiche incontra la Fama che, fedele al suo nome, la informa sulla nuova infelice situazione di Amore a Cipro, privo di frecce e innamorato della mortale Erabena che lo ha colpito col suo stesso strale: dunque è platealmente infedele a Psiche. Questa nuova situazione scenica è paratattica similmente al dialogo tra Venere e Fortuna nel finale

<sup>7</sup> Cfr. WENDY HELLER, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003, e EAD., *Poppea's Legacy: The Julio-Claudians on the Venetian Stage*, «Journal of Interdisciplinary History», 36 n. 3, Winter, 2005, pp. 279-302.

<sup>8</sup> Psiche compare, non a caso, anche nell'*Amore innamorato*, il già citato libretto creato nell'ambiente degli Incogniti e rappresentato nello stesso 1642 al teatro San Moisè.

dell'atto primo della *Didone*, dove la madre chiede alla divinità di proteggere il figlio Enea. Ma in questo caso siamo di fronte a una sorta di parafrasi farsesca: la Fama consiglia Psiche di consolarsi con altri («godi festosa / con graditi amator / pace amorosa»), comportandosi quindi piuttosto secondo il modello delle vecchie serve o nutrici dell'opera veneziana coeva e successiva. Ciò è utile a Psiche per rinnovare la sua dichiarazione morale di fedeltà e castità a qualsiasi costo, secondo lo schema caro agli Incogniti. Con questa dichiarazione, peraltro, si chiude l'atto secondo, dunque è inserita in una posizione importante.

L'atto terzo si apre con una riunione di emergenza del consiglio degli dèi di fronte a Psiche, per risolvere il problema di Amore messo in scacco da una mortale. La situazione è ancora una volta analoga a quella della *Didone* (dove Giove invia Mercurio prima ad offuscare la mente di Iarba e poi a far partire Enea, ridando la ragione al re africano) ma sempre in chiave farsesca. Mentre il pubblico si bea nella potente scena di macchine con ben due divinità, Saturno e Mercurio, che scendono sulla terra sbattendo le ali, Amore è raffigurato in una situazione assolutamente inedita: è lui a chiedere pietà, per le ferite amorose, a una mortale a sua volta innamorata d'altri. In realtà il finale è già chiaro ed in rapido avvicinamento. Le giuste coppie di amanti saranno ricomposte e nella Scena ultima Venere potrà restituire arco e frecce al figlioletto pentito, che accetta di riabbracciare la legittima sposa Psiche, terminando con l'insolito coretto a tre voci, sulle parole che abbiamo già riportato sopra e che non potremmo definire di vero giubilo.

### *Magia e virtù*

Come ha di recente dimostrato Jean Starobinski,<sup>9</sup> il rapporto tra seduzione e magia in campo amoroso trova nel mondo dell'opera dalle sue origini un terreno assai fertile. La donna che concupisce gli uomini per soddisfare il suo piacere, condannata perfino dalla filosofia libertina degli Incogniti veneziani, non può che essere una maga (o una fata, nel caso di Alcina, per specificarne l'immortalità negata alle altre). La seduzione di una non-donna, basata su espedienti magici e non sull'attrazione del suo corpo, giustifica la caduta di 'famosi eroi' che altrimenti potrebbero superare la prova (Ulisse rinuncia alla bellissima Calliope e perfino all'immortalità).

Di maghe, tra i tanti personaggi che animano *La virtù de' strali d'Amore*, ce ne sono addirittura due: Cleandra, amica della principessa di Cipro Cleria, è definita «*dotta nelle arti magiche e nelle scienze astronomiche*»; Ericlea, regina di Tessaglia, è invece «*istrutta nelle Magie*» e «*nemica di Darete*», fratello di Cleria. Giovanni Faustini muove le sue maghe come in una moderna *fiction* ispirata a Tolkien e, all'occorrenza, fa intervenire addirittura un «Choro di Maghe», che chiudono l'atto primo con un «Ballo di Maghe». In questo finale, la crudeltà di Ericlea, che usa le sue arti magiche

<sup>9</sup> Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Le incantatrici* [*Les Enchanteresses*, 2005], Torino, EDT, 2007.

per obbligare ad amarla come una Alcina, scuote gli spettatori con le minacce rivolte a Darete: «fiero scempio / facciassi di questo empio». Cleandra è invece una sorta di maga buona, il cui fine è aiutare Meonte a ricongiungersi con Erabena («vogl'esser spettatrice / dell'imeneo felice»), come avverrà a fine atto terzo. Ma la magia più potente, e non potrebbe essere diversamente, è quella dello strale d'Amore rubato da Erabena: con l'arma fatata la donna riottiene l'amore fedele di Meonte; poi il bellicoso Pallante, che sull'istante ricorda di essere addirittura fratello di quel Meonte che stava per uccidere; quindi anche Darete è restituito al re suo padre «libero da gl'incanti».

Questo intreccio confuso di sovrannaturale e realismo, di patetismo e colpi di scena è la quintessenza dello spettacolo barocco ormai maturo: quella che la semiotica del teatro chiama la «sospensione dell'incredulità», consentiva al pubblico del San Cassiano di seguire queste vicende come in una favola a lieto fine. Non a caso negli stessi anni a Venezia si rafforzava la fama di un pittore oggi quasi dimenticato, Joseph Heintz il Giovane (Augsburg 1600-Venezia 1678), autore di quadri che sembrano scene dei coevi teatri d'opera, contraddistinti dallo stesso gusto per gli accostamenti estremi: surrealismo ereditato da Bosch e Bruegel e naturalismo giorgionesco; elementi magici ed erotici; raffigurazioni crude e situazioni paradisiache. Se la magia per Heintz è l'antro dell'*Alchimista*, la sua *Allegoria dell'Amore* raffigura Eros armato di arco e frecce, che allegramente pone in subbuglio una scena di *vanitas*.

Le virtù delle frecce di Amore, nella favola in musica del 1642 di Faustini e Cavalli, non sono soltanto il potere di dare o privare un uomo e una donna della passione amorosa, ma costituiscono una sorta di interpretazione simbolica del mondo veneziano del Seicento. Lo capirono immediatamente Gian Francesco Busenello e Claudio Monteverdi, che vollero dare un nuovo saggio dell'affettuosa disputa tra maestro e allievo originata con il confronto tra *Il ritorno di Ulisse in patria* e *La Didone* solo un anno prima. Tanti sono gli elementi della *Virtù* (e ancora della *Didone*) che sembrano riecheggiare nella nuova opera, *L'incoronazione di Poppea*, dello stesso 1642, perfino nei particolari secondari (i due soldati romani che dialogano nell'inizio della *Poppea* corrispondono forse ai due marinai dell'inizio di *Virtù*). Basterà considerare un solo elemento: oltre ad Amore, Busenello e Monteverdi inseriscono nella nuova opera un nuovo, emblematico, personaggio, Virtù, che agisce nel Prologo, e nella trama principale ritroveremo un Coro di Amori e un Coro di Virtù.



Antiporta del libretto (Venezia, Giacomo Batti, 1661) de *La Pasife o vero L'impossibile fatto possibile* di Daniele Castrovillari (testo di Giuseppe Artale), rappresentata al San Salvatore. L'incisione è firmata Gio. Merlo. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

## Appendice: il ruolo di Amore nelle prime opere veneziane (1637-1652)

Legenda: 1<sup>a</sup> col.: titolo e note; 2<sup>a</sup> col.: anno di rappresentazione; 3<sup>a</sup> col.: compositore-librettista; 4<sup>a</sup> col.: ruolo

<i>L'Andromeda</i>	1637	Ferrari-Manelli	Ballo di Tre bellissimi giovinetti in abito d'Amore
<i>Le nozze di Teti, e di Peleo</i>	1639	Cavalli-Persiani	Ballo del Coro d'Amori
<i>La Delia</i>		Manelli-Strozzi	Amoretto; Ermafrodito
<i>L'Armida</i>		Ferrari	Amore
<i>Gli amori d'Apollo, e di Dafne</i>	1640	Cavalli-Busenello	Amore
<i>L'Adone</i>		Manelli-Vendramino	Amore creduto Celindo; Choro di Amorini
<i>Il ritorno di Ulisse in patria</i>		Monteverdi-Bodoaro	
<i>L'Arianna</i> (ripresa, 1640 e 1641: orig. 1608)		Monteverdi-Rinuccini	Amore
<i>Il Pastor Regio</i>		Ferrari	Amore (Prologo)
<i>La Didone</i>	1641	Cavalli-Busenello	
<i>Le Nozze di Enea con Lavinia</i>		Monteverdi	Amor
<i>La ninfa avara</i>		Ferrari	Amore; «Per intermedio seguì una danza leggiadrissima d'Amori, le cui piante danzavano su 'l Palco, e la Beltà carolava? su' i Cori.»
<i>La finta Pazza</i>		Sacrati-Strozzi	Amore
<i>La virtù de' strali d'Amore</i>	1642	Cavalli-G. Faustini	Amore
<i>Narciso et Eco immortalati</i>		Marazzoli e Vitali-Persiani	Amore; Amor pudico
<i>Amore innamorato</i> (rappresentazione teatrale non certa; libretto a stampa)		Cavalli?-Michiel e Fusconi	Amore; Ballo di Amoretto; Choro di Amorini
<i>L'Incoronazione di Poppea</i>		Monteverdi-Busenello	Amore, Virtù (Prologo); Choro d'Amori; Choro di Virtù
<i>L'Alcate</i>		Manelli-Tirabosco	Amore (Prologo)
<i>Il Bellerofonte</i>		Sacrati-Nolfi	Amore; Anterote
<i>L'Egisto</i>	1643	Cavalli-G.Faustini	Amore; Choro di Amorini; Choro di Heroide morte infelicemente per amore
<i>L'Ormindo</i>	1644	Cavalli-G. Faustini	Amore
<i>L'Ulisse errante</i>		Sacrati-Badoaro	Amore (Prologo); Amore in sembianze di Moro
<i>Romolo e Remo</i>		Cavalli o B. Strozzi? G. Strozzi	Amore
<i>Proserpina rapita</i> (cfr. <i>Delia</i> )		Sacrati-G.Strozzi	Amoretto; Ermafrodito

<i>Il Natal di Amore</i> (testo composto nel 1623)	1644	? – G. Strozzi	Amore (Prologo)
<i>La Deidamia</i>	1645	Cavalli o Laurenzi?- Herrico	Amore (Prologo); Amore
<i>La Torilda</i>	1646	Cavalli-Bissari	Amore (Prologo); Amore
<i>L'Ersilla</i>	1648	Cavalli o Ziani?-G. Faustini	Amore; Choro di Amorini (Taciti)
<i>Il Giasone</i>	1649	Cavalli-Cicognini	Amore (Prologo); Amore
<i>L'Oronthea</i>		Lucio-Cicognini	Amore (Prologo); Amore
<i>L'Orithia</i>		Sartorio-Bisaccioni	Amore
<i>L'Euripo</i>		Cavalli-G. Faustini	Amore; Choro di Amori; La Frode Amorosa
<i>L'Orimonte</i>	1650	Cavalli-Minato	Amore
<i>L'Armodoro</i>	1651	Sartorio o Cavalli?- Castoreo	Amore (Prologo); Amore
<i>L'Oristeo</i>		Cavalli-G.Faustini	Amore; La Virtù; Choro di Amorini
<i>Gli amori di Alessandro Magno, e di Rossane</i>		Lucio-Cicognini	Amore (Prologo); Amore
<i>Pericle effeminato</i>	1652	Lucio-Castoreo	Amore (Prologo)
<i>Veremonda, l'Amazzone d'Aragona</i>		Cavalli-G. Strozzi	Amore

Fabio Biondi

## La virtù di essere ‘autentici’... Qualche osservazione su un’opera di Cavalli che ritorna a Venezia

Stupore, molto stupore e ammirata riverenza sorgono spontanei nel rinnovato incontro con una delle partiture di Francesco Cavalli che generosamente ingemmano il passato di una grande Venezia, un mondo talvolta crudele, ma molto più ricco di carne e spirito dei tempi attuali.

E dopo *La Didone* – eco di un mondo tragico, costellato di morti e lamenti, partitura precedente a quella che interpretiamo oggi di solo un anno (1641) e che intreccia l’armonia al senso profondo dei versi –, ci ritroviamo, rapiti, di fronte a quest’altra opera dove la parola impone le sue leggi. *La virtù de’ strali d’Amore* (1642), sebbene affrancata dai circoli musico-letterari coevi dediti ai poemi epici – ricordiamo, solo a Venezia tra il 1640 ed il 1644, oltre alla *Didone*, almeno *Il ritorno d’Ulisse in patria*, *Le nozze d’Enea con Lavinia*, *L’Ulisse errante* tutti ‘serviti’ dalla musica dei grandi Monteverdi, Saccati e naturalmente Cavalli – ci appare come un lavoro ricamato da una musica più lieve, al servizio di un libretto più propenso al genere della commedia che ai toni tragici del dramma.

Un esame della partitura, in paragone con quelle menzionate, smentisce una svolta linguistica, mentre conferma l’attaccamento di Cavalli all’ideale di una musica sensibile alle sfumature del sentimento espresse dai versi. L’organico resta vincolato alla scrittura a cinque parti, ma i timbri non sono mai specificati: noi interpreti dobbiamo quindi attingere come sempre le combinazioni più coerenti alla grande tavolozza strumentale.

Ai due violini, certamente presenti sempre in tutti i teatri seicenteschi, si accoppiano una viola (per la chiave di contralto), una viola da gamba (per quella di tenore) e gli strumenti previsti dal basso, violoncello e violone. Quattro tromboni incarnano la maestà degli dèi e intervengono nei momenti solenni, mentre due flauti dolci e due cornetti formano una leggiadra combinazione timbrica nei ritornelli strumentali.

Il continuo è realizzato (come per *La Didone*) da organo, cembalo, tiorba, arpa, lirone, presenze costanti nella storia del teatro musicale seicentesco. Tutto sembra quindi pronto per un recupero storicamente corretto ma in realtà siamo solo all’inizio di quel processo di rigenerazione interpretativa in cui il canto, evidente dominatore dell’opera, deve sottoporsi a verifiche ulteriori, tenendo in dovuto conto le potenzialità drammatiche della recitazione che richiedono agli interpreti odierni di essere grandi attori, oltre che grandi cantanti. E ciò è tanto più necessario per Cavalli, visto che il recitativo occupa una porzione enorme nelle sue partiture della prima metà del Seicento.

Ho voluto intervenire da concertatore, sulla falsariga del percorso intrapreso nella *Didone*, su varie modalità del canto: una vocalità fedele alla linea scritta, una più ‘accennata’ (fedele al decorso ritmico e più vicina all’articolazione della parola) e una pura recitazione, fedele alla scansione metrica così come viene condivisa da versi e note, e infine un canto ‘lirico’ per tutte le forme d’arioso che costruiscono il fenomeno destinato a esplodere oltre vent’anni dopo: il culto del cantante virtuoso. Questi atteggiamenti vocali caleidoscopici sembrano offrire una soluzione che auspico coerente ai misteri di una scrittura che si differenzia spesso tra linee vocali in cui la scansione melodica è appena sbazzata, ma che al tempo stesso insiste su elementi che invitano alla declamazione (note ripetute in ambiti intervallari ristretti, sorrette da un basso continuo per note lunghe e legate), contrapposte ad altre vivificate da ampi salti, e con carattere melodico che invita il cantante a un atteggiamento più ‘lirico’.

Nella *Virtù* emerge, a mio parere, l’enorme tributo di riconoscenza che Cavalli porge al suo maestro Monteverdi. Studiando la partitura infatti si susseguono riferimenti a opere del grande cremonese, in particolare al *Ritorno d’Ulisse in patria*, di due anni precedente (elemento che forse potrebbe gettare nuova luce sulla polemica in merito all’attribuzione dell’unica partitura pervenutaci). Non solo: le soluzioni armoniche rilucano di un’arditezza e una bellezza impareggiabili, come se la loro accumulazione fosse suscitata dalla coscienza della morte imminente del grande maestro, che imponeva all’allievo di continuare in sua vece a difendere le ragioni di un teatro puro, classico e di alto lignaggio linguistico.

Lavorando fianco a fianco di una regia sensibile, e per il tempo che queste produzioni meritano, si scopre perché la compenetrazione di musica e teatro sia un fine ancora perseguibile e stimolante: cercare un gesto nei versi (per quanto diverso da ciò che probabilmente videro i veneziani in quel lontano 1642) è e deve essere il servizio che rendiamo alla forza di questo meraviglioso teatro, all’universalità di questa musica, e all’eterna attualità delle sue prospettive drammatiche.

Come se per incanto le candele che illuminarono il Teatro di San Cassiano non si fossero mai spente...

(settembre 2008)

#### Nota sul prologo

Poiché la musica del prologo della *Virtù* è perduta, ho deciso, in accordo col regista, di far declamare il prologo in due parti, alternando la recitazione al ritornello della musica del prologo degli *Amori di Apollo, e di Dafne* (1640, la seconda opera di Cavalli). Nel prologo intervengono Capriccio, Amore, Piacere (lo si legga nell’edizione del libretto in questo volume, alle pp. 59-60, con relativo commento).

Maria Martino

## L'esordio operistico dell'avvocato Faustini, librettista di Cavalli

Per l'inaugurazione della stagione del San Cassiano del 1642, ci si avvale della collaborazione di un ventisettenne esordiente: Giovanni Faustini. L'*opera tragicomica musicale* diede avvio ad un sodalizio fortunatissimo tra Cavalli, «la personalità artistica dominante del teatro d'opera veneziano nei primi trent'anni»,<sup>1</sup> e il giovane avvocato Faustini, che scriverà per lui ben dieci dei suoi quindici libretti.<sup>2</sup> Una collaborazione che coprì il decennio 1642-1652, fino alla morte del librettista, e tale da spingere il compositore cremasco a seguirlo, quando questi assunse la gestione del Sant'Aponal,<sup>3</sup> per mettere in musica altri quattro suoi lavori.<sup>4</sup>

La morte coglie Faustini durante i preparativi della *Calisto*. Così lo celebra il tipografo Giacomo Batti nella *Dedica* dell'*Eritrea*, ultimo libretto dello scrittore per Cavalli:

---

<sup>1</sup> LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982<sup>1</sup>, 1991 («*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 5»<sup>2</sup>), p. 199.

<sup>2</sup> Sul numero dei libretti scritti da Giovanni Faustini, allo stato attuale, la fonte più completa e meno lacunosa è la *Dedica* all'*Alciade* del 1667 scritta, molto probabilmente, dal fratello Marco «nel corso di soli anni nove (essendo stato troppo prematuramente rapito dalla morte l'anno 1651, nel trigesimo secondo dell'età sua) si videro rappresentare ne i Theatri di questa Città con gli applausi maggiori *La virtù de' strali d'Amore*, *L'Egisto*, *L'Ormindo*, *Il Titone*, *La Doriclea*, *L'Ersilla*, *L'Euripo*, *L'Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto*, *L'Eritrea*, & dopo la di lui morte ancora *L'Eupatra*, [...] tutte poste in musica, ò dalla virtù singolare del Signor Francesco Cavalli [...], ò dal Signor Don Pietro Andrea Zianni [...], incontrarono non solo nel genio, & nella sodisfattione di questa Città tanto delicata nell'udire simili rappresentationi, mà di molte altre principali dell'Italia, nelle quali, più, e più volte sono state rappresentate con ogni pienezza d'applauso; anzi che con l'Inventioni multiplici, & varie d'esse quasi come di cose obliate si sono addobbate, & arricchite altre compositioni. Restano ancora tre fatiche di questo virtuoso: *La Medea placata*, *L'Alciade*, & *Il Meraspe*, ovvero *il Tiranno humiliato d'Amore*». È possibile leggere per intero la *Dedica* in ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, The University of California Press, 1991, p. 425.

<sup>3</sup> Ricordiamo che nel 1647 Giovanni Faustini è l'impresario del San Moisè; portato a termine il contratto, nell'anno successivo, assume la gestione del Sant'Aponal. Alla sua morte è Marco, suo fratello, ad assumerne il controllo fino al 1657. Per maggiori informazioni si rimanda a BIANCONI, *Il Seicento* loc. cit.

<sup>4</sup> C'è un dato che colpisce se si guarda la carriera operistica di Cavalli, il 'primo produttore di musica operistica', che si snoda quasi senza interruzioni dal 1639 al 1666: la ricerca, a Venezia, di collaborazioni 'stabili' con i librettisti. Dei circa quaranta melodrammi composti (quattro dei quali allestiti a Piacenza, Firenze, Parigi, Milano): dieci furono scritti da Giovanni Faustini, otto da Nicolò Minato, quattro da Busenello, e poi 'singole' collaborazioni soprattutto per il Ss. Giovanni e Paolo, il Nuovo, il Novissimo.

Mentre una finta morte d'Eritrea lusingherà a V. S. dolcemente l'orecchio, la pur troppo vera del Sig. Giovanni Faustini le commoverà dolorosamente l'anima. Morì pochi giorni or sono questo celebre Litterato, & dopo la tessitura di undici opere, ha lasciato sotto il Torchio quella della sua cara Eritrea.<sup>5</sup>

Non è facile, come per altri librettisti, valutare correttamente il livello e gli esiti della produzione di Faustini. Il rischio maggiore è, infatti, quello di commettere un errore di prospettiva storica, poiché il suo lavoro – che conformemente al sistema entro cui si realizza, è sottoposto alla pressione sia del pubblico sia degli impresari teatrali (il rapido avvicinarsi delle opere in cartellone imponeva tempi di lavoro assai ristretti a poeti e compositori) – segna, per alcuni studiosi, risultati piuttosto modesti da un punto di vista artistico.<sup>6</sup>

Certo, una considerazione d'insieme dei suoi libretti mostra una forte schematizzazione dell'impianto scenico e dei conflitti drammatici, che si ripete senza grandi variazioni nei suoi lavori, e *La virtù de' strali d'Amore* è esemplare da questo punto di vista. La struttura drammaturgica è piuttosto complessa (si veda la tavola nella pagina a fronte) e segue lo schema più in voga del tempo: sul nodo delle due coppie di amanti (le cui vicende sono oltremisura complicate) s'innesta quello dei personaggi secondari e si affianca quello di personaggi – cui è riservato generalmente il ruolo di semplici elementi comici all'interno dell'azione – che, ricavati dalla tradizione spagnola e dalla commedia *all'improvviso*, valgono a rappresentare in modo ripetitivo i diversi tipi psicologici (il pedante, il *miles gloriosus*, il giovane paggio con voce di soprano, il tenore nei panni della vecchia nutrice o del servo sciocco e famelico e così via).

Tuttavia, come avveniva nel dramma pastorale e nella Commedia dell'Arte, le *pièces* di questo primo periodo veneziano, che pure si servono di ambientazioni disperate e che tradiscono con disinvoltura le fonti storiche, mitiche o romanzesche,

hanno in comune la divisione in tre atti (salvo poche eccezioni classicheggianti), l'uso del lamento, lo scambio serrato di versi durante un contrasto, lo scherno degli dei e degli eroi, il prologo promozionale e allusivo alle vicende contemporanee, l'impiego di oracoli e magie, il rovesciamento delle unità aristoteliche.<sup>7</sup>

*La virtù*, in particolare, definita «opera tragicomica» s'inserisce nel solco della tradizione pastorale: azione mitologica di ascendenza ovidiano-apuleiana, condita con elementi popolari e religiosi, e ambientata, in luoghi silvestri e campestri, in una natura bucolica e pura.

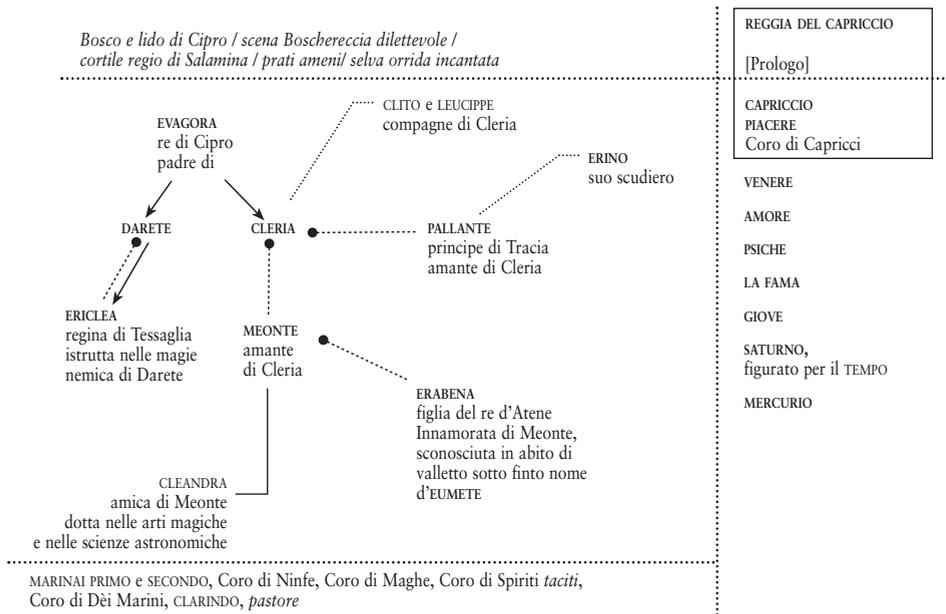
<sup>5</sup> L'ERITREA/ DRAMA UNDECIMA / *Posthumo*. / DI GIOVANNI FAUSTINI. / Da Rappresentarsi nel Noviss. / Teatro di S. Apponale / l'Anno 1652. / [...] / IN VENETIA, M DC LII. / [...].

<sup>6</sup> Questa la posizione di HERMANN KRETZSCHMAR, in *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis* [1892], rist. Hildesheim-Wiesbaden, 1966, pp. 10, 12, 14, 19, 48 segg.

<sup>7</sup> ANNA LAURA BELLINA e THOMAS WALKER, *L'opera veneziana*, in *Il teatro per musica in Manuale di letteratura italiana, Storia per generi e problemi, II, dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 857.



Pietro Tenerani (1789-1869), *Psiche svenuta* (1823), San Pietroburgo, Ermitage.

TAVOLA 1: La struttura drammaturgica della *Virtù de' strali d'Amore*

La struttura del primo libretto di Faustini, al di là della sua intricata drammaturgia, va quindi ricondotta alle convenzioni proprie del genere poetico-letterario al quale è possibile ascrivere il lavoro. Tuttavia non è inverosimile che il librettista già all'epoca sia stato al centro di polemiche o discussioni che devono aver messo in dubbio la bontà del suo operato. Queste le parole con le quali si esprimerà, qualche anno più tardi, Faustini:

Io non son di quelli, Illustrissimo Signor mio, che scrivono per dilettere il proprio capriccio: affatico la penna, le confesso la mia ambizione, per tentare s'ella potesse inalzarmi sopra l'ordinario ed il commune degl'ingegni stupidi e plebei. Questa onorata pazzia, che cominciò quasi ad assalirmi uscito da' vincoli delle fasce, non cessando mai dalle sue instigazioni mi necessita alle assidue fabriche di varie tessiture.<sup>8</sup>

La vena polemica, contro gli ignoti (forse Incogniti?) librettisti *che scrivono per dilettere il proprio capriccio* si ritrova anche altrove, in particolare nella dedica della *Doriclea*:

Tocca a V. S. Eccellentissima [...] ad assicurarle il sentiero, ed a diffendere la sua riputazione contro la sfacciata ambizione di certi rozzi versificatori, che, poveri d'invenzioni, o per dir meglio,

<sup>8</sup> L'ORISTEO / *Drama* / PER MUSICA / DI / GIOVANNI FAUSTINI / *Favola Ottava*. / IN VENETIA, MDCLI. / Appresso Gio: Pietro Pinelli / Stampator Ducale. / Con licenza de' Superiori, e Privilegio. Paolo Fabbri, che considera Giovanni Faustini e Benedetto Ferrari i primi esempi di letterati di professione, legge in queste parole la volontà del librettista di affermare in modo manifesto «di mirare al successo, indispensabile a chi esercita professionalmente un'arte condizionata dai favori del pubblico pagante» (PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 73).



Tiziano (attribuito), *Amore tra i simboli del Caso e della Pazienza*. Washington, National Gallery of Art (E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 129-130).

dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza, tentando di deturpare le composizioni de gl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche [= gazze] la difficoltà dell'inventare, perche non hanno giamai inventato, e ch'egli è, come mi disse lei una volta, un filosofare.<sup>9</sup>

E ancora:

---

<sup>9</sup> LA / DORICLEA / DRAMMA / *Musicale*: / DI / GIOVANNI / FAUSTINI. / VENETIA, / MDCXXXV. / Presso Francesco Mico. / Con Licenza de' Supe- / riori, e Privilegi.

Agl'idioti paiono oscure quelle favole che solo si svelano nelle ultime scene, ma gl'intendenti e studiosi l'ammirano, poiché in simili composizioni devono tenersi sospesi anco gl'ingegni più curiosi, che così ha sempre professato l'autore [...] avendo egli sempre applicato tutto l'animo all'invenzione.<sup>10</sup>

Chi siano gli *idioti, rozzi versificatori poveri d'invenzioni* a noi non è dato sapere ma nel 1645 la necessità di difendersi dalle *due femine pazze e inviperite: l'emulazione interessata e l'ignoranza pretendente* è forte.<sup>11</sup> Tanto da spingere Faustini a spostare dal *Prologo della Virtù de' strali d'Amore*, suo primo libretto, alle *Dediche* dei libretti successivi le osservazioni concernenti la sua poetica:

Il Capriccio son io! Di me vedrete  
 opra su questa scena,  
 d'accidenti ripiena  
 e d'azioni pria meste e poscia liete!  
 Melpemone e Talia furo mie Muse.  
 Saran con le mortali,  
 le divine e infernali  
 cose in lei miste: sì, ma non confuse!<sup>12</sup>

È curioso che nonostante i tanti punti di convergenza tra le istanze degli Incogniti, «un club di intellettuali libertini che dissimulano sotto l'elogio dell'impostura un acre scetticismo filosofico insofferente di qualsiasi autorità costituita», e Faustini, gli esiti siano così diversi, quasi antitetici. Se è vero che nei libretti di Faustini ritroviamo temi cari agli Incogniti quali, ad esempio, la predilezione per l'eroticismo, le allusioni a doppio senso, il gusto per i travestimenti, non si può negare che nelle mani del nostro librettista queste tematiche risultino meno strutturanti rispetto al trattamento riservato loro nei libretti della cerchia del Loredano. Che Faustini sia rimasto ai margini di un circolo del quale avrebbe voluto far parte?

L'ultimo atto di difesa di un letterato che ha voluto/dovuto giustificare nel corso della sua vita gli esiti di un lavoro faticoso e impegnativo, soprattutto per la necessità di soddisfare il pubblico dei teatri, è contenuto nella dedica all'*Alciade* del 1667 (musicato da Pietro Andrea Ziani), scritta con ogni probabilità dal fratello Marco Faustini):

Il Signor Giovanni Faustini nell'età sua più giovanile per diletto proprio applicò l'ingegno alle composizioni Dramatiche musicali, nelle quali riuscì ammirabile nell'invenzione in particolare.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *L'Eupatra*, Drama per musica di Giovanni Faustini. Favola duodecima, Venezia, per il Ginammi, 1655, Al lettore (cit. in FABBRI, *Il secolo cantante* cit., p. 172).

<sup>11</sup> Cfr. nota 9.

<sup>12</sup> LA VIRTÙ / DE' STRALI D'AMORE. / OPERA / *Tragicomica Musicale* / DI / GIOVANNI FAUSTINI. / All'Illustrissimo Signor / IACOMO CONTARINI, / Fù dell'Illustrissimo, & Eccel- / lentissimo Signor Bertuzzi. / IN VENETIA, MDCXLII. / Presso Pietro Miloco. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

<sup>13</sup> Cfr. nota 2.

# LA VIRTÙ DE' STRALI D'AMORE

Libretto di Giovanni Faustini

Edizione a cura di Maria Martino,  
con guida musicale all'opera



Antiposta del libretto di *Amor guerriero* (Venezia, Francesco Nicolini, 1663) di Pietro Andrea Ziani (testo di Cristoforo Ivanovich), Venezia, San Giovanni Grisostomo, 1663. Venezia, Casa Goldoni.

# *La virtù de' strali d'Amore*, libretto e guida all'opera

a cura di Maria Martino

Allo stato attuale disponiamo di due sole fonti per l'opera di Cavalli e Faustini: il libretto per la prima e la partitura manoscritta, parzialmente autografa, che ha in comune con la maggior parte delle sorelle seicentesche il fatto di essere una traccia, un disegno complessivo dell'esecuzione che comportava poi, all'atto pratico, un'estrema elasticità di realizzazione; una partitura creata a uso e consumo di un allestimento specifico dopo il quale avrebbe esaurito la sua funzione. Due fonti che possiamo definire in linea con le modalità di creazione, produzione e consumo del repertorio operistico fino a Settecento inoltrato.

La presente edizione si basa, in particolare, sul libretto della *Virtù de' strali d'Amore* uscito a Venezia nel 1642. Non sappiamo se la pubblicazione fosse destinata alla lettura preventiva o, come più spesso accadeva, ad accompagnare lo spettacolo. Certo è che quest'edizione rivela negli errori di stampa e nell'impaginazione non sempre impeccabile il fatto di essere un prodotto dell'ultima ora, confezionato quasi sicuramente in vista dell'allestimento.<sup>1</sup> Non dimentichiamo che «l'intento di chi preparava tali pubblicazioni era soltanto quello di fornire un supporto pratico allo spettatore in un agile ed economico volumetto, da conservarsi poi eventualmente come *souvenir* della serata».<sup>2</sup>

In apparato si cercherà di dar conto non solo delle varianti testuali che si rintracciano nelle due fonti della *Virtù* pervenuteci, ma anche delle situazioni in cui il testo letterario è stato modificato per ragioni musicali o espressive. Nella sostanza, la versione del testo poetico risultante dalla partitura coincide con quella data alle stampe, anche se in alcuni casi la lezione trasmessa dal manoscritto sembra essere più corretta o comunque più vicina ad una versione del libretto non coincidente con quella pubblicata. Si potrebbe quindi ipotizzare l'esistenza di una stesura manoscritta del testo poetico utilizzata dai copisti e sulla quale Faustini deve aver apportato le correzioni in vista della pubblicazione. Non si darà in particolare conto delle varianti tra partitura e libretto: ortografiche, d'interpunzione, refusi.

---

<sup>1</sup> Il lavoro di edizione è stato condotto, in particolare, sulla riproduzione fotostatica del libretto, da pigmei fotografici, conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense e sulla riproduzione fotostatica della partitura, conservata presso la biblioteca Marciana, appartenente Fondo Contarini e che comprende il gruppo di 28 manoscritti che tramanda composizioni di Cavalli, che Marco Contarini con molte probabilità comprò dopo la morte del compositore.

<sup>2</sup> MARCO BEGHELLI, *Il libretto d'opera*, in *Il libro di musica* a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, p. 302

L'edizione si è attenuta il più possibile al testo di riferimento: solo in pochissimi casi, segnalati con varianti in nota fra partitura e libretto, abbiamo abbandonato la lezione tradata dall'edizione letteraria del dramma, perché evidentemente sbagliata. Tutto questo, per restituire al testo quella coerenza logica, grammaticale, metrica che la stesura originaria possedeva.

- Le forme strofiche sono evidenziate, rispetto ai recitativi, con un rientro tipografico che viene impiegato anche nei casi in cui tale struttura non sia prevista nell'edizione del 1642; nella guida, si cercherà poi di mettere in evidenza cosa accade quando un testo poetico passa nelle mani di un compositore che lo assoggetta alle esigenze proprie;
- al fine di rendere più chiara l'articolazione sintattica del testo, l'interpunzione è stata integrata, espunta o modificata secondo l'uso moderno. In particolare, sono state sciolte le più comuni abbreviazioni tachigrafiche;
- fra parentesi quadre [ ] si indicano tutte quelle porzioni di testo non presenti nell'edizione del 1642, e ricavate dalla partitura; con il corsivo si segnalano tutti i versi non intonati;
- si conservano i latinismi e le forme obsolete, a eccezione del nesso *-ti-* ammodernato in *-zi-*: *otio*, *propitio*, *canitie*, ecc.;
- si conserva l'alternanza delle consonanti doppie e scempie;
- non si conserva l'acca etimologica (es. *hor*, *hostil*, *homai*, *horribil*); le desinenze plurali *ij* e *j*, sono normalizzate in *i* (es. *otij-ozì*, *imperij-imperi*).

Per l'analisi dell'opera e gli esempi musicali, si è fatto ricorso alla riproduzione fotografica della partitura conservata a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana – *I strali d'amore* It.IV, 373 (Fondo Contarini 9897).<sup>3</sup>

PROLOGO		p. 59
ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 61
	<i>Scena VI<sup>a</sup></i>	p. 68
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 75
	<i>Scena III<sup>a</sup></i>	p. 78
	<i>Scena V<sup>a</sup></i>	p. 82
	<i>Scena VI<sup>a</sup></i>	p. 83
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 89
	<i>Scena XI<sup>a</sup></i>	p. 103
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 111
	<i>Le voci</i>	p. 113

<sup>3</sup> In luogo di tonalità adottiamo il termine sonorità, più pertinente al linguaggio del Seicento, ma nell'analisi distinguiamo con iniziale maiuscola quelle dure dalle molli (minuscole).

# LA VIRTÙ DE' STRALI D'AMORE

Opera tragicomica musicale

di

Giovanni Faustini

All'Illustrissimo Signor Iacomo Contarini

Fu dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Bertuzzi

In Venetia, 1642, presso Pietro Miloco

Con licenza de' Superiori e Privilegio

## INTERLOCUTORI

*Fanno il Prologo*

Il CAPRICCIO

CORO DI CAPRICCI

Il PIACERE

PALLANTE, *prencipe della Tracia amante di Cleria*

Tenore

ERINO, *suo scudiero*

Soprano

ERABENA, *figlia del re d'Atene innamorata di Meonte,  
sconosciuta in abito di valletto sotto finto nome d'EUMETE*

Soprano

MARINAI PRIMO e SECONDO

Bassi

CLERIA, *figlia d'Evagora*

Soprano

MEONTE, *amante di Cleria*

Tenore

CLEANDRA, *amica di Meonte dotta nelle arti magiche e nelle  
scienze astronomiche*

Soprano

CLITO, *compagna di Cleria*

Soprano

LEUCIPPE, *compagna di Cleria*

Soprano

ERICLEA, *reina di Tessaglia istrutta nelle magie, nemica di Darete*

Soprano

DARETE, *figlio di Evagora, incantato da Ericlea*

Basso

VENERE

Soprano

AMORE

Soprano

CLARINDO, *pastore*

Soprano

EVAGORA, *re di Cipro, padre di Darete e di Cleria*

Basso

PSICHE

Soprano

LA FAMA

Soprano

MARTE

Basso

GIOVE

Basso

SATURNO, *figurato per il tempo*

Basso

MERCURIO

Tenore

Coro di Ninfe, Coro di Maghe, Coro di Spirti taciti, Coro di

Nereidi e di Dèi Marini

*Cipro sarà il Teatro di quest'Opera*

---

ILLUSTRISSIMO

Signor mio.

*Non ho voluto, che passi per via della stampa alla luce, questi pochi tratti della mia penna, senza dedicarli al nome di V. S. Illustrissima, sicuro, che sotto la sua protezione non ritroveranno il sepolcro ne' loro natali. Aggredisca V. S. Illustrissima, questi affetti del mio core, che per fine gli bacio umilmente la mano.*

Di V. S. Illustrissima

Devotissimo servitore

Giovanni Faustini

## PROLOGO

*La Scena si finge la Reggia del Capriccio.*

Il CAPRICCIO, CORO di CAPRICCI, il PIACERE<sup>1</sup>

CAPRICCIO

*Qui del tempo le fugaci  
ministre ancelle,  
l'ore si snelle,  
mie turbe liete  
su, su, traete  
sol fra canti e scherzi, e baci.  
Chi d'amor ferito ha il petto,  
in strani modi  
il suo ben godi!  
Ogn'uno trovi  
capricci novi  
per sua pompa e suo diletto.*

CORO

*Bacisi, cantisi, scherzisi  
e l'ozio sferzisi!  
Con questi studi  
l'ingegno sudi  
ad imitare, con pronta fé,  
il genio vario del nostro Re.*

CAPRICCIO

*De' vostri volti a taciti stupori  
comprendo che desia  
saper ogn'un ch'io sia.  
O spettatrici belle o spettatori!  
Io son colui che, più d'ogn'altro altèro,  
di sorvolare presume  
ogni trito costume  
con modi inusitati e co'l pensiero!  
Il volubile Franco io violento  
a cangiare le voglie,  
a variar le spoglie  
in ridicoli eccessi! In un momento!*

---

<sup>1</sup> L'elevata, quasi tragica sostenutezza delle prime opere veneziane (si vedano i primi testi di Ferrari: *L'Andromeda*, *La maga fulminata*), si attenua di molto nella *Virtù de' strali d'Amore* o nella *Doriclea* di Faustini. E questo prologo, di cui purtroppo non ci è pervenuta la musica (ma questa sorte è toccata, in realtà, anche ad altre opere della collezione Contarini, come *La Statira* di Busenello, musicata da Cavalli del 1655), è esemplificativo: a prevalere è il tono della leggiadria pastorale e uno stile medio dal breve respiro sintattico. L'opera è tenuta a battesimo da due significative prosopopee: Capriccio e Piacere; personificazioni, che se da un lato assolvono la funzione di predisporre la benevolenza degli spettatori, dall'altro si fanno garanti della bontà e del divertimento assicurato dallo spettacolo. Coerentemente con le tacite convenzioni che affiorano fin dalle prime opere in musica, il prologo è organizzato stroficamente e, per quel che riguarda il contenuto, in tre parti: Capriccio si rivolge al coro fornendo gli estremi della cornice emotiva entro cui si svolgerà l'azione (1ª situazione scenica); intervento di Capriccio rivolto al pubblico in sala, con tanto di autopresentazione e anticipazione di ciò che accadrà di lì a poco (2ª situazione scenica); e per chiudere, attraverso un segmento speculare alla prima situazione scenica, il coro si rivolge a Piacere affinché apporti piacere, appunto, e diletto agli astanti (3ª situazione scenica). Apparentemente il prologo parrebbe convenzionale, se trascurassimo il modo in cui l'esordiente Faustini organizza metricamente questi circa novanta versi. Nella prima, e in parte nella terza situazione scenica il librettista si avvale di misure diverse dall'endecasillabo e dal settenario; metri quasi sistematicamente evitati tranne in due occorrenze. La prima, e quella per noi più indicativa, la ritroviamo a metà del prologo, nella seconda situazione scenica; per l'intervento di Capriccio, Faustini ricorre alla cosiddetta ode oraziana: quartine di endecasillabi a rima incrociata. È chiaro che a parlare al pubblico è il librettista, ma vale la pena osservare che Faustini non parla attraverso Capriccio perché Capriccio è la personificazione del poeta. Non dimentichiamo che il librettista rivendicherà sempre nel corso della sua vita la sua attitudine all'*inventione* e alla creatività. Dall'agile e rapido metro tipico delle canzonette, che connota i primi due interventi, si passa al più dignitoso accostamento di endecasillabo e settenario, metri che in generale erano sentiti più appropriati sulla bocca di personaggi di rango superiore, il poeta nel nostro caso. Una dichiarazione poetica in piena regola in un prologo di cui, come già scritto, non ci è pervenuta la musica. E chissà se l'intonazione musicale fosse stata prevista. L'ipotesi è sicuramente peregrina ma l'invocazione di Capriccio e del coro («Vieni o Piacere / e a queste spettatrici illustri schiere / apporta intanto dolcezza a l'alme lor con il tuo canto») affinché Piacere – la musica evidentemente – «ingombri di diletto con l'armoniche voci il core e il petto», la seconda occorrenza in cui il librettista ritorna agli endecasillabi, lascia pensare a un prologo recitato.

*Donde io son quel ch'in cento guise il crine  
vi consiglia a intrecciare,  
per farvi rassembrare:  
capricciose a gl'amanti e pellegrine.*

*Il Capriccio son io! Di me vedrete  
opra su questa scena,  
d'accidenti ripiena  
e d'azioni pria meste e poscia liete!  
Melpemone e Talia furo mie Muse.  
Saran con le mortali,  
le divine e infernali  
cose in lei miste: sì, ma non confuse!*

*Or voi, seguaci miei fidi e canori,  
chiedete il piacer fuori!  
Egli, mentre apprestate  
i scenici apparati  
a gl'auditori grati,  
ingombri di diletto,  
con l'armoniche voci il core e il petto!*

CORO

*Mentre ci orniamo  
di socchi dorati,  
di manti gemmati,  
mentre ci armiamo  
di ferro il sen, per dimostrare quale  
sia la virtù de l'amoroso strale!  
Vieni! O piacere!  
E a queste spettatrici illustri schiere  
apporta intanto  
dolcezza, a l'alme lor, con il tuo canto.*

PIACERE

*La vita è un baleno,  
un breve splendore,  
ha poco sereno  
e nata se'n more.  
I giorni sì corti varcate, o viventi:  
festosi, felici, tra gioie e contenti!  
Pria ch'il crine  
sia di brime  
tempestato,  
procuri, il mortale, di viver beato!  
Aspersa è la vita  
d'assenzio e di fele.  
Or venghi condita  
da voi col mio mele.  
Io sono il piacere! Su, su me seguite  
insino ch'avete le guancie fiorite!  
Ch'impotenti  
pigri e lenti,  
poi canuti,  
sospiransi, invano, li gusti perduti!  
Godete, godete!  
Co'l dolce ch'alletta,  
che piace e diletta,  
s'estingua la sete!  
Nel mondo tiranno, ripieno di frode,  
non splende altro bene che quel che si gode!  
Abbracciate,  
apprezate  
del piacere  
il sano consiglio, l'amico parere.*

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA

*Bosco e Lido di Cipro.*<sup>2</sup>

PALLANTE, ERINO, EUMETE, MARINARI PRIMO e SECONDO

PALLANTE

Io vi ricalco pure,<sup>3</sup>  
a l'idol mio crudel soggette arene!  
Arene a me sì care  
ch'amato dal mio bene  
in voi più tosto dimorar vorrei

che ne' celesti giri  
di stellati zaffiri  
spirto beato con gl'eterni dèi.  
Cleria, Cleria inumana!  
Fuggii, rapido a volo  
per la tua ferità, per il tuo sdegno,  
di Cipro, il tuo bel regno.  
E per uscir di guai  
disperato cercai,  
fra spade più famose e più temute,  
larghe vie di morire.  
Ma quel crudo d'Amore,  
vago del mio martire,  
perch'io provassi in vita

<sup>2</sup> L'analisi drammaturgica dell'opera, svolta secondo i precetti esposti da Aristotele nella *Poetica*, rivela per l'atto primo, una costruzione e un'articolazione delle scene interessante. Se per nodo dobbiamo intendere quella sezione che si estende dall'inizio dei fatti fino al momento in cui la vicenda muta, dalla fortuna alla sfortuna o viceversa, possiamo isolare almeno quattro fasi: NODO 1: quello più 'tragico', legato a Pallante e Cleria; NODO 2: (intimamente connesso al NODO 1), imperniato su Cleria (che funge da personaggio connettivo tra i due nodi), Meonte, Eumete e che potremmo definire 'pastorale'; NODO 3: 'magico', occupato dalle vicende di Darete ed Ericlea, e infine il NODO 4: quello 'mitologico', che ha come protagonisti principali Amore, Venere e Marte. Ciascuno dei quattro nodi è, a sua volta, corredato di episodi 'paralleli' che intensificano l'autonomia e autosufficienza di ciascun nodo almeno fino alla terz'ultima scena dell'opera, quando tutti i nodi convergeranno e avremo lo scioglimento con peripezia lieta e conseguente risoluzione di tutti i conflitti. Nell'atto primo, in particolare, sono presentati da Faustini, i primi tre nodi che saranno in modo speculare sciolti nell'ultimo atto: NODO 1 → III.5; NODO 2 → III.7; NODO 3 → III.11.

<sup>3</sup> Alla prima fase nodale ci introduce Pallante, il primo rappresentante della serie di coppie che si avvicenderanno nel corso dell'opera per presentare le varie declinazioni del tema dell'amore non corrisposto e sprezzato, tradito, incompreso ed equivocato. Una libera organizzazione di endecasillabi e settenari struttura il suo racconto. A questa successione il musicista sente però il bisogno di dare un assetto musicale in grado di comunicare, con maggiore enfasi, il senso di profonda prostrazione del personaggio. Il testo poetico è suddiviso in tre sezioni – corrispondenti agli stati d'animo del personaggio – demarcate dal passaggio dal *cantus mollis* al *cantus durus* e dall'affermazione progressiva di aree tonali diverse:

PALLANTE

Io vi ricalco pure,	e: b	
...foss'io trionfatore!		re → sol
Or, ritorno di novo	e:	
...l'impietade temprar del mio destino.		Mi → La
Ma tu, dolente e mesto,	e: b	
...non soccorre chi langue.		Re → Sol

La condizione emotiva del personaggio è in realtà anticipata da Cavalli attraverso il tetracordo maggiore discendente in apertura dell'opera:

ESEMPIO 1 (I.1)

Pallante

bc

una morte infinita,  
 fe' che d'ogni valore  
 foss'io trionfatore!  
 Or, ritorno di novo  
 a farmi scopo de le tue fierezze!  
 Ch'io più soffrir non posso  
 così lungo digiun de le bellezze  
 del tuo volto divino,  
 del tuo volto adorato,  
 che può, ben che sdegnato,  
 l'impietade temprar del mio destino.  
 Ma tu, dolente e mesto,  
 che pensi? Dimmi! Quai mordaci cure  
 ti turbano la mente?  
 S'a sollevarti val questo mio brando,  
 parla! Ché veste l'armi indegnamente  
 chi, la gloria mercando  
 con sudore e con sangue,  
 non soccorre chi langue.

EUMETE

Generoso guerriero,  
 dal tuo ferro onorato!  
 Del mio mal la salute, ah, non dipende!  
 Son più giorni ch'attende,  
 questo picciolo legno, il mio signore  
 che venne a queste rive

spronato, ohimè, *da lo spietato*<sup>1</sup> amore!  
 Onde il verme del duolo  
 l'anima mi divora  
 per sua lunga dimora.  
 So quanto, a vari e lagrimosi casi,  
 la nostra fralle umanità soggiace  
 che mai da l'empia sorte impetra pace!

SCENA II<sup>a</sup>

CLERIA, PALLANTE, EUMETE, ERINO, MEONTE, MARINARI PRIMO e SECONDO

CLERIA

Così, così ladrone<sup>4</sup>  
 si rapiscan donzelle?

PALLANTE

Ohimè! Qual voce nota  
 mi ferisce l'udito e passa al core?  
 Lasciala, traditore!

SCENA III<sup>a</sup>

EUMETE, MEONTE, MARINARI PRIMO e SECONDO

EUMETE

Sei ferito, signor?

<sup>1</sup> «dal dispietato».

<sup>4</sup> Il tentato rapimento di Cleria da parte di Meonte porta alla prima *catastrofe*, parziale in realtà se consideriamo che Pallante ne impedisce la realizzazione, e sfocia nel duello tra i due pretendenti. Al recitativo concitato, nel corso del quale si passa per una serie di aree tonali che quasi confusamente di susseguono (Si→Mi→La), segue la «Sinfonia in battaglia» (♩, La), caratterizzata musicalmente dalla progressiva intensificazione ritmica. Questo passaggio dal tempo comune (C) al tempo ternario (♩, il primo realizzato) consente a Cavalli di imprimere un risalto particolare a questo combattimento, nel corso del quale ad affrontarsi non sono solo due pretendenti di Cleria ma, come scopriremo in seguito, anche due fratelli ignari:

ESEMPIO 2 (1.2)

Sinfonia in Battaglia

The musical score is titled 'Sinfonia in Battaglia' and is in 3/8 time. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The alto and bass staves begin with alto and bass clefs respectively, and share the same key signature. The music is characterized by a strong, rhythmic pulse, with the treble staff playing chords and the bass staff playing a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

MEONTE

Ferito io sono!  
 e da questa ferita  
 devo spirar la vita.  
 Tu, quando sarò morto,  
 copri di qualche arena il corpo essangue  
 ed in un tronco incidi o in qualche cote  
 con la mia spada queste poche note:  
 «Qui Meonte se'n giace,  
 che per Cleria morì». Cleria, se mai  
 fortuna ti guidasse a questa fossa,  
 di qualche lagrimetta  
 bagna le sue fredde ossa.  
 Ma più non posso Eumete  
 articolare parole,  
 mi s'ottenebra il Sole;  
 io chiudo i lumi a questo Ciel sereno:  
 io vengo, io vengo meno!

EUMETE

Occhi per pianger nati,<sup>5</sup>  
 convertite, stillate  
 in lagrimoso umore  
 il sangue tutto, il core!  
 Meonte mio,  
 è morto! O Dio!  
 L'anima mia perdè  
 ogni diletto. Ohimè!  
 Occhi per pianger nati,  
 convertite, stillate  
 in lagrimoso umore  
 il sangue tutto, il core!  
 Barbaro cavaliere,  
 che vanti aver in sen pietoso affetto,  
 ritorna e immergi il ferro in questo petto!  
 Ma ché da l'altrui mano

<sup>5</sup> Pur non realizzando una significativa interruzione del recitativo, a questo punto del dramma, Faustini introduce un principio strutturante entro il libero corso dei versi sciolti: la ripresa della quartina iniziale nel corso del mesto compianto di Eumete/Erabena. L'intonazione musicale asseconda la segmentazione formale e concettuale del testo poetico sottoponendo alla strofa-*refrain* la stessa musica e connotando le altre porzioni di testo attraverso il ricorso a tetracordi maggiori discendenti, e alle lente e inesorabili discese di sesta e settima:

ESEMPIO 3 (I.3)

Eumete

Oc - chi per pian - ger na - ti con-ver-ti - te, stil - la - te in la-gri-mo-so, hu - mo - re il san-gue  
 tut - to il co - re

bc

ESEMPIO 4

Eumete

L'a-ni-ma mia per-dè o-gni di-let-to ohi-

bc

ESEMPIO 5

Eumete

Bar-ba-ro ca - va - lie - ro che van-ti, ha-ver in sen pie - to - so, af - fet - to ri - tor-na, e, im-mer-gi, il fer - ro in que - sto pet - to...

bc

vo mendicando quel che può la mia  
darmi, prodiga e pia?  
Alma, forse or dolente  
de la fede tradita,  
spregiurata e schernita,  
per viver teco in morte eternamente,  
questo mio seno  
ecco *che*<sup>II</sup> sveno!

MARINARO PRIMO e SECONDO

Ferma, Eumete, la mano!  
Che tenti disperato?  
Esser vuoi tu nemico ed inumano  
a te stesso, a natura  
che con provida cura  
s'affanna e suda in conservar chi è nato?  
Lo stesso tuo defonto  
là giù di Flegetonte entro i ricetti  
aborrirà del tuo furor gl'effetti.  
Ah! scaccia dal tuo core  
con l'armi di ragione il rio dolore.

EUMETE

Deh! lasciate aver fine  
col finir de la vita al mio martire:

lasciatemi morire.<sup>6</sup>  
Porgetemi quel ferro  
che rapiste a la destra  
*lasciatemi*<sup>III</sup> ferire,  
lasciatemi morire.  
Ah! *malvagi*<sup>IV</sup> nocchieri  
apprendeste dal mare  
e da' venti spietati ed infedeli  
ad essere crudeli:  
vi sia *sempre*<sup>V</sup> nemico  
il monarca de l'acque  
e contro il vostro legno  
s'armin d'orgoglio e sdegno  
i più superbi e più feroci fiati  
che tiene sotterati,  
ne l'alpestri caverne, Eolo severo.  
Ogni porto sicuro,  
ogni calma tranquilla  
divenghi a vostri danni  
di Cariddi voragini e di Scilla.  
Ecco, perfida gente,  
che, mentre voi disumanate i cori,  
si fanno i pesci umani

<sup>II</sup> «ch'io».

<sup>6</sup> Come sappiamo, in ambito veneziano trovarono inizialmente largo impiego *topoi* teatrali ben sperimentati a cominciare dal 'lamento', considerato la vera 'scena madre' di tanti drammi per musica. Quella tentata da Faustini è un'emulazione del celebre *Lamento d'Arianna* e a ben vedere, molto più stringente di quella realizzata da altri compositori suoi contemporanei. Erabena sotto le spoglie del valletto Eumete, riproduce profilo e luoghi specifici del monologo monteverdiano nonché puntuali citazioni:

ESEMPIO 6

Eumete

Deh la - scia - te, ha-ver fi - ne col fi - nir del - la vi - ta il mio mar -

ti - re la - scia-te-mi la-scia-te-mi mo - ri - re.

<sup>III</sup> «quand'era per». La lezione attestata nell'edizione letteraria è evidentemente sbagliata e a confermarlo, se non bastassero le ragioni di ordine contenutistico, è il trattamento musicale (cfr. nota 6).

<sup>IV</sup> «Ah, nocchieri inumani».

<sup>V</sup> «fiero».

e da' più cupi seni  
de l'ondosa Amfitrite,  
udito il suon de' miei dolenti carmi,  
vengono a divorarmi.<sup>7</sup>  
Ma che stupori io miro?  
che prodigi contemplo? o che portentì!  
Da le fauci voraci  
de le belve marine hanno i natali  
animati mortali.

MARINAI O PRIMO

*Sogno?*

MARINAI O SECONDO

*Son desto?*

MARINAI O PRIMO e SECONDO

*O strane meraviglie!<sup>VI</sup>*

<sup>7</sup> L'arrivo di Cleandra, scandisce l'avvio della prima scena magico-macchinistica. L'eccezionalità del momento e il repentino salto psicologico del personaggio, introdotto da un'avversativa, è resa musicalmente attraverso l'inserzione di una seconda sinfonia (e, Sib) che si caratterizza per la presenza al basso di un ritmo ostinato:

ESEMPIO 7

**Sinfonia**

Evidentemente la necessità di un brano strumentale, in questo punto, è connessa anche al bisogno di poter disporre di un lasso di tempo sufficiente per la predisposizione dello spazio scenico. Da rilevare le affinità con un analogo andamento ritmico già sfruttato precedentemente da Cavalli:

ESEMPIO 8 (I.1)

**Pallante**

bc

<sup>VI</sup> Questo endecasillabo non è stato intonato, ma non sappiamo se sia stato aggiunto in fase di revisione del lavoro, o se Cavalli abbia semplicemente preferito tralasciarlo. La parte centrale della pagina del manoscritto è, in realtà, vuota: tra i primi due sistemi e l'ultimo sono stati lasciati quattro pentagrammi liberi; mancano però sia l'indicazione di scena che l'elenco dei personaggi. Tutto ciò rende più plausibile l'ipotesi che il foglio sia stato predisposto per contenere queste indicazioni, piuttosto che l'endecasillabo affidato ai due marinai.

SCENA IV<sup>a</sup>

CLEANDRA, EUMETE, MEONTE, MARINARI PRIMO e SECONDO

CLEANDRA

Rasciuga il pianto, Eumete,<sup>8</sup>  
 che non varca di Lete  
 e del nero Acheronte  
 l'onde fervide e triste il tuo Meonte.  
 Datti, datti pur pace  
 già che vivo io lo trovo;  
 non de' morir se ben spirante ei giace.  
 Io, che leggo a mia voglia  
 de le immobili stelle e de' pianeti  
 i fatali decreti,  
 previdi il caso fiero  
 de l'amato guerriero;  
 così qui venni per rapirlo a morte  
 e serbarlo a colei ch'ogn'or sospira  
 i suoi delusi amori e la sua sorte.  
 Ma che si tarda? In nave  
 arrecate voi, servi, il tramortito,  
 e tu da questo lito  
 non torcer piede, Eumete,  
 che nel regno d'amore  
 sanerà fato amico il tuo dolore.

EUMETE

O tu, che solchi questo impero ondosio  
 con pino mostruoso  
 e che de l'esser mio gl'arcani accenni,  
 concedimi ch'io segua il mio languente.  
 Accetta, accetta Eumete  
 nel tuo guizzante Abete.

CLEANDRA

Seguirlo a te non lice.  
 Pria che giunga a l'ocaso il novo Sole

de le sue piaghe il cavalier sanato  
 sarà qui in Cipro a raddolcir tuo stato.  
 Tu, lieto intanto vivi,  
 essemio di costanza,  
 alimentando il cor d'alta speranza.

SCENA V<sup>a</sup> VII

EUMETE, MARINARI PRIMO e SECONDO

EUMETE

O colui fortunato  
 che rimane affoggato  
 dal suo fin ne la cuna e ne le fasce  
 se, come Eumete, a languir solo ei nasce.

MARINARO PRIMO

L'anima, che dal ciel  
 la sua origine tra',  
 mentre ch'involta sta  
 nel material suo vel,  
 dev'ella ogni martir  
 paziente soffrir,  
 ch'ogni cosa qua giù  
 deriva di là su.

MARINARO SECONDO

È sordo il fato ogn'or  
 a' gridi del mortal,  
 né l'uman pianto val  
 a franger suo rigor.  
 Tu gemi invano, invan  
 tu sei di te tiran,  
 ché non si trova più  
 rimedio a quel che fu.

EUMETE

Eh! quanto è lieve il consolar gl'afflitti:  
 ogni lingua sa dire,  
 pochi cor san soffrire.

<sup>8</sup> Tra i luoghi fissi più diffusi nelle prime opere veneziane, furono le apparizioni, gli oracoli e i loro misteriosi responsi. Questa scena racchiude un po' tutti questi elementi; l'arrivo di Cleandra – un personaggio con funzione risolutiva in diversi momenti dell'opera – è inaspettato ma soprattutto determinante: «venni per rapirlo a morte / e serbarlo a colei ch'ogn'or sospira / i suoi delusi amori e la sua sorte». In corrispondenza dell'invito a Eumete/Erabena ad essere fiduciosa e ad aver fede perché tutto volgerà per il meglio, Cavalli introduce il primo 'arioso' in tempo ternario dell'opera («Tu lieto intanto vivi», (♩, Sol), seguito da una sinfonia.

<sup>VII</sup> L'indicazione relativa al numero di scena, così come l'elenco dei personaggi, riprende da questo punto. Questo conferma che l'omissione, per le scene 1.3-4, non è da ricondurre ad una successione o articolazione originaria diversa ma a una svista da parte dei copisti.

MARINARO PRIMO

Se ruoti il Cielo al tuo voler conforme,  
 appaga il mio desio:  
 narra di questi eventi  
 sfortunati, infelici  
 le primiere radici.

EUMETE

Troppo amaro racconto  
 a dispiegar mi preghi,  
 pur non fia ch'io tel neghi.<sup>9</sup>  
 Accese il cavaliero

ignota fiamma e il non veduto bello  
 di Cleria, figlia di chi tien l'impero  
 di quest'isola amena.

Poté, garrula fama,  
 con il lodar costei, far che rubello  
 divenisse Meonte a chi pur l'ama,  
 a chi vive per lui schiava in catena.  
 Si fece nel suo seno, amor fanciullo,  
 un gigante di fuoco  
 che struggea l'infelice a poco a poco;  
 onde per darsi aita o per finire

<sup>9</sup> Solo a questo punto, esattamente a metà dell'atto, il librettista, attraverso il racconto in versi sciolti di Eumete, che 'spezza' l'ordine cronologico dell'azione, rende edotti gli spettatori circa l'antefatto e gli avvenimenti lasciati in sospenso in I.2. L'articolazione sintattica e la condizione emotiva di Eumete/Erabena, costretta ad assumere mentite spoglie per vivere vicino a chi ama con silenziosa e devota dedizione, è resa musicalmente attraverso l'alternanza di lunghe sezioni su pedale di tonica e di porzioni di testo su tetracordi ascendenti. L'intonazione musicale sottolinea, in particolare, la condizione di chi, persa ogni speranza, deve simulare sentimenti e ostentare indifferenza – talora lasciandosi sfuggire allusioni e mezzi discorsi – attraverso il contrasto creato dal susseguirsi di parti statiche sul piano ritmico-melodico e di parti caratterizzate da improvvise accensioni drammatiche:

ESEMPIO 9 (I.5)

Eumete

Ac - ce - se, il ca - va - lie - ro i - gno - ta fiam - ma e, il non ve - du - to bel - lo di Cle - ria, fi - glia di chi tien l'im -  
 bc

pe - ro di que - st'i - so - la - a - me - na. Po - tè gar - ru - la fa - ma con il lo - dar co - stei far che ru -  
 bc

bel - lo di - ve - nis - se Me - on - te a chi pur l'a - ma  
 bc

ESEMPIO 10

Eumete

che strug - gea l'in - fe - li - ce a po - co a po - co,  
 bc

con la morte il languire,  
pensò rapir la sua novella amante.  
Né troppo ardua l'impresa  
rendea l'uso di Cleria, a lui ben noto,  
ch'era con poche Ninfe e timidette  
in qualche bosco a la città remoto  
contro le fere discoccar saette.  
Così, pria ben scolpita in mezzo al core  
l'immagine di lei, ch'in Asia vide  
d'un famoso pennello opra e valore,  
in Cipro venne e il misero successo  
del suo ardir sconigliato  
è poi palese a te quanto a me stesso.

MARINARO SECONDO

Cleone, in nave, in mare!  
Diamo a' venti le vele  
pria ch'il Re mandi armata gente al porto  
a vendicar de la sua figlia il torto.  
L'isola sollevata a' nostri danni,  
di già, di già mi pare;  
Cleone, in nave, in mare!

MARINARO PRIMO

Il periglio ancor tu deh! fuggi, Eumete!  
Fuggi con noi l'ire d'un rege offeso;  
vedi, se tu sei preso  
morrai, benché innocente,  
per l'altrui colpa e per l'altrui delitto;  
ti conosce il guerriero  
ch'ha il tuo Signor trafitto.  
Su, Clearco, fuggiam per l'onde chete!  
Il periglio ancor tu deh! fuggi, Eumete!

EUMETE

Itte pur voi felici,  
che di morte il timor me non sgomenta.  
Attender quivi in Cipro io vo' l'arrivo  
del mio Meonte, per cui solo io vivo.

MARINARO PRIMO

Fabro di sue sciagure è l'ostinato:  
pera chi vuol perire.  
Al fuggire, al fuggire!

SCENA VI<sup>a</sup>

*Selva orrida incantata.*

CLITO, LEUCIPPE, CORO di NINFE

CLITO

Cleria, Cleria ove sei?<sup>10</sup>

LEUCIPPE

Ah Cleria!

CLITO

Ah Cleria!

LEUCIPPE

Invano

diamo fiato a la voce  
et affannati abbiamo i nostri piè,  
che Cleria qui non è;  
solo dal vicin speco  
a noi risponde l'Eco.

CLITO

Trascurato desio  
il nostro fu di rimirar lontano  
i colpi di sua mano,  
che smarrir ne la fece;  
di seguirla veloci  
era la nostra cura,  
alor che lei seguiva  
vicino al tempio de la bella Diva  
la fera fuggitiva.

LEUCIPPE

Amara penitenza  
facciam noi de l'errore,  
e se il piede peccò tormenta il core.

<sup>10</sup> L'articolazione temporale del dramma implica che le scene: 1.6-7, 1.3-5 e 1.7-8 si svolgano contemporaneamente. Con la scena 1.6, in particolare, si fa ritorno al NODO 1. In modo speculare alla costruzione della scena precedente, Faustini realizza un nuovo *flashback* grazie al quale è ora possibile ascoltare dalla diretta interessata, Cleria, cosa è accaduto durante la battuta di caccia. Il racconto è preceduto dal segmento drammatico che ha come protagoniste le compagne della giovane figlia del re di Cipro. La preoccupazione generata dalla scomparsa di Cleria, che ricorda quella delle ninfe e dei pastori dell'*Orfeo* monteverdiano, e la sfiducia nella possibilità di un suo ritrovamento è realizzata, ancora una volta, per mezzo di un'ampia e progressiva discesa che tocca Sol<sub>1</sub> e Do<sub>3</sub> nella parte di Clito e l'intervallo Fa<sub>3</sub>-Do<sub>3</sub> in quella di Leucippe.

CORO di NINFE

Ninfe, ninfe il duol si freni,<sup>11</sup>  
ogni ciglio or si sereni.  
Ecco ch'a noi se'n riede  
con frotoloso piede,  
con guancia scolorita,  
Cleria, Cleria smarrita.  
Ninfe, ninfe il duol si freni,  
ogni ciglio or si sereni.

SCENA VII<sup>a</sup>

CLERIA, CLITO, LEUCIPPE, CORO di NINFE

CLERIA

Compagne, ohimè compagne,  
rinata oggi son io<sup>viii</sup>  
ma respirar non posso: il petto mio  
per la fuga affannato  
non mi concede il fiato.

LEUCIPPE

Che sarà mai? Su questo tronco or siedì,  
discaccia la stanchezza originata  
dal violente moto,  
che narrerai tu poi  
gli acerbi casi tuoi.

CORO di NINFE

A questo marmo s'asciughi il sudor,  
marmo che spunta li strali ad Amor;  
del giaccio disciolto  
che stilla il bel volto  
*nel sen di neve assai più freddo ha<sup>ix</sup>* un cor  
ch'accender nol puote il foco d'Amor.  
A questo marmo s'asciughi il sudor.

CLERIA

Da' miei strali ferita<sup>12</sup>  
in forse di sua vita,  
dal tempio di Citera  
sin dove sbocca questa selva al lito

<sup>11</sup> A livello musicale l'avvistamento di Cleria non smuove, come ci si aspetterebbe, il coro di ninfe dalla condizione di mestizia. Cavalli, pur sottolineando il cambiamento emotivo attraverso il passaggio dal tempo comune a quello ternario e dall'area tonale di Mi a quella di Do, preferisce dare risalto al turbamento che sulle ninfe produce la vista di Cleria affannata e sconvolta ricorrendo a tetracordi discendenti maggiori e minori:

ESEMPIO 11 (l.6)

Coro di Ninfe

<sup>viii</sup> «oggi rinata io sono». La lezione contenuta nell'edizione sembra essere più corretta, perché la successione degli accenti dà luogo ad un settenario anapestico (3-6) che conferisce alla struttura una maggiore omogeneità, più funzionale anche sotto il profilo rimico.

<sup>ix</sup> «deriva da». In questo caso, la variante attestata nel manoscritto può essere considerata, per ragioni metrico-musicali, quella più corretta, o forse più «comoda» dal momento che consente al musicista di realizzare una struttura più regolare grazie alla semplificazione dovuta all'utilizzo del senario. Dal punto di vista del contenuto, al contrario, la lezione del libretto è quella più plausibile.

<sup>12</sup> Il recitativo struttura i nodi concettuali portanti del lungo racconto di Cleria:

Da' miei strali ferita	e: la	
...calpesto il suol sospiro;		re→la
così, mentre che d'ira avampo il viso,	e: re	
...e immobile mi rese;		sol→re

mi condusse la fera;  
 ivi, cred'io nel suo covil celato  
 da fronde e da virgulti,  
 fuggì de l'arco mio gl'ultimi insulti.  
 Io, che più non la miro,  
 calpesto il suol sospiro;  
 così, mentre che d'ira avampo il viso,  
 tenacemente presa io mi ritrovo  
 da ignoto cavaliere a l'improvviso,  
 qual [mi restassi all'ora,<sup>x</sup>  
 pensalo tu Leucippe.  
 Un freddo orror l'ossa,  
 un gelo per le vene  
 pria mi scorse repente  
 e immobile mi rese;  
 ma poichè sdegno accese  
 con le sue fiamme il sangue,  
 raccolto ogni vigore  
 uscir tentai di braccio al traditore.  
 Io mentre più mi scuoto  
 ei più mi stringe e annoda  
 e] portandomi al mar, con labra audaci,  
 più che grido e l'ingiurio, ei mi dà baci.  
 Già dove l'attendea  
 il suo legno era giunto

con me sua preda il predator vilano,  
 quando del trace impero  
 il fiero erede, l'odiato amante,  
 l'abborrito Pallante  
 – lo conobbi a lo scudo et al scudiero –  
 assalì quel ladrone,  
 che per difesa ricorrendo a l'armi  
 fu costretto lasciarmi;  
 io, trovandomi sciolta  
 da quei lascivi e temerari lacci,  
 imprecando la morte  
 al straniero malvagio e al mio soccorso,  
 diedi al mare le spalle, il piede al corso.

CLITO

Che note ascolta Clito  
 da una vergine bocca ed innocente!  
 Ah, di Giove clemente  
 non eccitar i fulmini severi:  
 tu brami, oh Dio, tu brami  
 ch'una spada nemica  
 del tuo liberatore il sangue beva?  
 Dove, dove s'insegna,  
 in che scola fra' Sciti,  
 ne l'Ircania in che tana,  
 ferit' così strana?

segue nota 12

ma poichè sdegno accese	e: la	
...ei più mi stringe e annoda		mi→la
e portandomi al mar, con labra audaci,	e: b sol	
più che grido e l'ingiurio, ei mi dà baci.		Re→sol
quando, del trace impero	e: la	
...diedi al mare le spalle, il piede al corso.		Mi→la

L'alternanza delle sonorità di la e re in *cantus durus* si interrompe in corrispondenza della descrizione della violenza con la quale Meonte cerca di far sua Cleria. A ben guardare il repentino cambio di sonorità non avviene, come al solito, in concomitanza di una cesura verbale; questo espediente dà vita ad un ritmo drammatico serrato e stringente che sarà abbandonato solo quando Cleria, facendo ritorno all'area tonale di la, imprecherà la morte di Pallante, suo soccorritore. Evidentemente tra le parole di Cleria e la musica c'è uno scarto che può essere compreso solo alla luce di quello che accadrà in seguito, e Cavalli pare che voglia suggerire di non prestar fede al risentimento che la giovane asserisce di nutrire nei confronti del suo salvatore.

<sup>x</sup> Questo è il primo dei casi in cui un certo numero di versi della partitura non trova riscontro nell'edizione promossa da Faustini. I dodici versi, da un punto di vista scenico, forniscono maggiori informazioni sul tentato rapimento di Cleria da parte di Meonte, non aggiungendovi però nulla di significativo dal punto di vista drammaturgico. L'analisi della partitura non è di particolare aiuto. Il racconto è realizzato attraverso una successione libera di versi sciolti sostenuta da un'intonazione sostanzialmente uniforme che ripercorre la base letteraria senza indugiare su nulla in particolare. Una delle possibilità è che Faustini li abbia espunti dall'edizione, per evitare l'effetto di ridondanza drammatica prodotto dalla sequenza.

CLERIA

Tiranneggiati sono  
gl'animi da le stelle,  
derivano da lor l'odio e l'amore,  
sì che del mio rigore  
Cleria non già ma gl'astri incolpi il trace.

LEUCIPPE

Che tirannia, che stelle!  
Non violenta la superna forza  
l'arbitrio de' mortali;  
volontari, elettivi  
sono ne' petti nostri odio ed amore;  
sì che del tuo rigore  
gl'astri non già ma Cleria incolpi il trace.<sup>13</sup>

CLERIA

L'accuse sue non curo,  
di me pur si quereli:  
pria caderanno i Cieli  
da le spalle d'Atlante  
ch'io mai divenghi amante.  
Ma via di qua, sorelle,  
sopraggiunta è la sera;  
fuggiam veloci e snelle  
da quest'orrida selva,  
pria che venghi la notte  
da le tartaree grotte  
a vomitar in lei larve funeste  
a passeggiar infeste,  
da questa selva dico, in cui Darete,  
il caro mio fratel, tiene incantato

la tessala Regina iniqua e rea:  
la perfida Ericlea.  
Via, via di qua, sorelle,<sup>x1</sup>  
Fuggiam veloci e snelle.

SCENA VIII<sup>a</sup>

PALLANTE, ERINO

PALLANTE

Del proprio sangue tinto  
cadé lo scelerato  
e pagò tosto il fio del suo peccato.  
Sacrilego, tu ardisti  
far tue prede e rapine  
bellezze alme e divine?  
Tanto osò la tua mano  
di rapirmi il conforto?  
Erino, credi tu ch'egli sia morto?

ERINO

Credo che l'infelice,  
se spirato non è, giacia spirante,  
e credo e il cor mi dice  
che Cleria più che mai, per esser stato  
di quel suo predator tu micidiale,  
arderà contro te d'odio immortale.

PALLANTE

Le fere più spietate  
al lor benefattor non sono ingrante.  
è ben ver che più fiera  
è la nemica mia d'ogni altra fera:

<sup>13</sup> Qui, la ripresa 'variata' del verso con cui Cleria chiude il suo intervento (al quale Cavalli sottopone significativamente la stessa musica), gli conferisce un carattere ambivalente. Di fatto Cavalli, mettendo sullo stesso piano le due considerazioni è come se lasciasse aperta la possibilità della doppia interpretazione:

ESEMPIO 12 (l.7)

Cleria

Cle - ria non già ma gl'a-stri in-col-pi,il tra - ce.

bc

<sup>x1</sup> «CORO di NINFE e CLERIA / Via, via di qua, sorelle,». Potrebbe trattarsi di un errore di stampa ma dal momento che non ne sono stati rilevati di analoghi, è possibile ricondurre la variante alla volontà del compositore.

impietosita ogni aspra tigre avrei  
con i lamenti miei;  
e non fui già bastante  
far lei men cruda almen, se non amante.  
Pur qual ragion ti persuade mai  
ch'ella ne l'odio contro me s'indurì,  
perché atterrato da la destra mia  
sia stato quel ladron che la rapia?

ERINO

Il diletto interrotto  
ch'ogni donzella sotto  
il suo violator piangendo gode  
il tuo ferro recise,  
il suo gioir sperato,  
mentre colui che l'involava uccise.

Desia la verginella<sup>14</sup>  
che la forza amorosa  
colga il suo fior, benché d'amor rubella  
si mostri e disdegnosa;  
spesso cela del cor l'ampia ferita,  
e col rigor del volto a' baci invita.

A gl'ardenti sospiri  
è sorda e cieca a' pianti,  
e vuol ch'altri l'intenda e che la miri;  
bramando odia gl'amanti  
et a goderla in cara e lieta pace  
per condur chi la segue è sol fugace.  
Contende, e le contese  
sono mute favelle  
ch'invitano a gioir l'alme ch'accese  
co' rai de le sue stelle;  
e mentre veste il suo desio d'asprezze,  
vuol che rapite sian le sue bellezze.

A la modestia nido  
non faccia del suo petto  
chi brama trar piacer dal suo Cupido;  
il negato diletto  
se può rapir, rapisca ogni amatore,  
ch'è tirannia la signoria d'amore.

Ah, se foss'io Pallante  
schernito da costei,  
giuro al ciel che vorrei,  
per uscir di tormenti,  
anch'io la forza usar, non i lamenti.  
Cangia stile in amare,  
se non vuoi tormentare.

PALLANTE

Chi rinchiude nel seno anima vile  
vili ha i concetti e l'opre;  
ma tu, già che ricopre  
con l'ali sue l'ombrosa notte il mondo,  
qui dormi e qui riposa,  
che solo, come soglio,  
io concentrar mi voglio  
nel più folto e più chiuso  
di queste solitudini selvaggie,  
per meditar colei ch'invano adoro;  
già che m'arrea il sol pensare a lei  
a lo spirito dolente *alto*<sup>xii</sup> ristoro.

SCENA IX<sup>a</sup>

ERINO

Stolto chi fa d'un crine  
a la sua libertà laccio e catena,  
d'una infida Sirena  
amando *l'empio bello*<sup>xiii</sup> ed omicida,  
che, mentre l'alma affida,  
gl'appresta eterne e misere ruine:  
amor è un precipizio e morte al fine.  
Sfortunato quel piede  
che errando va per l'amoroso impero  
in cui, scacciato il vero,  
sol la bugia s'annida e il tradimento,  
la perfidia, il tormento,  
il lungo affaticar senza mercede:  
amor è fele al core e non ha fede.

<sup>14</sup> Ben due arie di fila vengono affidate al personaggio di Erino. La prima («Desia la verginella», 3, re), molto ampia (con sinfonia intercalata alle strofe) si presenta come una trattazione sistematica della complicata psicologia femminile e del modo in cui, secondo il personaggio, bisognerebbe trattare le donne. Nella non meno vasta aria successiva (1.9) la prospettiva è parzialmente cambiata: a essere scandagliata è la condizione complementare di «chi fa d'un crine / a la sua libertà laccio e catena» (e, Do).

<sup>xii</sup> «allo spirito dolente altro».

<sup>xiii</sup> «l'empia bella».

Avidamente il sangue  
 sugge a' suoi da le vene a poco a poco  
 per empirle di foco;  
 con dolce toscò uccide la ragione,  
 acciò da la prigione  
 non consigli a fuggir colui che langue:  
 è Amor fiamma vorace e rigid' angue.  
 Mai bevèrà il mio lume  
 ne la coppa d'un bello il suo veleno,  
 né farà del mio seno  
 un mongibello a' danni del mio core  
 co'l suo vorace ardore;  
 formar non vo d'ogni mia luce un fiume:  
 amor del pianto e del dolore è il nume.  
 Ma con l'umor leteo  
 spruzandomi le tempie, il dolce sonno  
 dal faticar diurno  
 chiama il corpo al riposo;  
 io qui m'adagio e poso.

SCENA X<sup>a</sup>

ERICLEA, CORO di MAGHE, CORO di SPIRITI *taciti*, ERINO, DARETE *incantato*

*(Viene per l'aere Ericlea, accompagnata da Maghe amiche sopra il dorso de' mostri, a tormentare con le faci Darete, fratello di Cleria, da lei incantato in quella selva dentro una pianta, l'origine di cui sdegni e de' casi infelici di Darete narra a Pallante Clarindo Pastore nella Scena 4 dell'Atto 2)*

ERICLEA

Quel che superbo semina<sup>15</sup>  
 dispregio d'alma nobile  
 non miete altro che ingiurie.  
 Tu sdegnar temerario

d'amor le fiamme e gemiti  
 i sospiri e le lagrime  
 d'una a la qual s'umiliano  
 le corone de l'Asia  
 più *belliche*<sup>xiv</sup> e indomite?  
 D'una che può costringere  
 con la natura gl'inferi  
 a partorir miracoli,  
 ad oprar cose incredule?  
 Che sempre in mano ha il fulmine  
 come il tiran de' Superi,  
 per convertir in cenere  
 la nemica superbia?  
 O furie! o Stigie! o Trivia!  
 che non chiamo da l'Erebo  
 l'Aquila di Prometeo  
 o l'avoltor di Tizio  
 a lacerar famelico  
 queste membra odiosissime?  
 che non conduco Cerbaro  
 od Eurinomo squalido  
 da' regni de le tenebre  
 a divorar le viscere  
 a questo ingrato barbaro?  
 Eh, troppo al suo demerito  
 pia sono e mite vindice  
 de le offese mie proprie.  
 Su, su, con queste fiaccole,  
 amiche, fiero scempio  
 facciassi di questo empio.  
 CORO di MAGHE  
 Sì, sì, s'abbrucia omai...  
 DARETE

Ahi!

<sup>15</sup> A chiudere l'atto, l'innesto del NODO 3, legato alla vicende del principe Darete, vittima di un incantesimo operato dalla perfida maga Ericlea. Al personaggio, in conformità con le convenzioni che informano i drammi per musica di quegli anni, è affidato un recitativo costituito da versi a terminazione sdrucchiola, il metro di ascendenza pastorale adatto anche a figure grottesche, infernali o bizzarre quali satiri, mostri e demoni. La scena è dominata da Ericlea e dal suo corteo di maghe in procinto di tormentare il povero Darete. Gli «*atti di scherno*» ai quali si fa riferimento nella didascalia scenica posta a conclusione dell'atto primo, sono magistralmente realizzati da Cavalli nel Ballo delle Maghe in  $\frac{3}{4}$  che chiude il segmento drammatico. Da rilevare il rimando metrico-musicale tra questo ballo e la sinfonia immediatamente successiva, e il ritornello strumentale che struttura l'aria di Erino «Stolto chi fa d'un crine» (1.9) per i quali il compositore sfrutta lo stesso metro, la stessa area tonale di Do, e il medesimo ritmo anacrusico iniziale.

<sup>xiv</sup> «bellicose».

CORO di MAGHE  
...chi d'Ericlea sprezzò  
le preghiere e la fé.

DARETE

Ohimè!

CORO di MAGHE  
Degn'è d'eterni guai...

DARETE

Ahi!

CORO di MAGHE  
...chi amato non amò,  
chi accese e non ardé.

DARETE

Ohimè!

*(Dato fine a' tormenti, formano un ballo con atti di scherno verso Darete; intrecciano questa danza vari spiriti in orridi aspetti, da' quali Erino viene portato per l'aria.)*

FINE DELL'ATTO PRIMO

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

*Ritorna il Bosco e Lido di Cipro.*<sup>16</sup>

VENERE, AMORE, CORO di NEREIDI e di DÈI MARINI

CORO

Questa è la dea<sup>17</sup>  
 ch'ogn'alma bea,  
 che piove amori  
 qua giù ne' cori  
 da la sua sfera;  
 questa è Citerea  
 per cui di fiamme tumido  
 portiamo il seno in mezo al freddo e a l'umido.

VENERE

Non è petto così algente  
 che non arda a un sol mio sguardo.

AMORE

Non è cor di fiera gente  
 che non punga questo dardo.

VENERE

Non saria cielo il ciel  
 povero del mio bel.  
 Io posso trasformat con il mio viso  
 l'inferno in paradiso.

AMORE

Io rendo dolce il mal  
 al misero mortal.  
 Anch'io posso cangiar la terra in cielo  
 co'l dorato mio telo.

CORO

Son vostri trofei  
 e gl'uomini e i dèi:  
 per voi tutto spira,  
 Bellezza ed Amore;  
 beato quel core  
 che per le vostre grazie ogn'or sospira.

VENERE e AMORE

Al gioire, al gioire,  
 al godere, al godere,  
 al piacere, al piacere,  
 al fruire, al fruire:

<sup>16</sup> Se il primo è un atto di 'preparazione' che serve al poeta per fornire le coordinate necessarie per la comprensione della vicenda, il secondo potremmo definirlo l'«atto dei conflitti». Una carrellata di situazioni emotive anti-etiche, sostenute puntualmente dall'intonazione musicale, determinano un siffatto tipo di struttura:

ATTO SECONDO, scene				
1-2	3-4-5		6-7-8	9-10
NODO 4	↓ NODO 1		↓ NODO 2	NODO 4
	Le scene 1.3-4 formano un episodio 'pastorale' parallelo al NODO 1 sul quale s'innesta il NODO 3		A metà dell'atto il ritrovamento fortunoso degli 'strali d'amore' inverte il senso di marcia degli eventi. Innesto NODO 4	
AMORE	CLARINDO	CLERIA	AMORE	AMORE
v	v	v	v	v
^	^	^	^	^
VENERE/MARTE	PALLANTE	EVAGORA	ERABENA	PSICHE

<sup>17</sup> Il mondo divino-mitologico, fin qui rimasto ai margini della vicenda, sarà progressivamente e irrispettosamente piegato dal poeta a fini comici. La prima scena è saldamente ambientata nella sonorità di Do. L'accostamento di quinari e di un distico a rima baciata, costituito da un settenario e un endecasillabo, organizza il primo intervento corale. E se il tempo ternario (3) struttura la strofa esastica, in corrispondenza del distico Cavalli opta per il tempo comune (c). Questo schema ritmico informa anche il successivo intervento del coro e in modo speculare il duetto finale dove da c si passerà al più danzante 3 in corrispondenza del *refrain* 'variato' «Al gioire, al godere / al piacere, al fruire, su su mortali». I due cori fanno da cornice ai due interventi di Venere ed Amore, che utilizzano stesso metro (distici di ottonari), tempo (c) e impianto tonale. Cavalli concede così ad Amore pari dignità divina, sebbene sul piano concettuale egli sia evidentemente in una posizione subalterna, e costretto quasi ad intro-mettersi per cercare un suo spazio.

ché l'età mai rinfiora e il tempo ha l'ali!  
Al gioire, al godere,  
al piacere, al fruire, su su mortali.

SCENA II<sup>a</sup>

MARTE, VENERE, AMORE, CORO di NEREIDI e di DÈI MARINI

MARTE

Amor, Pallante more<sup>18</sup>  
in disperato ardore;  
Amor, langue Pallante:  
pietà del suo languir, del suo morire.  
Deh, rendi Cleria amante;  
non è valor ferire

di molle carne un core  
ma de l'orgoglio ad onta ed a dispetto  
di dura selce e di diamante un petto.  
Fa' che costei si aveda e sapia un poco  
che, s'ella armata di rigor ti sprezza,  
non resiste il suo ghiaccio al tuo gran foco.  
Figlio del Re di Tracia è il tuo seguace,  
e Nume io son del trace  
custode e tutelare,  
onde de' tuoi favor fatti al guerriero  
io sarò l'obligato invitto arciero.  
Or che di novo egli è tornato in Cipro,  
fa' che per lui la vergine sospiri:  
pietà, pietade Amor, de' suoi martiri.

<sup>18</sup> Se Marte sia sinceramente preoccupato delle sorti di Pallante non lo sappiamo, certo sa bene come intercedere per lui presso Amore. Il tono è eccessivamente caricato, per non dire caricaturale; una sorta di lamento su tetracordi discendenti, nella sonorità di Mi $\flat$ , struttura la prima parte del suo intervento. Il sospetto è che Marte – amante di Venere – voglia suscitare in Amore, attraverso l'appassionata intercessione, una pietà tale da fargli superare i rancori personali. È anche vero che Amore sembra uscito dallo scenario di una commedia *all'improvviso* e il rapporto ravvicinato, in questa scena, tra una parte seria (indicativo il trattamento musicale) e una parte 'comica', con quest'ultima che frammenta le prosaiche considerazioni in merito a questioni che assillano la prima, anticipa il clima emotivo esilarante che strutturerà le scene 'divine' dell'atto terzo.

## ESEMPIO 13 (II.2)

Marte

A-mor Pal-lan-te mo-re in di-spe-ra-to,ar-do-re, A-mor  
lan-gu-e Pal-lan-te pie-tà del suo lan-guir del suo mo-ri-re. Deh ren-di  
Cle-ria a-man-te non è va-lor fe-ri-re di mol-le car-ne,un  
co-re ma del-l'or-go-glio,a-don-ta; et a-di-spet-to di du-ra sel-cie,e di dia-man-te,un pet-to

Tu, bella Citerea,<sup>19</sup>  
 prega Cupido ancora  
 che di Pallante mio Cleria innamorì;  
 non son premi d'Amore altro ch'amori.

VENERE

Che tanti preghi, deitade amata?<sup>20</sup>  
 Non nacque Amor d'Aletto,  
 egl'è Dio del diletto:  
 farà gioir chi brami.  
 Fallo, amore, se tu m'ami.

AMORE

Marte, io non so con qual ardir sfacciato<sup>21</sup>  
 ti mostri interessato  
 nel mio regno e ne' vassalli miei!  
 Attendi, attendi in compagnia di Morte,  
 sicario de' viventi,  
 di cadaveri a empir la sepoltura  
 e lascia de gl'amanti a me la cura.

MARTE

Fanciul malvagio e rio,  
 così si parla a un Dio

che può con una sferza,  
 quasi Marsia novello,  
 trasformarti di sangue in un ruscello?

VENERE

Prendilo, Marte! Ei vola,  
 ei fugge, e nel fuggir è tanto arditò  
 che ci mira sdegnoso e morde il dito.  
 Oh quante volte, oh quante,  
 Acciò cangiassè<sup>xv</sup> il perfido costume,  
 provò ne l'aurea culla  
 i miei rigori, né giovò mai nulla.

MARTE

Venere mia, mio bene,  
 ah prepariamo il core  
 a le saette de l'irato amore.

VENERE

Per te il penar mi sarà sempre caro,  
 mia speme e mio desio,  
 mia vita e foco mio.

VENERE e MARTE

Amor, scocca pur, scocca

<sup>19</sup> La preghiera 'patetica' in versi sciolti si trasforma in un recitativo più danzante in tempo ternario ( $\frac{3}{8}$ ) e in *cantus mollis* nel momento in cui Marte si rivolge alla sua amata.

<sup>20</sup> La vicinanza emotiva di Venere a Marte è realizzata da Cavalli facendo esprimere la dea sullo stesso ritmo e utilizzando la stessa sonorità impiegata da Marte.

<sup>21</sup> Tutte le precauzioni di Marte ovviamente non servono a nulla, anzi, in modo perentorio,

ESEMPIO 14

Amore

Mar - te io non so con qual ar-dir sfac - cia - to ti mo-stri-in-te - res -  
 bc  
 sa - to e nel mio re-gno.e ne' vas - sal - li mie - i?

Amore chiarisce che non lo aiuterà e, come si vedrà in II.6, per rispondere all'oltraggio subito, macchinerà la rovina di Pallante. Alla reazione di Amore corrisponde un repentino passaggio dal *cantus mollis* al *cantus durus*, mentre l'insistenza sul Do riflette la sua determinazione a non voler favorire in alcun modo Marte.

<sup>xv</sup> «perché mutasse».

ne' petti nostri ogni tuo stral pungente  
che le ferite sanerà la bocca.

CORO

Si guardi ogn'un d'Amore:  
da la madre è partito,  
da la madre è fuggito  
pien di rabbia e furore.  
Si guardi ogn'un d'Amore.

SCENA III<sup>a</sup>

*Si tramuta la Scena in Boschereccia dilettevole.*

ERINO, PALLANTE

ERINO

Ohimè, Signore, ohimè!

PALLANTE

Qual timore t'assale?

ERINO

Credea che ritornati  
fossero i spirti a riportarmi a volo.

PALLANTE

Narra un poco distinto  
questi tuoi sogni orribili e confusi.

ERINO

Sogni sì, cagionati  
da' caldi vapori  
de' preciosi vini e delicati  
o da' cibi migliori  
de la superba cena.

PALLANTE

Perché non m'attendesti insino al giorno,  
ove a riposo io ti lasciai la notte?

ERINO

Sin ché non passa il termine prescritto,  
*non voglio*<sup>xvi</sup> co'l racconto

de le sciagure mie perdere il pelo,  
a la cui rimembranza ancora io gelo.

PALLANTE

Che follie? Tosto esponi  
i veduti portenti,  
se pur tu non deliri,  
pria che teco m'adiri.

ERINO

Oh misero chi serve:  
a pena un lieto sonno  
m'avea sopiti i sensi,  
quando s'apri la terra  
e parturi mille fantasme e mille  
ch'eruttavano. Ohimè,  
temo a narrarlo a fé!  
Fumo, fiamme e faville  
da le lor gole immonde;  
poi, da quelle voragini profonde,  
uscì de' ciechi abissi il Re severo,  
a cui corona fero,  
armati di *facelle*<sup>xvii</sup>  
quei paventosi aspetti  
de' spirti maledetti,  
da' quali fui girato  
per l'aria, ed in quel fiume  
cader poscia lasciato,  
a le cui sponde oggi tu m'hai trovato.

*Or, come io non sia morto*<sup>xviii</sup>  
*a l'orride apparenze e al tatto loro*  
*è prodigio, Pallante.*  
*Pur s'estinto non sono, ah! lasso io porto*  
*lacerate le membra e l'ossa infrante.*

PALLANTE

Se il ver tu narri, meraviglie ascolto:  
qualche strana avventura è certo questa,  
degn a d'un cavaliero

<sup>xvi</sup> «io non vo'».

<sup>xvii</sup> «faville».

<sup>xviii</sup> Questa serie di versi non aggiunge molto alla caratterizzazione della situazione drammatica e forse questo potrebbe spiegare il taglio. Non possiamo però escludere, anche se meno probabile, che sulla scelta abbiano influito esigenze di carattere scenico. La realizzazione delle «lacerate membra» e dell'«ossa infrante» può essere stata avvertita come una soluzione non efficace e realizzabile. Tuttavia, a differenza di altre opere messe in musica da Cavalli – dove i tagli più consistenti riguardano quasi sempre sezioni di recitativo – il fatto che nella *Virtù* siano stati espunti pochissimi versi dalle sezioni dialogico-narrative (45 in tutto), induce a pensare, quando questo accade, che sia motivato da ragioni drammaturgico-musicali specifiche.

che calca di virtù l'erto sentiero  
e ch'avidò di palme ogn'or più brama  
eternar la sua fama.

SCENA IV<sup>a</sup>

CLARINDO *pastore*, PALLANTE, ERINO

CLARINDO

Alcun più di me<sup>22</sup>  
felice non è.

<sup>22</sup> Le scene II.3-4 ci stanno riportando al NODO 1. La scena I.4, costituisce più propriamente, un'appendice a tale nodo, sfruttata dal librettista per collocarvi il racconto della «strana avventura» di Erino. La scena II.4, invece, si compone di due segmenti drammatici distinti: uno spiccatamente 'pastorale', di cui l'aria strofica di Clarindo in apertura, ne costituisce il fulcro e l'altro drammaturgicamente rilevante perché su di esso si innesterà il NODO 3. Interessante l'aria di Clarindo (♩, Sol): oltre ad essere uno dei pochi brani completamente strumentato, si fonda sull'alternanza *solo / tutti* che le conferisce un suggestivo effetto d'eco:

ESEMPIO 15 (II.4)

Clarindo

Al - cun più di me fe - li-ce - non è

a - man - te ria - ma - to ba - cian - te — ba - cia

Amante riamato,  
 baciante baciato,  
 io suggo da un labro  
 di fino cinabro  
 vital nutrimento.  
 io mai non tormento  
 fra pene e martiri,  
 e sono i sospiri  
 che m'escon dal petto  
 vapor di diletto.  
 Alcun più di me  
 felice non è.

PALLANTE

Fortunato amatore!  
 Quanto, quanto in amore  
 è dissimile al tuo lo stato mio:  
 tu sempre godi fra lusinghe e baci,  
 ed io languisco solo,  
 per la fierezza de la mia tiranna,  
 tutto molle di pianto in grembo al duolo.  
 Ma se di gelosia nembro importuno  
 mai non turbi il seren de le tue gioie,  
 dimmi che selva è quella in riva al mare,  
 in cui la notte pare  
 che Plutone traslata abbia la sede,  
 sì ripiena di larve al or si vede.

CLARINDO

Tu di Cipro non sei,  
 poiché a te sono ignote  
 le sventure del regno.

PALLANTE

Or chiude l'anno il giro<sup>23</sup>  
 che di Cipro partii; ma che sventure  
 l'inquietano mai?  
 Tranquillo al mio partire io lo lasciai.

CLARINDO

Odi caso funesto<sup>24</sup>  
 del prencipe Darete.

PALLANTE

Di' tosto, oh dio, ch'avvene al cavaliere?

CLARINDO

Siede nel trono altèro  
 di Tessaglia Ericlea, donna ch'il crine  
 porta di neve e pien di rughe il volto,  
 ma l'ingiurie del tempo e le ruine  
 con mentiti colori  
 celar procura e più difforme appare  
 con le porpore finte e co' candori,  
 ed ha così libidinoso il core  
 ch'altro non fa ch'amare,  
 cangiando spesso amore.  
 Ella ne l'arte maga è poi sì dotta

<sup>23</sup> La 'maraviglia' di Erino e la spensieratezza di Clarindo si dileguano improvvisamente al sopraggiungere inaspettato della domanda di Pallante e lasciano il posto al racconto delle vicende dello sventurato Darete. Lo scarto è netto e a fare da ponte tra le due situazioni emotive un espediente che rivela la perizia drammaturgica di Cavalli: l'intonazione musicale non sostiene più la declamazione dei versi in corrispondenza dell'invito a narrare i 'misteriosi' accadimenti:

ESEMPIO 16

Pallante

Hor chiu-de l'an-no il gi-ro che di Ci-pro par-ti-i. Ma che sven-tu-re l'in-que-ta-no ma-i:

bc

tran-quil-lo,al mio par-ti-re io lo la-scia-i.

<sup>24</sup> Il passaggio dal *cantus durus* al *cantus mollis* segnala l'innesto del NODO 3 e l'avvio del nuovo segmento drammatico. La scena è dominata dall'ideale di eloquenza musicale e discorsiva. L'intonazione è sostanzialmente uniforme, e ripercorre la base letteraria senza indugiare su nulla in particolare; solo la vista di Dalinda determina in Clarindo uno 'sbalzo' emotivo che Cavalli rende con il passaggio dalla sonorità di sol (*cantus mollis*) a quella di Do (*cantus durus*) e ritmicamente alternando, quasi caoticamente, il tempo ternario a quello comune:

che con carmi *possenti*<sup>xix</sup>  
 suscita da le tombe anco i defonti.  
 A la sua reggia, ancor non son sei lune,  
 giunse Darete che, cercando imprese,  
 per la Tessaglia errava.  
 Di lui tosto s'accese  
 la Regina lasciva. I sozzi amori  
 de l'amante canuta egli derise  
 e si partì da lei; ond'ella, irata,  
 mutò in odio l'affetto,  
 femmina disprezzata;  
 e sapendo ch'in Cipro  
 fatto egli avea ritorno,  
 lo fe' rapir da stigio mostro un giorno.  
 E in quella selva, nata in un momento  
 fra gli dirupi di città distrutta,  
 incantato lo pose, ove si dice  
 che, da tessale maghe accompagnata,  
 sopra il dorso de' spirti  
 venga quasi ogni notte a tormentarlo.  
 Il di sicuro al passaggiero è il loco  
 ma quando l'aere annera,  
 sfortunato colui che là si trova.

ERINO

Ben io lo so per prova.

PALLANTE

De l'amico Darete  
 al pietoso accidente  
 lagrima il cor dolente.  
 Pur gli rasciuga il pianto  
 lusinghevol speranza  
 di trarlo da l'incanto.

CLARINDO

È fama ch'egli sia

racchiuso in una pianta  
 invisibile a noi, ove la selva  
 forma quasi un teatro,  
 e che del pino a le radici un'urna  
 arca marmorea chiuda  
 d'incantesmi ripiena,  
 quale, spezzata, finirà l'incanto.  
 Ma che miri, Clarindo? Ah, non è quella  
 Dalinda tua ch'ha de le belle il vanto,  
 che per sembrare ancora a te più bella  
 si consiglia co'l fonte  
 a ricamar di fiori il seno e il crine?  
 O vaghezze divine,  
 calamite amorose, a voi m'invio.  
 A Dio, ti lascio, a Dio.

PALLANTE

Oh quanto volentieri  
*cangierei con la tua la mia*<sup>xx</sup> fortuna.  
 Comanda, Erino, Amore,  
 d'amicizia la legge anco il richiede,  
 e de la gloria l'onorata sete,  
 che l'amato Darete,  
 fratel di Cleria mia,  
 oggi libero sia  
 da' scherni e da le furie d'Ericlea  
 per la virtù del brando mio fatale,  
 contro cui non resiste  
 incantato poter, forza infernale.

ERINO

In tanto a Salamina andrò veloce  
 ad arrecare al Re di te novella.

PALLANTE

Temi di spirti ancor? Meco pur vieni.

segue nota 24

Ma che miri, Clarindo? Ah, non è quella  
 Dalinda tua ch'ha de le belle il vanto,  
 che per sembrare ancora a te più bella  
 si consiglia co'l fonte  
 a ricamar di fiori il seno e il crine?  
 O vaghezze divine,  
 calamite amorose, a voi m'invio.  
 A dio, ti lascio, a Dio.

♯

Do

c

re→Sol

♯

sol→Re

c

tetracordo ascendente, Si-mi

♯

Sol→Do

Re→Sol

<sup>xix</sup> «potenti».<sup>xx</sup> «io teco cangierei sorte e».

ERINO

Ora sì che i demoni,  
da costui stuzzicati  
se non potranno contro il suo valore,  
sfogheran contro me l'ira e il furore.

SCENA V<sup>a</sup>

*La scena si tramuta in un cortile reggia di Salamina.*

EVAGORA, CLERIA

EVAGORA

È un grave pondo il regno<sup>25</sup>  
a chi con retta lance  
fra giustizia e clemenza  
in equilibrio il rende.  
Eternamente pende  
sopra il capo del Re ferro pungente  
che turba quel, con il suo fiero oggetto,  
che nel regnar si prova alto diletto.  
Per sollevar la mente ogn'ora oppressa  
da mille cure ch'il dominio arrega,  
per la caccia apprestate  
i più feroci cani:  
gl'indi, i corsi e gl'ircani.  
Si turbino i riposi  
a le più crude fere,  
ne l'ozio e ne la pace ancor si sudi,  
a fatiche guerriere  
le membra essercitiam con questi studi.  
E tu, Cleria, mia figlia  
unica posso dirti  
poiché l'altrui malvagità mi priva  
del tuo fratel Darete.  
Quando vuoi tu che liete  
tragga felice l'ore

co' nepoti scherzando il genitore?  
Disponi omai, che sei nel fior degl'anni,  
bramar quel che desio:  
eternar ne' tuoi figli il sangue mio.

CLERIA

Padre e signor, da' talami lontana  
concedimi ch'io viva  
seguace di Diana,  
a la cui pura e immacolata diva  
già me stessa sacrai.  
Non risplendano mai  
di lascivo imeneo per me le faci;  
lascia che segua solo  
la mia verginità belve fugaci.

EVAGORA

Ch'ha da far Cinzia in Cipro?  
Tu seguir una dea  
a Venere nemica? O numi, o stelle!  
Esser vuoi tu ribelle  
a quella deità per cui sol regno?  
Di chi può tormi la corona e il scetno  
non irritar lo sdegno:  
celibe ed infeconda  
esser vorrai ne l'amoroso impero?  
Cangia, cangia pensiero.

CLERIA

Empia così non sono e irriverente  
ch'il nume di Ciprigna io non adori.  
Ma di che gravi errori  
incolparmi può lei  
se ben la casta dea seguio ed onoro?  
Non è peccato il riverire i dèi.

EVAGORA

L'interesse di stato<sup>26</sup>  
non ammette ragione:  
ogn'ombra di sospetto è ribellione.

<sup>25</sup> Il confronto tra Evagora e Cleria non può non richiamare alla mente quello tra Peneo e Dafne nelle *Metamorfosi*: «lei non vuol neppure sentire la parola amore e gode nel buio dei boschi e delle spoglie degli animali selvatici che prende, emula della vergine Diana. [...] Molti chiedono la sua mano, ma essa respinge i pretendenti e decisa a restare senza marito gira per il folto dei boschi [...]. Spesso il padre le dice: “figliola, mi devi un genero”; spesso il padre le dice “Figlia, mi devi dei nipoti”. Lei [...] si aggrappa al collo del padre e risponde: “Concedimi, carissimo genitore, di godere di una perpetua verginità. A Diana suo padre gl'ha concesso”» (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994).

<sup>26</sup> L'ostinazione e il rifiuto opposto da Cleria determinano, nel fluire dei versi sciolti, il passaggio dalla sonorità di la a quella di do e dal *cantus durus* al *cantus mollis*; il tempo comune sarà temporaneamente abbandonato sulle parole:

Opra di Citerea  
 fu, del ladron straniero  
 che ti rapì, la violenza ingiusta,  
 per avisarti che dolente e mesta  
 tu piangerai, la libertà cattiva  
 e il violato onore,  
 se tu non segui Amore.  
 Amar conviene. O Cleria! Et or ch'è giunto  
 il bellicoso trace a queste arene,  
 vo' ch'egli sia gradita  
 compagnia di tua vita;  
 ti merta il suo valore,  
 la sua real fortuna e la sua fede:  
 s'egli ti fe' lasciare al predatore,  
 giusto è che ei goda le ritolte prede.

CLERIA

M'è legge il tuo volere.  
 (Pria ch'io sia di Pallante  
 e consorte ed amante  
 saran del viver mio l'ore sì corte  
 che sposerò la morte.)

SCENA VI<sup>a</sup>

*Si tramuta la Scena in prati ameni.*

AMORE

Non si stuzzica l'angue,  
 che stuzzicato punge

e versando il velen su la ferita  
 chi stolto l'irritò priva di vita.  
 Voglio ch'ancor pentiti  
 sian d'avermi schernito ed oltraggiato  
 e l'adultero Marte e la sua diva,  
 la madre mia lasciva  
 che potè per un drudo  
 obliare l'amor del figlio Amore  
 e gridar ch'il prendesse al traditore.

Peste al mondo non è<sup>27</sup>

de la donna peggior!

Mentisce amori e fé:

d'angelo ha il volto e d'una furia il cor.

O che viver giocondo,

se viver senza lei potesse il mondo.

Libia, Libia non ha

angue di lei più fier.

Nemica è di pietà:

né in sen fuor che perfidia altro ha di ver.

O che viver giocondo,

se viver senza lei potesse il mondo.

*Mercenaria e venal*<sup>xxi</sup>*vende al senso il suo bel.**Lei fa crudo il mio stral:**perch'ella in Ciel annida, io sdegno il Ciel.**O che viver giocondo,**se viver senza lei potesse il mondo.*

segue nota 26

ESEMPIO 17 (II.5)

Evagora

A - mar a - mar con - vie - ne, o Cle - ria.

L'endecasillabo risulta così scomposto in un settenario più un quinario.

<sup>27</sup> Dopo il breve, sentenzioso esordio, l'aria di Amore, un vero e proprio attacco misogino, offre motivi d'interesse dal punto di vista della struttura. Tre strofe esastiche formate da: tre quinari tronchi, un endecasillabo e un distico conclusivo (settenario ed endecasillabo in rima baciata) con funzione di *refrain*, la cui struttura ritmica sarà enfatizzata e ripresa da Cavalli nel ritornello strumentale posto a conclusione di ciascuna strofa. Alla tripartizione sintattica corrisponde quella musicale giocata: sull'alternanza  $\frac{3}{2}$  /  $\frac{c}{3}$  e sull'accentuazione del tasso di musicalità del tessuto verbale grazie all'impiego del verso *refrain*.

<sup>xxi</sup> Il taglio dell'ultima sestina è coerente con una tendenza riscontrabile in tutto l'atto secondo: l'alleggerimento delle strutture strofiche. Dei 52 versi non intonati, solamente cinque appartengono a sezioni di recitativo.

Mi vergogno esser nato  
d'una femmina rea,  
se ben ella è una dea.  
Marte, io vo' che Pallante  
provi infelici amori or più che mai,  
riserbandomi in te quella vendetta  
che l'ira brama e al tuo fallir s'aspetta.  
Ma qual placido rio  
con dolce mormorio,  
quai zeffiri soavi  
scherzando tra le fronde  
di queste verdi piante  
mi lusingano il sonno?  
Più gl'occhi miei non ponno  
pertinaci resistere a l'oblio;<sup>28</sup>  
qui la faretra appendo e l'arco mio,  
e in questo prato ameno  
tempestato di fiori  
del piacevole dio cedo a' sopori.

SCENA VII<sup>a</sup>  
EUMETE, AMORE

EUMETE

Piangete, o fiumi,<sup>29</sup>  
con questi lumi;  
sospiri il vento  
al mio tormento,  
cortese l'eco  
si dolga meco  
con tronche note.  
A' miei lamenti  
piangete, o fiumi, e sospirate, o venti.  
*Non son Eumete*<sup>xxii</sup>  
*come credete,*  
*son Erabena*  
*nido di pena,*  
*del re d'Atene*

<sup>28</sup> La scena di sonno, uno dei *topoi* più diffusi, forniva l'occasione per simulare azioni in palcoscenico anche molteplici e piuttosto complesse. Il momentaneo sopore di Amore oltre a vanificare i suoi propositi di vendetta, darà a Eumete/Erabena il destro per poterlo colpire con una delle sue stesse frecce magiche e, in modo piuttosto rocambolesco, avvierà la risoluzione dei diversi nodi del dramma.

<sup>29</sup> Questo è il primo lamento strofico che incontriamo (con struttura a,abbccdeE, dove E funge da *refrain*), in apertura del quale Cavalli pone il primo tetracordo cromatico discendente,

ESEMPIO 18 (II.7)

Eumete

mentre le parole «tronche note» vengono intonate su tetracordo discendente maggiore:

ESEMPIO 19

<sup>xxii</sup> Alla base di questo taglio sembrano esserci ragioni puramente musicali. Probabilmente Cavalli ha ritenuto che tutte queste strofe fossero eccessive per il personaggio di Eumete. Un lamento su basso ostinato così lungo rischiava di appesantire troppo l'azione. Anche in III.3, il compositore intonerà solo la prima delle tre strofe fornitigli dal librettista, e nuovamente per un'aria su basso ostinato. Si può ipotizzare che Cavalli preferisse, per la realizzazione di pezzi chiusi su basso ostinato, un discorso poetico compiuto nel giro di poche immagini verbali.

*unica spene,  
figlia diletta.  
A' miei lamenti  
piangete, o fiumi, e sospirate, o venti.*

*Di quel crudele  
che m'è infedele,  
con finte spoglie,  
delusa moglie,  
schernita amante,  
seguo le piante:  
ohimè Meonte.  
A' miei lamenti  
piangete, o fiumi, e sospirate, o venti.*

*Abi crudo Amore,  
del mio dolore  
empia cagione  
senza ragione.  
Aspide sordo  
perché sì ingordo  
sei del mio male?  
A' miei lamenti  
piangete, o fiumi, e sospirate, o venti.*

Ma che miri, Erabena?<sup>30</sup>  
O cieli, è questi Amore  
che dorme in grembo a l'erba?  
d'ogni tua doglia acerba  
spietatissimo autore?  
Sì ch'egli è d'esso! Egl'è bendato e ha l'ali,  
e da quei rami ombrosi

che l'ascondono al sol, pende il suo incarco:  
la sua faretra e l'arco.  
Ah malvagio fanciullo,  
al varco ora sei giunto.  
Questo, questo è quel punto  
in cui vuole il tuo fato  
che resti disarmato.  
Ma poco è al tuo demerto  
et a far le vendette  
de gl'offesi mortali  
il privarti de' strali:  
voglio che provi ancor quanto pungenti  
sono le tue saette.  
Fe' veder Diomede  
ne' l'età prisca là, ne' campi ideï,  
che son soggetti a le ferite i dèi.  
Questo ti dona, Amore,  
colei che porta per te morto il core.

AMORE

Ohimè, tu m'hai piagato,  
bellissima Erabena!

EUMETE

Tu mi conosci eh, scelerato? or va',  
mostro di ferità,  
ne l'alme a incrudelir,  
feri se puoi ferir.  
festeggi ogn'amator  
ch'è senza strali e reso inerme Amor.

<sup>30</sup> La vista di Amore e dei suoi strali distoglie Erabena dai suoi cupi e mesti pensieri e la induce ad infliggere ad Amore la peggiore delle vendette: ferirlo col suo stesso strale. In corrispondenza di «Questo ti dona, Amore, / colei che porta per te morto il core», abbiamo il repentino passaggio dalla sonorità di re a quella di Do e poco oltre, se l'esultanza di Erabena darà vita ad una canzonetta danzante in tempo ternario (l'onnipresente  $\frac{3}{8}$ ), nella sonorità di La («Festeggi ogn'amator»), la nuova condizione di Amore si cristallizzerà in un arioso in *cantus mollis* su tetracordi cromatici discendenti:

ESEMPIO 20

Amore

bc

Las - so di già di già tut - tar - do in vir - tù del mio dar - do fe - ri - tri - ce mia

bel - la il pas - so, il pas - so, af - fre - na E - ra - be - na E - ra - be - na.

AMORE

Lasso, di già tutt'ardo  
in virtù del mio dardo.  
Feritrice mia bella, il passo *frena*.<sup>xxiii</sup>  
Erabena! Erabena!

SCENA VIII<sup>a</sup>

MEONTE, CLEANDRA

MEONTE

Ben fu l'erba salubre,  
medica mia cortese,  
che nel breve fuggir d'ore volanti  
di ferita mortal sano mi rese.  
A quanti eccessi di perigli, a quanti,  
mi sottrasse il tuo amore?  
Di quante vite io son tuo debitore!

CLEANDRA

Alor che mi traesti  
da l'orrida pregion del vecchio Oronte,  
di cui potenti assai più de le mie  
erano le magie,  
alor dico, o Meonte,  
le mie forze in eterno  
restaro a te devute,  
onde per tua salute  
osservo gl'astri et uso arti d'inferno.

MEONTE

Oh qual dolcezza spirano al mio core  
quest'aure temperate!  
Aure dolci ed amate,  
voi date vita a Cleria, ed ella a voi  
comparte i suoi tesori,  
mentre che lei vi bee  
di preziosi odori:  
perciò cedano a voi l'aure sabee.  
Ah Cleandra, ah Cleandra,  
credo ch'il mio destino  
invido del mio ben, prendesse corpo  
per atterrarmi alor ch'in braccio avea  
la mia vezzosa e idolatrata dea;  
o pur fu colpa mia ch'osai profano

divinità rapire, ond'armò il Cielo  
contro di me l'onnipotente mano;  
e miracolo fu da quelle fiamme,  
che strette al petto avea ben troppo ardito,  
a non restar consunto e incenerito,  
se ben io credo che le fonti amare  
che chiudo in me di lagrimoso umore  
in parte mi salvar dal loro ardore.

CLEANDRA

Non varcherà de l'orizzonte i campi  
il luminoso apportator del giorno  
che felice godrai  
de la viva defonta i vaghi rai;  
e morirà vivendo  
alor che tu sarai co'l gran Leone  
a feroce tenzone,  
il non tuo genitore;  
ma d'un altro migliore  
tosto t'arricchirà la savia amica,  
che vanterà reali  
gl'illustri suoi natali.

MEONTE

Oscure profezie.<sup>31</sup>

CLEANDRA

Oscure sì, ma vere,  
i cui sensi or profondi e tanto ignoti  
tosto saranno a te svelati e noti.  
Io ti lascio, Meonte,  
tu trova Eumete e il misero consola  
che, credendoti estinto,  
il tuo spirito seguir volea fra l'ombre  
da fiera doglia vinto:  
degnà è di gran mercede  
l'amorosa sua fede.

MEONTE

A me sarà mai sempre Eumete caro,  
e s'egli aver non può dal suo signore  
premio eguale al suo amore,  
non incolpi già lui ma il fato avaro  
che fe' ch'egli sia nato  
e di ricchezze povero e di stato.

<sup>xxiii</sup> «affrena».

<sup>31</sup> Dopo le lunghe spiegazioni fra Cleandra e Meonte, questo scorcio di scena risulta speculare a 1.4 (vedi nota 8).

CLEANDRA

*Infelice quel cor*<sup>xxiv</sup>*che fa suo nume e suo tiranno Amor.**Spirto là giù nel Tartaro non è**di questo arciero**più crudo e fiero.**infelice quel cor**che fa suo nume e suo tiranno Amor.**O beato quel cor**che non soggiace a l'impietà d'Amor.**Chi vuol viver felice e notte e di**de la sua face**non sia seguace.**O beato quel cor**che non soggiace a l'impietà d'Amor.*SCENA IX<sup>a</sup>

PSICHE

Mortali, io cerco Amor:<sup>32</sup>

pietoso al mio dolor chi me l'insegna?

Moglie di questo dio,

Psiche, Psiche son io,

il cui letto il crudel repudia e sdegna.

vedova notte e giorno ei star mi fa:

chi, chi m'insegna Amor, per carità?

S'io trovo l'infedel,

con il suo volto bel, vuò vendicarmi:

vuò darli tanti baci

quante con le sue faci

vibrò fiamme al mio cor per abbruciar mi!

Di dolcezze digiuna ei star mi fa:

chi, chi m'insegna Amor, per carità?

Belle, voi che nel sen

de gl'anni, nel seren amor chiudete,

se bramate costante

il marito o l'amante

né di fame languir, perir di sete:

se desta il mio digiuno in voi pietà,

insegnatelo a me, per carità.

Non ha senno colei

ch'annida nel suo petto

amor di giovanetto;

ben me n'avedo, errai:

per amar un fanciullo io vivo in guai.

Ara l'onda fugace,

semina ne la polve

donna che si risolve

d'un garzon amatore

far tributaria l'alma e servo il core.

Che giova a me, che giova,

che mi val, che mi vale

esser fatta immortale

e di Cupido moglie

se fameliche sempre ho le mie voglie?

SCENA X<sup>a</sup>

FAMA, PSICHE

FAMA

Psiche, tu ti quereli,<sup>33</sup>

et a ragion, di quel crudel ch'adori;

i tuoi solinghi e sfortunati amori

ti fan provar le furie anco ne' cieli.

Ogni diletto è di diletto un' ombra,

a par di quel d'amor ch'un petto ingombra.

PSICHE

Che sì, che sì che lieta

passerò con suo scorno

con li giovani dèi la notte e il giorno?

Che sì, che sì che, mentre egli saetta,

farò nel letto suo l'altrui vendetta?

Ma scherza la mia lingua, o dea loquace:

<sup>xxiv</sup> A questo punto del dramma Faustini predispone una successione di due strofe alle quali Cavalli avrebbe potuto conferire la fisionomia dell'aria ma, come aveva già fatto nella scena precedente, il compositore decide di non intonare l'unità semantica. In questo caso la spiegazione va forse ricercata nella scelta di dare alla struttura metrica immediatamente successiva, e piuttosto lunga (vedi intervento di Psiche, II.9), l'assetto ritmico e melodico di un'aria.

<sup>32</sup> Con questa scena si fa ritorno al NODO 4. L'organizzazione strofica, proposta da Faustini, è sfruttata dal compositore per realizzare un arioso e un'aria nella sonorità di Re. L'intonazione delle prime tre strofe rinvia a quella dell'aria «Peste al mondo non è» (vedi nota 27). Giocato sull'alternanza fra  $\frac{3}{2}$  e  $e$ , il rimando si configura come la risposta di Psiche, esempio di costanza e fedeltà, all'attacco misogino di Amore.

<sup>33</sup> L'atto secondo chiude quasi in sordina e il fulcro della scena è rappresentato dal motto sentenzioso di Fortuna:

mi tormenti a sua voglia il mio bel nume,  
sempre intatte saran le nostre piume.

FAMA

Onorati pensieri, oggi nel mondo  
abborriti da l'uso e dal costume.

PSICHE

Deh, tu che il tutto miri  
e per tutto t'aggiri  
tutta occhi e tutta penne,  
dimmi dove, in qual lido  
si trova il mio Cupido?

FAMA

Egli in Cipro dimora  
senz'arco e senza strali,  
di bellezze mortali  
idolatra fedele,  
che, quanto ei t'è crudele,  
tanto prova spietate al suo desio.  
Né val ch'egli sia dio,  
figlio de la Beltà, nume d'amore,  
che, fatta arciera, con le sue saette  
e la sua gloria sprezza e la sua pena  
la superba Erabena.

PSICHE

Ohimè, che narri? Oh dio,  
che istorie dolorose odo infelice  
del mio caro tiranno?  
Amor nel proprio foco abbrucia e sface?

Amor fatto è seguace  
di novelle bellezze?  
Così tradisce Amore  
quella misera Psiche  
che con tante fatiche  
il comprò per marito?  
Ah perfido destino,  
tu m'hai fatta immortale  
sol perché sempre io viva al pianto e al male.

FAMA

Eh folle, eh semplicetta,  
tu stessa rendi il tuo destin maligno,  
tu fabbrichi a te stessa aspri tormenti;  
lascia, lascia i lamenti,  
abbandona i sospir, dissecca i pianti,  
godi, godi festosa  
con graditi amator pace amorosa!  
Il perduto piacer già mai non riede,  
a chi fede non ha rompi la fede.

PSICHE

Questi lascivi errori  
segua pur Citerea,  
che d'adulterio rea,  
il suo Vulcan fregiò de' disonori;  
mi sia pur crudo Amore ed incostante,  
ch'io sarò casta moglie e fida amante.

FINE DELL'ATTO SECONDO

*segue nota 33*

ESEMPIO 21 (II.10)

Fama

a chi fe - de non ha a chi fe - de non ha

bc

rom - - - pi la fe - de.

Al quale prontamente Psiche ribatte:

## ATTO TERZO

### SCENA PRIMA

PSICHE, GIOVE, SATURNO, MERCURIO, CORO di DÈI *taciti*<sup>34</sup>

PSICHE

Deh supremo motore,<sup>35</sup>  
richiama a l'etra Amore;  
è disonor del Cielo  
ch'un dio così potente  
venghi schernito da bellezza umana,  
ch'una destra profana  
contamini quei dardi  
sin da te riveriti.  
Deh supremo motore,  
richiama a l'etra Amore.

GIOVE

Ben io comprendo, o bella, i tuoi languori,  
che tenti di velar con altri affetti,  
priva di quei piacer, di quei diletti,

che ti nega l'ingrato e arreca a' cori.  
Negletta e abbandonata ogn'or sospiri  
punta da gelosia l'incolte piume,  
e nel mirar amante il tuo bel nume  
chiedi che lo richiami a questi giri.  
Io lo farei, s'a'miei comandi il fiero  
riverente qua su spiegasse l'ale:  
ma tu sai pure che con lui non vale  
severa sferza, non che mite impero.

PSICHE

Lassa, che farò dunque,  
se per me sola de le grazie il fonte  
rende secco il mio fato e innaridito?  
Chi mi darà il marito?

SATURNO

Monarca de le cose,  
questa diva dolente  
nel mio gelido sen desta pietade.  
Io, che formo l'etade  
di momenti insensibili e co'l dente  
edace, adamantino

*segue nota 33*

### ESEMPIO 22

Psiche

bc

Mi sia pur cru-do, A - mo - re, ed in-co- stan - te, ch'io sa - rò ca-sta mo - glie

e fi-da, a-man - - - te. \_\_\_\_

per sottolineare la distanza 'morale' tra lei (*cantus mollis*, sonorità di sol) e la lasciva Venere (*cantus durus*, sonorità di la).

<sup>34</sup> Fondata su una trama complessa, la drammaturgia dell'atto terzo si distingue per i disinvolti traslochi da un ambiente all'altro ed escursioni cronologiche repentine. Per quel che riguarda la struttura, l'atto delle *peripezie*, è il meno omogeneo: le scene 'divine' sono quelle portanti benché la loro incidenza e ricaduta sugli avvenimenti sia praticamente nulla. Più che ai fasti del mondo fantastico dei personaggi mitici, queste scene rimandano ai lazzi e alle situazioni tipiche delle Commedia dell'arte. Il riso scaturisce, in particolare, dal rapporto ravvicinato tra Amore e le altre divinità (III.1) e tra Amore ed Erabena (III.2).

<sup>35</sup> A strutturare la scena l'alternanza del *cantus durus* – col quale si esprimono Giove in lungo recitativo (anche qui Cavalli tralascia la forma strofica proposta dal librettista) e Saturno – e del *cantus mollis* che informa tutti gli interventi di Psiche. La distanza emotiva tra i personaggi si annulla solo nel momento in cui Saturno promette a Cleria di rapire Amore:

divoro i bronzi e le città ruino,  
io, che medico e sano  
ogni piaga del core,  
rapir mi vanto Amore.

PSICHE

Felicissima Psiche  
s'a le proposte tue segue l'effetto.

SATURNO

Avrai ciò che prometto.

GIOVE

Scendi Mercurio seco, et a le stelle,  
poiché ferito avran l'infido amante  
e fatta Cleria sposa al suo Pallante,  
porta l'arco amoroso e le quadrelle.

MERCURIO

Rapido essecutor de la tua mente  
verso la terra drizzerò le penne.

SATURNO

Si battino l'ali,<sup>36</sup>  
rapiscasi Amore.

MERCURIO

Al nostro motore  
s'arrecchino i strali.

SATURNO e MERCURIO (*replicano a due*)

Si battino l'ali, etc

SATURNO

Mercurio, ecco che viene,  
seguace del suo bene,

*segue nota 35*

ESEMPIO 23 (III.1)

Psiche

Fe-li-cis - si-ma Psi - che s'a le pro-po-ste tue se - gue l'ef -

bc

Saturno

fet - to. Ha - vrai ciò che pro - met - to.

Alla richiesta di Cleria, enfattizzata da un tetracordo discendente maggiore, segue la risposta, per la prima volta in *cantus mollis*, di Saturno:

ESEMPIO 24

Saturno

co - re ra - pir mi van - to A - mo - re.

bc

co - re ra - pir mi van - to A - mo - re.

<sup>36</sup> A suggellare l'accordo un duettino fra Mercurio e Saturno in  $\frac{3}{2}$ , che chiude il segmento drammatico nella più festiva sonorità di Sol, e nel fasto del ritornello sinfonico.

il pargoletto innamorato dio;  
tu scendi, per rapirlo qui su i vanni  
librato in aria attender lo vogl'io.

MERCURIO

Questo vecchio rapace<sup>37</sup>  
che rassembra sì lento,  
più del vento  
è fugace,  
e nel lieve fuggire i marmi spezza,  
ogni affetto rapisce, ogni bellezza.  
Pria ch'ei del viso i fiori  
vi rubi, o donne belle,

siate ancelle  
de gl'amori;  
godete or che son verdi i bei sembianti,  
che fatte vecchie non avrete amanti.

SCENA II<sup>a</sup>

AMORE, EUMETE

AMORE

Odimi almen, crudele,<sup>38</sup>  
arresta il piede, arresta amor d'Amore:  
un dio per te se'n more.

<sup>37</sup> A commentare l'azione comica, cui dà vita il «vecchio rapace» Saturno, Mercurio si lancia in un'aria dalla sentenziosità gnomica e proverbiale (sempre in tempo ternario e nell'area tonale di Do) che procede per una massima di valore generale e assoluto finalizzata a un effetto di citabilità del contenuto attraverso il distico conclusivo «godete or che son verdi i bei sembianti, / che fatte vecchie non avrete amanti», massima che la Dema dell'*Egisto* di Faustini-Cavalli (1643) farà propria.

<sup>38</sup> Il lungo confronto tra Amore ed Eumete non manca di risvolti patetici e comici ad un tempo. Nell'istante in cui Amore riesce ad arrestare la corsa della sua adorata, ad ammonirlo, nel flusso dei versi sciolti, un lapidario endecasillabo tronco dal tono sentenzioso, in tempo ternario,

ESEMPIO 25 (III.2)

Eumete

Pie - tà non mer - ta chi pie tà non ha.

bc

e Amore, con la prontezza di spirito tipica degli amanti respinti, non risparmia a Erabena durissime parole che la colpiscono nel vivo:

ESEMPIO 26

Amore

Chi vuoi tu, a-mar se tu non a - mi, A- mo - re for - se quel tra - di - to - re che to - sto

bc

sciol - to, il vir - gi - nal tuo cin - to d'al - tra bel - tez - za vin - to ti la - sciò di - spe - ra - ta in ab - ban - do - no:

sen - ti sen - ti ch'io so - no.

EUMETE

Che vuoi da me?

AMORE

Pietà.

EUMETE

Pietà non merta chi pietà non ha.

AMORE

Chi vuoi tu amar, se tu non ami Amore?

Forse quel traditore

che, tosto sciolto il verginal tuo cinto,

d'altra bellezza vinto

ti lasciò disperata in abbandono?

Senti, senti ch'io sono.

Per me la vita

hanno i viventi

da gl'elementi

resi concordi

fra le discordi

nemiche paci;

per me le faci

de l'alte stelle

brilan sì belle;

son il maggiore

d'ogn'altro dio;

il poter mio

vince il Motore;

segue nota 38

La *querelle* sfocia nel borioso scambio «Senti, senti ch'io sono / Per me la vita», arioso del dio su basso ostinato, al quale Erabena contrappone il parodistico «Senti, senti chi sei. / Tu là di Cocito». Sebbene la struttura dei due interventi sia simile dal punto di vista formale (benché Amore si esprima, significativamente, in quinari ed Erabena in senari), per quanto riguarda l'intonazione musicale, Cavalli, pur mantenendo il  $\frac{3}{2}$ , opta per una significativa variante, la prima su basso ostinato:

ESEMPIO 27

Amore

Per me la vi - ta han - no, i vi - ven - ti

bc

basso ostinato

la seconda su un tetracordo discendente minore (\*):

ESEMPIO 28

Eumete

Tu la di Co - ci - to nei tet - ti, in - fer - na - li tra - he - sti, i na -

bc \*

ta - li dal - l'em - pia Me - ge - ra spie - ta - ta, e se - ve - ra

\*

Quando si passa al confronto diretto e serrato, che raggiunge il culmine nel recitativo patetico «Così tu mi scherzisci, anima mia?», una serie di tetracordi discendenti maggiori (Re-Do-Sib-La) chiudono la sticomitia («crudeltade da me? – da te, sì, sì, da te!»). Il conclusivo intervento di Eumete/Erabena «Torna in Cipro Meonte» dà vita a un *climax* discendente; ma l'arioso in versi sciolti, in e e nella sonorità di Do, apre inaspettatamente verso la bellissima aria su basso ostinato di Amore «Che pensi, mio core?» che ripropone significativamente, a sottolineare la similitudine della condizione emotiva dei due amanti, la stessa struttura metrico-musicale.

io reggo il mondo,  
padre fecondo  
d'ogni piacere.  
E pur, se tu consenti a le mie voglie,  
repudierò la moglie  
e farò ch'Imeneo teco m'annodi,  
ti renderò divina  
e del Ciel cittadina.

EUMETE

Vanti mentiti sono i vanti tuoi:  
con me, che ti conosco,  
gloriar non ti dei.  
Senti, senti chi sei.

Tu là di Cocito  
ne' tetti infernali  
traesti i natali  
da l'empia Megera,  
spietata e severa.  
Arrechi a' viventi  
ogn'ora tormenti;  
sei nume del pianto,  
né può Radamanto  
*a l'alme nocenti*  
dar duolo maggiore  
*di quel che tu, Amore,*  
*apporti al seguace;<sup>xxv</sup>*  
per te non ha pace  
il mondo infelice;  
funesta radice  
di pena infinita,  
sei morte e non vita.  
Più tosto esser vorrei nud'ombra in Dite  
tra le faville e il gelo  
che tua consorte in Cielo.

AMORE

Credo che nata sei  
tra i gelidi rifei  
e che di pietra ti formò natura.  
Ma pur i marmi ancora  
l'onda cadente fora,  
e tu divieni al pianto mia più dura;  
di ghiaccio sei formata,  
ma qual ghiaccio potria

non liquefarsi a' miei sospir di foco?  
Ah tu sei di diamante,  
né l'onda o il foco è contro te bastante.

EUMETE

Vedi come il bambino  
s'addottrinò ne le menzogne ardite  
de' falsi adulatori,  
de' poeti amatori.  
Torna, torna a le fasce et a la cuna,  
sei troppo delicato e troppo molle  
per seguir d'empietade e di dolore  
uno spirto infernal chiamato Amore,  
uno che mai satolle  
ha de' pianti de' suoi l'avide brame:  
questo demone infame,  
t'apprendi al mio consiglio,  
fuggi, deh fuggi, o figlio,  
spegni, spegni la fiamma,  
e se nol fai, t'accuserò a la mamma.

AMORE

Così tu mi schernisci, anima mia?  
Ma di te sempre adorator m'avrai,  
schernimi quanto sai.  
Deh s'amarmi non vuoi, baciarmi almeno,  
un bacio, un bacio solo  
mi farà lieve il duolo.

EUMETE

Ch'io baci quella bocca  
che succhiò da le poppe  
de l'Eumenidi crude  
il mortifero latte?  
No che non voglio, pargoletto caro,  
sputar mai sempre, per baciarti, amaro.

AMORE

Dove, dove apprendesti  
l'arte di crudeltà?

EUMETE

Da te, maestro!

AMORE

Crudeltade da me?

EUMETE

Da te, sì, sì, da te!

<sup>xxv</sup> «Di quel che al seguace / apporti tu Amore».

AMORE

Io son tutto dolcezza.

EUMETE

Tu sei tutto fierezza.

AMORE

Fo gioir.

EUMETE

Fai penare, e se talora  
qualche piacer apporti, è così breve  
che, come polve al vento,  
svanisce in un momento.  
Torna in Cipro Meonte,  
ch'a dispetto d'Amore  
cagion d'ogni tu' errore,  
voglio che m'ami, s'han virtù di fare  
le sue saette amare.

E tu, misero, imbelles e dissarmato,  
fuggi, com'io ti fuggo,  
gl'irati amanti in qualche rupe alpestre  
o ne' regni d'orror, se ben cred'io  
che Stige non vorrà mostro sì rio.

SCENA III<sup>a</sup>

AMORE

Che pensi, mio core?

Su, su, di costei

si fugga il rigore.

Ah lasso, mi tiene,

fra' ceppi e fra catene

tenacemente avvinto,

la sua beltà che m'ha trafitto e vinto.

*Il nodo sì indegno*<sup>xxvi</sup>*recidasi omai**con l'armi di sdegno.**Né meno potrei,**sciolto da' lacci miei,**rendermi fuggitivo**ché son ferito a morte e semivivo.**Noi dunque costanti**soffriam la prigione**lontani da' pianti.**De gl'occhi la piovà**al nostro mal non giova,**anzi che tale umore**dà più vita a l'incendio e'l fa maggiore.**(Qui Saturno rapisce Amore)*SCENA IV<sup>a</sup>

PALLANTE, ERINO

PALLANTE

Vicini siam de le fantasme a' *nidi*.<sup>xxvii</sup>

ERINO

Così da lor ci dividesse il mare.

PALLANTE

Arresta il passo, ohimè, non ho più core.

ERINO

Che vengono i demoni? A dio, signore.

PALLANTE

O vaghissimo oggetto<sup>39</sup>

de l'alma innamorata,

de l'alma appassionata

<sup>xxvi</sup> Vedi nota XVIII.<sup>xxvii</sup> «lidi».<sup>39</sup> Il cambiamento emotivo prodotto dalla vista di Cleria produce una momentanea sospensione dell'azione realizzata attraverso un arioso accompagnato, nella sonorità di re, costellato di tetracordi discendenti e nel quale alla segmentazione formale corrisponde quella concettuale:

ESEMPIO 29 (III.4)

Pallante

io ti mi-ro e non mo-ro som-mer-so nel pia-ce-re

bc

refrigerio e ristoro,  
io ti miro e non moro  
sommerso nel piacere?  
O mie bellezze altere,  
più belle assai de le più degne idee,  
se ben siete ver me spietate e ree,  
nel mirarvi in quel viso  
godo in terra beato il paradiso.

ERINO

Cleria ver noi sen' viene.

PALLANTE

Ecco la fera mia  
fuggirà, se ci vede,  
più che non fugge partica saetta  
da l'arco discoccata.  
Che deggio far? Fra queste *ombrose*<sup>xxviii</sup> piante  
contemplerò furtivamente almeno  
nel suo volto sereno,  
nel suo vago semblante  
la fierezza d'amor, del mio destino.  
Nascondiamoci, Erino.

ERINO

Quanti, Pallante, quanti  
come tu solo, di furtivi sguardi  
alimentano il cor, miseri amanti.

SCENA V<sup>a</sup>

CLITO, LEUCIPPE, CLERIA, CORO di NINFE

CLITO, LEUCIPPE

È beltà senza amor<sup>40</sup>  
qual rugiadoso fior  
che su lo stelo

infracidisce  
negletto, incolto:  
or ch'il tuo volto  
vago fiorisce  
di gigli e rose,  
deh lasciale corre da mani amorse;  
perché quando gl'anni faranno rapine  
di quella bellezza ch'or viene adorata  
in van piangerai schernita e sprezzata  
le dolcezze aborrite e il crin di brine.

CLERIA

Non avrà<sup>41</sup>  
quell'infido  
di Cupido  
mai ricetto  
nel mio petto:  
goder voglio la cara libertà,  
il mio core per lui non languirà.  
[Ben ch'ogn'or<sup>xxix</sup>  
vadi armato  
questo allato  
fiero dio  
nol tem'io  
goder voglio la cara libertà,  
il mio core per lui non languirà.]

CLITO

Il tutto spira amore,  
ed in soave ardore  
ardono pur le fere  
più selvagge e severe.

LEUCIPPE

Le pietre inanimate  
amano riamate.

<sup>xxviii</sup> «folte».

<sup>40</sup> Le scene III.5-6, intimamente connesse, sono drammaturgicamente rilevanti perché tutti i nodi del dramma saranno progressivamente sciolti a partire da questo punto. Cleria trova lo strale col quale Erabena/Eumete ha ferito Amore, resta a sua volta ferita e, grazie alle virtù dello strale, incautamente abbandonato da Cupido, l'astio nei confronti di Pallante si trasforma in amore. Lo scorcio campestre realizzato dalle due scene, che interrompe momentaneamente la progressione dell'azione, è scandito da un arioso in  $\frac{3}{4}$  e in stile imitativo, in sonorità di Sol affidato a Clito e Leucippe che riprende e prosegue il contenuto dell'aria di Mercurio posta all'inizio dell'atto (cfr. nota 37).

<sup>41</sup> All'aria di Cleria (in e e nella sonorità di Fa), funge da cornice un ritornello che si configura come la sua risposta all'invito rivoltole dalle compagne, affinché ceda alle lusinghe d'amore.

<sup>xxix</sup> I versi non compaiono nell'edizione a stampa: si tratterebbe del primo caso di aria monostrofica. Cavalli sembra invece preferire, per le arie (limitatamente ai pezzi così definiti nel manoscritto), strutture polistrofiche; questo potrebbe spiegare l'inserzione dei nuovi versi.

Egli dà senso a chi non l'ha per fare  
a le cose insensate ancora amare.

CLITO

Odi quell'augelletto,  
musico garuletto,  
come la sua diletta  
a' piaceri d'amor cantando alletta!

LEUCIPPE

*Mira*<sup>xxx</sup> là quel colombo  
che baciando l'amata è ribaciato.  
Vedi, vedi, non pare  
ch'egli le dica: «Amiam, che legge è amare»?

CLITO, LEUCIPPE

Ama, Cleria, ama ancor tu,<sup>42</sup>  
seguace d'amor  
distempra il rigor.  
Ama folle! Ama, su, su,  
semplicetta che sei,  
ama, ch'amano i dèi.

CLERIA

No che non voglio amar:  
il procelloso mar

del vostro crudo  
fanciullo ignudo  
io mai varcherò,  
un duce ch'è cieco seguire io non vo'.

LEUCIPPE

Ancora, ancora un giorno  
pentita io ti vedrò  
del pertinace no.

CLERIA

Oh qual aurato strale  
miro giacer tra' fiori?  
Di faretra mortale  
egli pondo non fu, cadé dal cielo  
a la dea sagittaria o al dio di Delo.  
Oh gradita saetta,  
spero con te di belve  
impoverir le selve.  
Come acuta hai la punta? Ohimè.

*(Lo strale, che vede Cleria in terra tra' fiori è quello  
stesso che ferì Amore contro di lui discoccato d'Eu-  
mete nella Scena 7 dell'Atto 2)*

xxx «Vedi».

<sup>42</sup> La seconda rilevante *peripezia* è abilmente preparata da Faustini. A piegare l'ostinazione di Cleria non basta-  
no le argomentazioni di Clito e Leucippe che culminano nella 'preghiera' «Ama, Cleria, ama ancor tu»,

ESEMPIO 30 (III.5)

Clito  
A - ma Cle - ria a - ma\_an - cor tu se - gua - ce d'A -

Leucippe  
A - ma Cle - ria a - ma Cle - ria\_an - cor tu se - gua - ce d'A -

bc

\* \* \* \*

alla quale la giovane contrappone il suo recitativo in *cantus durus* sempre nella sonorità di re. Il ritrovamento del-  
lo strale smorza i toni della discussione e, specularmente a III.2, Cavalli intona i versi sciolti di Cleria nella sono-  
rità di Fa in *cantus mollis*, ad eccezione dell'ultimo:

ESEMPIO 31

Cleria  
Co - me\_a - cu - ta hai la pun - ta? ohi - me.

bc

SCENA VI<sup>a</sup>

PALLANTE, CLERIA, CLITO, LEUCIPPE, ERINO, CORO di NINFE

PALLANTE

Che miro,

me dolente? Ferita  
sei tu, cara mia vita?

CLERIA

Qual novo e dolce ardore  
corre veloce da la piaga al core?

PALLANTE

O sanguinose stille,  
liquefatti rubini, ostri fumanti  
che gl'avori spiranti,  
che le nevi animate  
de la mano irrigate,  
tante fiamme voi siete  
che nel centro del cor l'anima ardate.

CLERIA

Pallante!

PALLANTE

Cleria!

CLERIA

Eh Dio.

PALLANTE

Che sospiri, ben mio?  
È lieve il male, e più non esce il sangue  
da la parte che langue.

CLERIA

Un angue fu lo strale  
velenoso e letale,  
nel cui primo ferire  
fa me da me partire.  
Eccomi resa amante:  
ah Pallante, ah Pallante.

LEUCIPPE

Che ascolto, Clito? È Cleria innamorata?  
Meraviglia, stupore!

CLITO

Questi son de' miracoli d'Amore.

PALLANTE

Ah crudel quanto bella,  
per schernir chi t'adora amor tu fingi,  
di lui nemica e di furezza ancella?  
A sottopormi io torno  
al tirannico impero  
de la tua crudeltate, idol mio fiero.  
So che merto ogni pena  
perché son, schiavo tuo, da te fuggito:  
ma s'a te noti fossero i tormenti  
ch'infelice da te provai lontano  
la mia fugga saria  
mio fallo e tua vendetta, o vaga mia.  
Pure, se di punirmi hai tu diletto,  
eccoti il ferro, io mi dissarmo il petto.

CLITO

Desterebbe una tigre egli a pietà.

ERINO

Ma voi, malvagie femine, non già.

CLERIA

S'ad un'alma pentita  
si conviene il perdon de le sue colpe,  
penitente la mia mercè ti chiede.  
Lo confesso, fui ingrata a la tua<sup>xxxxi</sup> fede;  
errai pur troppo, errai,  
ma tanto io t'amerò quanto t'odiai.

PALLANTE

Son veraci parole<sup>43</sup>  
queste che formi tu, Cleria, mio sole?

CLERIA

Confermi questa destra i detti miei:  
io sono e sarò tua, lo giuro a' dèi.<sup>xxxxi</sup> «tanta».<sup>43</sup> L'iniziale diffidenza di Pallante lo porta ad esprimersi in una sonorità diversa da quella appena toccata da Cleria (*cantus mollis* re→*cantus durus* la) la quale, per confermare la veridicità del suo amore, ripiegherà a questo punto sulla stessa sonorità di Pallante (*cantus durus* la) in corrispondenza di «Confermi la destra i detti miei». A suggellare la risoluzione del NODO 1 il coro nell'area tonale di re, in  $\frac{3}{4}$ . Da rilevare l'accelerazione in corrispondenza del primo emistichio in corrispondenza del verso: «sono le tue saette a noi fatali», dovuta al repentino cambio di misura:

PALLANTE  
Oh lingua amorosetta,  
quelle note che formi  
son più dolci e soavi  
che le canne di Cipro e d'Ibla i favi.

LEUCIPPE, CLITO, CORO (*a 4*)

Onnipotente arciero,  
figlio di Citerea,  
non è piè sì leggiro  
che ti possa fuggir, sì pronte hai l'ali;  
sono le tue saette a noi fatali.

CLERIA, PALLANTE

Discenda Imeneo  
da gl'orbi stellati  
e con eterni mirti  
annodi i nostri spirti.  
Felici, beati,  
godiamo, sì, sì:  
o per noi lieto e *luminoso*<sup>xxxii</sup> di!

ERINO

Consorte il più fedel, Cleria godrai  
che mirino qua giù d'Apollo i rai.

PALLANTE

Aventurato strale,  
per te solo cred'io  
esser nato al gioir, morto al dolore:  
appeso a questo ramo,  
ti consacro ad Amore.  
E tu, mia sposa, a la città m'attendi,

che pria che venghi a riverir tuo padre,  
dal carcere incantato  
voglio Darete trar suo figlio amato.  
Va' seco, Erino.

CLERIA

Ah, non partir Pallante!

PALLANTE

Breve l'indugio fia.

CLERIA

Non son sì tosto amante,  
che timor mi percote e gelosia.

ERINO

(Odi la ritrossetta e disdegnosa  
come fatta è pietosa:  
si strugge di desio  
che l'ombra de la notte uccida il lume  
per goder il marito entro le piume.)

SCENA VII<sup>a</sup>

MEONTE, EUMETE

MEONTE

Per ritrovar Eumete, o quel feroce<sup>44</sup>  
che spirante mi rese, e vendicarmi  
de le ferite e de le perse prede  
invano aggiro il piede.

EUMETE

(Anima innamorata ecco il tuo nume.  
Rallegrati, mio core.)  
Oh Meonte, o signore.

*segue nota 43*

ESEMPIO 32 (III.6)

Clito - Leucip

sono le tue sa - et - te a noi - a - noi - fa - ta - li.

Coro

sono le tue sa - et - te a noi - a - noi - fa - ta - li.

bc

<sup>xxxii</sup> «fortunato».

<sup>44</sup> È questa una delle scene più interessanti dell'atto terzo. Dal punto di vista formale alla successione di settenari ed endecasillabi, qua e là organizzati in modo da creare strutture quasi strofiche che producono slarghi estem-

MEONTE

Fidelissimo Eumete! Eumete mio!

EUMETE

De l'immenso contento  
che nel *trovarti*<sup>xxxiii</sup> io sento  
angusto vaso è il petto,  
onde convien che fuor per gl'occhi ei sgorghi  
in lagrime di gioia e di diletto.  
è sanata la piaga?

MEONTE

Sana mercè de la cortese amica  
che d'erba in lei stillò vitale umore.  
Tu come fatto sei saettatore?

EUMETE

(Or tempo è di scoprirmi.) Odi portento:  
già la passata aurora.  
Co'l pennel de la luce alta pittrice  
ne le tele del cielo il di abbozzava,  
quando m'apparve un giovanetto arciero  
tra la vigilia e il sonno,  
qual me tu vedi; e dispettoso e fiero,  
le torve luci sue tenendo fisse  
in me, così mi disse:  
«Dov'è quel traditore  
del tuo caro signore?  
Erabena lo sfida  
a battaglia crudele.  
Dov'è quest'infedele?»

MEONTE

Oh voci, oh sogni, oh larve,  
voi le mie colpe a me rimproverate.

EUMETE

«Ah scelerato, ah mancator di fede,  
perfido ingannatore,  
del tradimento idea?»

MEONTE

Così tu parli?

EUMETE

Egli così dicea.

Poi con voci pietose  
con luci rugiadose,  
di lagrime soggiunse:  
«Erabena son io,  
del re d'Atene unica prole amata,  
che lui guerrier privato  
del mio fior verginale ahi feci degno,  
che sollevai l'ingrato  
a speranza di regno,  
ch'or piango abbandonata  
l'infedeltà de l'empio e sconosciute  
per Cleria disprezzata.»

MEONTE

Che pianto è quel che versi? E che sei forse  
ne gl'affetti de l'ombre interessato?  
Quest'Erabena amai  
ch'or estinta sen giace;  
per Cleria la sprezzai:  
io lo confesso, è ver, ma de l'errore  
non è già mia la colpa, ella è d'Amore.

EUMETE

«I fulmini divini  
puniran rigorosi i tuoi spergiuri,

---

*segue nota 43*

poranei più o meno estesi, corrisponde un'intonazione sostanzialmente uniforme che ripercorre, come in altre occorrenze, la base letteraria senza indugiare su nulla in particolare. La drammaturgia del segmento drammatico che occupa la posizione quasi centrale dell'atto è per converso molto articolata. Meccanica conseguenza d'intrecci fondati su identità ignote o fasulle, nei primi drammi per musica, è che il loro scioglimento, protratto fino alle ultime battute del testo e spesso immediatamente preceduto dal *climax* drammatico (quelle scene in cui alcuni dei protagonisti si ritrovano prigionieri e già condannati a morte) avvenga fulmineamente grazie al procedimento dell'agnizione. Faustini, che predilige il travestimento che comporta il mutamento di sesso, riservandosi di giocare ampiamente con le tensioni così generate dall'ambiguità erotica, altera questo *topos* attraverso la creazione di una variante più complessa che mescola diversi *topoi*: la scena dell'interrogatorio – situazione comune a molte rappresentazioni veneziane degli anni Quaranta – di qualche protagonista, inquisito per colpe e accuse reali o presunte; la scena della pazzia e quella dell'agnizione giocata qui sul piano della sottile complicità con il pubblico, messo a parte di elementi di conoscenza ignoti a molti protagonisti, e quindi più di loro in grado di comprendere il senso di certe allusioni e situazioni.

<sup>xxxiii</sup> «mirarti».

degnò di mille morti,  
vendicando i miei torti;  
perché, perché non traggo  
da quel barbaro sen l'anima rea?»

MEONTE

Che temerario!

EUMETE

Egli così dicea.  
Intenerito a le sue note, parmi  
ch'io li chiedessi l'armi  
giurando di punirti, e ch'egli in mano  
l'arco suo mi ponesse e i strali al fianco,  
e mi trovai svegliato,  
come tu vedi – o meraviglia – armato.

MEONTE

Questo de l'infelice  
sarà lo spirto misero e vagante  
che, non avendo pace,  
vuol la nostra turbar d'odio seguace.

EUMETE

Se costei fosse viva,  
ravivaresti tu le fiamme antiche?  
L'ameresti, Meonte?

MEONTE

No, ch'a Cleria mia bella<sup>45</sup>  
esser non può l'anima rubella.

EUMETE

Or dunque, io ti disfido  
in sanguinoso agone,  
d'Erabena campione.

MEONTE

Costui fuori è di senno.

EUMETE

Faccia la sua vendetta  
quest'aurata saetta.

MEONTE

Ahi dislea! Sei morto. Ei m'ha ferito,  
ed invece che l'onta accresca l'ira,

ella placa lo sdegno. Ohimè qual foco  
va per le fibre al core?

Eumete, non temere: ardo d'amore.

EUMETE

Forza e virtù de l'amoroso strale.  
Meonte mio, Meonte,  
defonta no, ma viva  
io son! Quell'Erabena  
*da te*,<sup>xxxiv</sup> lassa, schernita,  
che con spoglia mentita,  
che con veste servil per ogni arena  
l'*arme*<sup>xxxv</sup> tue seguò, sconosciuta errante;  
ne la guerra d'amor fui tua prigionie,  
onde vuol la ragione  
ch'incatenata io seguò il trionfante.

MEONTE

Non più, bocca porporea et odorata,  
in cui corrono l'api a farvi il mele,  
non più, ch'io riconosco  
il sembiante celeste ed in quei lumi  
del mio foco primiero e del novello  
l'origine rimiro.  
Rinovato sospiro  
traditor di tua fede e del tuo bello.  
Eccoti a' piedi un reo:  
punisci tu, ferisci questo crudo  
che t'offre il collo ignudo.

EUMETE

Che punir, che ferir ben mio? Deh, taci!  
Vo' che sian le ferite  
colpi solo de' baci.

MEONTE

Cleria, più non ti bramo,  
te, mio desio, sol amo.

EUMETE

O fortunati affanni, o care pene  
per te sofferte.

<sup>45</sup> La crudele risposta di Meonte non lascia a Erabena altra possibilità che quella di piagare il marito fedifrago con lo strale d'Amore (e la reazione di lui è sin troppo pronta, dato che parla all'amico e non alla sposa: «Eumete, non temere: ardo d'amore»). La scelta di Faustini di scandagliare la bontà del sentimento di Meonte è obbligatoria, in verità, da necessità drammaturgiche: il dramma celebra, infatti, «forza e virtù dell'amoroso strale»; la risposta di Meonte non potrebbe essere perciò diversa.

<sup>xxxiv</sup> «dalli spergiuri tuoi».

<sup>xxxv</sup> «orme».

MEONTE

Da che seme nacque  
la fama di tua morte?

EUMETE

Da l'esser io fuggita,  
con questi panni mascherata e sola,  
prese forse partito il genitore  
di pubblicarmi estinta  
per occultare il disonor commune,  
alor che venni a trovar te che, sotto  
gl'onorati vessilli  
del Re spartano, *militavi*<sup>xxxvi</sup> ardito  
là dove sconosciuta  
mi condusse l'affetto  
ad esserti valletto.

MEONTE

Or, Cleandra, comprendo  
le voci tue profetiche e indovine:  
«non varcherà de l'orizzonte i campi  
il luminoso apportator del giorno  
che felice godrai  
de la viva defonta i vaghi rai».

EUMETE

L'isola omai fuggiamo  
de la rivale mia: si vadi al porto  
in qualche pino ad imbarcarsi.

MEONTE

Andiamo.

SCENA VIII<sup>a</sup>

MERCURIO, EUMETE, MEONTE

MERCURIO

Erabena, Erabena, ah che non lice<sup>46</sup>  
trattar con man mortali armi divine.  
Deponi le saette, or che vittrice  
del tuo forte guerrier sei fatta al fine;  
ciò t'impone colui che grazie piove  
qua giù, ch'a tutti è padre è a tutti Giove.

EUMETE

Empio quel cor che nega  
tributi al ciel d'ossequio: eccoti i strali  
che, per la bocca tua, chiede il Tonante,  
o messagier volante.

MEONTE

Certo derivi tu da regni santi,  
poiché miran confusi i lumi miei  
di Giove teco favellare i dèi.

EUMETE

Senti strano accidente: io vidi Amore  
dormir in grembo a' fiori.

SCENA IX<sup>a</sup>

MERCURIO (*questo strale, che Mercurio ripone nella  
faretra amorosa, è quello stesso che ferì Amore, che  
fu ritrovato da Cleria, che la piagò e che fu poi da*

xxxvi «militar sì».

<sup>46</sup> La richiesta di Mercurio a Erabena affinché ceda le armi divine è costruita in modo analogo alla richiesta fatta in II.2 da Marte ad Amore. Tali 'richieste' intonate su tetracordi discendenti sono un modello a cui Cavalli ricorre spesso nel corso dell'opera:

ESEMPIO 33 (III.8)

Mercurio

E - ra - be - na E - ra - be - na ah che non li - ce trat - tar con man mor -  
bc

ta - le ar - mi di - vi - ne

*Pallante, sopra d'un ramo, consacrato a lo stesso Amore nella Scena settima di questo Atto)*

Feritor del tuo nume,  
neghitoso che fai su questo ramo?  
Ne l'antica faretra ora ritorna  
già che l'alma di Cleria hai resa amante.<sup>xxxvii</sup>

Donne, s'amar volete,<sup>47</sup>  
venite qui, correte,  
con gli strali d'Amor v'impiegherò.  
Ma da chi più vezzosa  
ha la bocca amorosa  
in premio del mio colpo un bacio io vuo'.

Donne, s'amar volete,  
venite qui, correte.  
Da colei che più belle  
le luci ha de le stelle  
un lascivetto sguardo io chiedo sol.  
Ma s'alcuna donare  
mi vuol cose più rare<sup>xxxviii</sup>  
accetterò ciò che donar mi vuol.

Donne, s'amar volete,  
venite qui, correte.  
Sempre sempre piagate  
e gl'amanti adulate  
con lusinghe mentite: amate un di!  
Siano veri i sospiri,  
siano veri i martiri,

veri sian gl'amorosi e dolci sì.  
Donne, s'amar volete,  
venite qui, correte.

SCENA X<sup>a</sup>

VENERE, MARTE, MERCURIO

VENERE  
Benché iniquo sia amore e scelerato,<sup>48</sup>  
egli è pur di me nato,  
e sono mie sventure  
i fieri suoi destini e sue sciagure.

MARTE  
Ecco Mercurio, forse  
di lui novella ei ti darà più certa.

VENERE  
O nepote d'Atlante,  
qual del fato rigore  
dissarma il nostro Amore?  
Egli dove si trova?  
Dammi tu qualche nova.

MERCURIO  
Amorosa Ciprigna, or la tua pace  
più non turbi il dolore,  
che le lucide sfere ed immortali  
calca rapito da Saturno Amore  
e questi sono i suoi possenti strali.

<sup>xxxvii</sup> La partitura, che non riporta nessuna delle numerose didascalie sceniche presenti nel libretto, in questo caso, reca un'indicazione, purtroppo poco leggibile: «qui Mercurio attacca ... l'arco e ... segue». Non è chiaro come mai Cavalli abbia avvertito l'esigenza di specificare il movimento scenico conseguente al ritrovamento dello strale, considerando che il recitativo è, da questo punto di vista, abbastanza esauriente. Potrebbe trattarsi di una necessità avvertita in relazione a un problema specifico dell'allestimento per cui tale partitura fu realizzata. Purtroppo abbiamo pochi elementi al riguardo, per il momento, quindi non possiamo fare altro che rilevare l'anomalia e sperare che la consultazione di altri manoscritti di Cavalli e di questo, in particolare, fornisca maggiori elementi.

<sup>47</sup> La scena III.9 assolve ad una funzione precipuamente strutturale: in modo simmetrico a I.9 (Erino solo) e II.9 (Psiche sola) è interamente occupata dall'intervento di Mercurio e dalla sua aria (in *c* e nella sonorità di Fa); un vero e proprio 'intermezzo erotico' proposto da Faustini a Cavalli per interrompere momentaneamente il flusso dell'azione.

<sup>xxxviii</sup> «care».

<sup>48</sup> Risolti i NODI 1-2, la materia poetica è predisposta per la risoluzione degli ultimi due nodi e prosegue da questo punto in avanti piuttosto spedita a chiarire i passaggi finali con l'eccezione di III.12-14. La scena decima, da questo punto di vista, è esemplare: pochi versi sciolti che confluiscono nell'arioso di Venere – in  $\frac{3}{2}$  e nella sonorità di re – ripreso poi da Mercurio, Venere e Marte in chiusura di scena. Lo scioglimento del nodo 'divino' praticamente avviene in questa scena anche se vi 'assistiamo' indirettamente: grazie al racconto di Mercurio, apprendiamo che Amore è stato rapito e che Saturno lo sta riportando alla madre. «A le stelle», in *e* e sonorità di re, sigilla lo scorcio con un pizzico di malinconia melodica.

VENERE

A le stelle, a le stelle.  
 Spirano odori  
 più grati ne' prati  
 i vaghi fiori,  
 il mele i boschi stillino,  
 latte i fonti zampillino:  
 non sarà più l'alma del mondo imbelles.  
 A le stelle, a le stelle.

MERCURIO, VENERE, MARTE (a 3. *Replicano*)

A le stelle, a le stelle.

SCENA XI<sup>a</sup>*Ritorna la selva incantata.*

PALLANTE

Sacrilego chi offende<sup>49</sup>  
 con *empia* bocca<sup>XIXL</sup> Amore.  
 Amor, foco divin che l'alme accende,  
 ch'a prezzo di dolore  
 vende una gloria incomprendiva al core.  
 Fortunato quel di  
 ch'impregonomi un crine,  
 ch'un raggio sol m'accese e mi ferì.  
 È amor rosa tra spine  
 e s'ha il principio amaro, ha dolce il fine.

Da lumi lieto pianto  
 gronda e m'irriga il seno:  
 l'idolo è mio che sospirato ho tanto.  
 È Amor vital veleno  
 e s'orrido ha il principio, ha il fin sereno.

Ma colma d'allegrezza  
 l'anima innamorata  
 fa che la mente non sia guida al piede;  
 son in mezo a la selva  
 e dove a punto siede  
 l'invisibile pianta in cui rinchiuse  
 la Maga il Cavaliero,  
 e le vie si confuse  
 de l'*obliquo*<sup>XL</sup> sentiero  
 come calcare senza errar potei  
 io dir non lo saprei,  
 sol co'l pensiero intento  
 a la mia Cleria amante, al mio contento.  
 Or diasi fine a la prigione indegna  
 de l'amico Darete;  
 è tempo omai da canto<sup>50</sup>  
 di trar la spada e di finir l'incanto.  
 Ecco l'arboce eccelso,  
 carcere del guerriero, ecco il macigno  
 a' piè de la sua scorza  
 che cela de l'incanto in sé la forza.

<sup>49</sup> Cavalli asseconda solo in parte la strutturazione strofica proposta da Faustini per l'intervento di Pallante. Un recitativo in *cantus durus* nella sonorità di Do per la prima strofa cui segue l'aria in  $\frac{3}{8}$  nell'area tonale di Do.

<sup>XIXL</sup> «bocca impura».

<sup>XL</sup> «oblio».

<sup>50</sup> Questa sezione del recitativo è piuttosto strutturata nell'alternanza con le parti strumentali:

è tempo omai da canto [...]	c	Do
che cela de l'incanto in sé la forza.		
E che pensate a paventarmi il core, [...]	Sinfonia a, 17 bb.	e- $\frac{3}{4}$
la selva svanirà da questo lito.	c	
	Sinfonia b, 4 bb.	e
G'anguipedi Titani [...]		
custodi e diffensori.	Sinfonia b	e
Come quest'urna va che in sé nasconde [...]		
possino andar le maghe e le magie.	Sinfonia b	e

I momenti drammaturgicamente significativi della liberazione di Darete sono articolati da due sinfonie che evidentemente assolvono anche ad una funzione scenica precipua. La minuziosa didascalia che chiude lo scorcio lascia intuire, infatti, che per l'allestimento del 1642 siano stati predisposti movimenti macchinistici piuttosto ela-

E che pensate a paventarmi il core,  
 ombre fallaci e vane?  
 Ad onta di Cocito  
 la selva svanirà da questo lito.  
 Gl'anguipedi Titani  
 che contro il Cielo guerreggiaro in Flegra,  
 non che voi, larve, invano  
 sarian di questi orrori  
 custodi e difensori.  
 Come quest'urna va che in sé nasconde  
 cose *malvagie*<sup>xli</sup> e rie,  
 possiamo andar le maghe e le magie.

*(Gettata l'urna in terra, s'oscura l'aere, diluvia dal cielo tempesta, accompagnata da strepitosi tuoni e da folgori, la selva si dilegua in nebia, et apparisce Darete dissincantato fra le ruine di antichi edifici, mirandosi di lontano la città reale di Salamina)*

SCENA XII<sup>a</sup>

DARETE, PALLANTE

DARETE

Da qual sonno profondo,<sup>51</sup>

da qual letargo io mi risveglio, e quale  
 languidezza m'assale?  
 Dove sono? In che mondo?

PALLANTE

Darete, è questi Cipro, in cui sei stato  
 da la Reina tessala incantato.

DARETE

Come per sogni torbidi io ramento  
 le mie sciagure, e parmi  
 aver sofferto un infernal tormento;  
 ma se per la tua spada  
 libero son da fieri casi miei  
 dimmi guerrier chi sei?

PALLANTE

Un tu' amico: Pallante.<sup>52</sup>

DARETE

O valoroso!

Or la memoria debole e languente  
 non ti raffigurò: con qual diletto  
 io mi ti stringo al petto!

Quanto piacere avrei  
 che cangiasse voler Cleria ostinata,  
 per teco celebrare i suoi imenei.

*segue nota 50*

borati. La struttura delle due sinfonie è estremamente semplice: la prima ribadisce la sonorità di Sol, arpeggiando l'accordo e risolvendo con cadenza, l'altra si articola su un semplice Sol grave ribattuto, secondo lo schema . Data la funzione eminentemente gestuale e pratica cui assolvevano, è presumibile che questi brani strumentali fossero passibili di 'dilatazioni' nel corso dell'esecuzione, e arricchite di figurazioni all'impronta.

<sup>xli</sup> «essecrande».

<sup>51</sup> Darete appare evidentemente provato sia fisicamente quanto psicologicamente, e un tetracordo discendente minore sottolinea la sua condizione, mentre la voce scende negli abissi del «sonno profondo», con un Re grave 'monterverdiano' ai limiti della tessitura:

ESEMPIO 34 (III.12)

Darete



Da qual son-no pro-fon-do da qual le-tar-go io mi ri-sve-glio e qua-le lan-gui-  
 dez-za m'as-sa-le. Do-ve so-no? in che mon-do?

<sup>52</sup> Cavalli sente il bisogno di dare un rilievo particolare all'emozione provata da Darete e da Pallante nel momento dell'agnizione. In modo quasi caotico, una febbre dei sentimenti, si alternano e e  $\frac{3}{2}$ .

PALLANTE

Di Cleria il cor di sasso  
spezzò Cupido e per la sua ferita  
io, già ridotto a morte, ebbi la vita.

DARETE

Nova lieta m'apporti;  
medica ogni mortale  
il suo presente male  
con la speme del bene,  
perch'hanno i lor periodi anco le pene.

SCENA XIII<sup>a</sup>

MEONTE, EUMETE, PALLANTE, DARETE

EUMETE

*Cingetemi il crine,  
o mirti amorosi  
a' colpi di quadrelle  
ho vinto il mio ribelle;  
il suo rigore  
più non tem'io,  
ad onta d'Amore  
crudel, sei pur mio.*

MEONTE

Erabena diletta,  
s'il desio di vendetta  
non m'inganna, cred'io che quel guerriero  
sia a punto quell'istesso  
che mi ferì: sì, sì, ch'a l'armi è desso.

EUMETE

Oh che funesti incontri!<sup>53</sup>  
Odi, tu prendi errore,  
che t'accieca il furore.

MEONTE

Di cavalier scortese opra vilana  
fu l'assalirmi al lido:  
a novella battaglia io ti disfido.

PALLANTE

Opra fu di ladrone  
il rapir Cleria, la real Donzella.

DARETE

Che? Costui la sorella  
con temeraria mano osò rubarmi?  
È mia questa battaglia.

PALLANTE

E dove hai l'armi?

La cittade è vicina, e s'ei mi giura  
di non fuggir, per loro andrò veloce.

EUMETE

Ancor mi sei nemico o fato atroce?

MEONTE

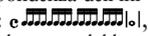
Un generoso piede  
mai le risse fuggì: quando punito  
avrò questi, ch'ardito  
m'assali già, pugnerò teco ancora,  
già che giunger tu brami a l'ultim'ora.

<sup>53</sup> L'arrivo di Pallante e Darete perturba la serenità riconquistata di Meonte ed Erabena. Ad essere maggiormente preoccupata è proprio Erabena:

ESEMPIO 35 (III.13)

Eumete

Oh che fu - ne - sti in - con - tri o - di tu pren - di er - ro - re che t'ac - ce - ca il fu - ro -  
bc ----- tetr. disc. magg. -----

Meonte sfida nuovamente Pallante e il culmine del recitativo concitato è il combattimento nel corso del quale Erabena, con un monologo a parte, commenta quanto va consumandosi sotto i suoi occhi. In corrispondenza dell'inizio del combattimento c'è una ripresa della figurazione metrica per aumentazione della sinfonia b: , nell'area di Do (una vera e propria triade sul I odierna, ridotta al solo Do poco dopo, e seguita da altre note del basso). La figurazione ricorre tre volte nel corso dell'opera (in I.1, III.11 e III.13) e nelle diverse occorrenze è coinvolto Pallante; sebbene il contesto sia da questo punto di vista determinante ('combattimenti' in tutte e tre le situazioni sceniche), il gesto musicale risulta modernissimo all'interno di un sistema ad alto tasso di convenzionalità.

PALLANTE

Darete, ferma e mira  
come la spada mia  
ha da sanar costui de la pazzia.

EUMETE

Occhi miei che vedete? Ohimè ch'il giunge  
quella punta ch'inganna e finge e passa  
che l'anima mi punge.  
Oh dio, come feroce è quel crudele:  
ei con un colpo sol fa' due ferite  
e in una vita ucciderà due vite.

SCENA XIV<sup>a</sup>

CLEANDRA, MEONTE, PALLANTE, EUMETE, DARETE

CLEANDRA

Cessate omai, cessate<sup>54</sup>  
da la pugna, o guerrieri,  
e del sangue fraterno ah non macchiate  
le vostre spade disdegnosi e ferì:  
Pallante, ecco Cratillo il tuo germano,  
che bambin fu rapito  
con la nutrice da pirati al lito.  
Meonte, ecco Pallante,  
figlio del trace Re tuo genitore  
che ti è padre Atamante  
di natura non già ma ben d'amore:  
egli da que' corsali  
ti comprò pargoletto.  
Deponete da'cor gl'odi mortali  
abbracciatevi omai, germi reali.

MEONTE

A te vinto mi rendo,  
o fratello, o Pallante.

PALLANTE

Si da' per cortesia vinto il vincente  
Cratillo, mio Cratillo,  
ben si conosce al tuo valor che sei  
di nostra regia stirpe alto rampollo.  
Io più godo in trovarti un uom sì degno  
che s'avessi acquistato un novo regno.

EUMETE

Cortesissime stelle,  
quanto, quanto io mi sento  
a voi devuta del felice evento.

DARETE

*De le vostre allegrezze a parte io sono,  
coppia onorata, e tu sedasti a tempo  
de' valorosi l'ire, o saggia donna.*

CLEANDRA

*Prencipe illustre, io sono  
de la virtude e del valore amica,  
e solo per giovar gli spirti invoco.*

MEONTE

*Ecco del Re di Atene,  
fratel, la figlia: vedi  
come la guida Amor con queste spoglie;  
di fedeltade essemplio, ella è mia moglie.*

PALLANTE

*Ben a' talami tuoi  
si convien regio innesto; anch'io raccoglio  
da' semi di martir messe di gioie:*

<sup>54</sup> Cleandra, *dea ex machina* (sebbene sia una maga e, forse significativamente, non una divinità), mette fine al combattimento rivelando il legame che lega Pallante a Meonte. L'agnizione (come già si accennava) consente a Faustini di legare i tre nodi del dramma e di risolvere brillantemente l'ultimo conflitto. La struttura della scena e di quella immediatamente successiva è piuttosto lineare: versi sciolti, perlopiù endecasillabi e settenari, sui quali l'intonazione musicale indugia solo in corrispondenza di situazioni particolarmente rilevanti. L'intonazione musicale rende magistralmente l'iniziale esitazione e il turbamento emotivo prodotto dal ricongiungimento di padre e figlio:

ESEMPIO 36 (III.14)

Cleandra

Pal-lan - te ec - co ec - co Cra - til - lo il tuo ger - ma - no

bc

*Cleria, per cui sol spiro, è fatta mia  
e di crudele divenuta pia.*

MEONTE

*Mio stolto ardimento  
ch'osò predare la tua donna amata  
scusa, Pallante: Amore  
se la scolpì, la scancellò dal core.*

PALLANTE

*Nel suo bel volto, in cui  
siede ogni grazia come in proprio trono,  
è scritta la tua colpa e il tuo perdono.*

MEONTE

Or di tua profezia  
circa il mio genitor, Cleandra, a pieno  
l'essito mi disvela i sensi oscuri.

SCENA XV<sup>a</sup>

EVAGORA, DARETE, PALLANTE, MEONTE, CLEANDRA, EUMETE

EVAGORA

Darete? Amato figlio!

DARETE

Genitor riverito!

EUMETE

Io pur t'abbraccio, io pur t'unisco al seno  
ad onta di colei  
che fece scaturir, come da un fonte,  
da' tuoi martiri indegni i pianti miei.

DARETE

Ch'io respiri, signore,  
libero da gl'incanti  
è qui del trace prencipe valore.

EUMETE

Oh quanto devo a la tua destra invitta,  
invittissimo eroe! Per te sen cade  
ogni mia doglia lacera e trafitta;  
de' miei trionfi al carro  
preceder per te sol vidi pregione  
il cretense domato,  
l'egizzio debellato,  
or mi ravnivi il figlio. Il guiderdone

a le fatiche *segua*<sup>xlii</sup> et a' sudori:  
oggi Cleria sia tua, ch'ami ed onori;  
con forti nodi e degni  
di sangue uniam tenacemente i regni.

PALLANTE

Nel giubilo confuso  
de le tue grazie io sono,  
né so esprimer concetto  
al tuo favore eguale e al mio diletto;  
pur, se la lingua tace,  
il mio silenzio sia  
de la tua cortesia  
un facondo orator, voce loquace.

DARETE

*Al tuo merto non giunge il premio nostro.*

PALLANTE

*Signor, questi che vedi è mio germano,  
il picciol pargoletto  
che rubò quel corsale:  
a te l'offro e consacro, ei molto vale.*

EUMETE

*Mai da buon seme non traligna il frutto:  
effigiata nel suo volto al vivo  
del suo buon genitor miro l'imgo.*

MEONTE

*Qual io mi sia, son vago  
d'esser tuo cavaliero:  
sin ch'avrò spirto in core e core in seno,  
la spada vibrerò per lo tu' impero.*

EUMETE

*Di quel che chiedo oggi dal ciel più impetro:  
campion, sarà mia gloria aver unito  
il tuo ferro famoso a lo mio scetor.  
Ma verso la città si drizzi il passo,  
che pria che Febo pallido e tremante  
precipiti nel sen de la sua Teti,  
vo' che fastosi e lieti  
celebriamo i sponsali  
de' giovani reali.*

DARETE

Vieni ancor tu, Cleandra, ospite nostra  
sarai; andiam Meonte.

<sup>xlii</sup> «serva».

CLEANDRA

Vogl'esser spettatrice  
de l'imeneo felice.

EUMETE

Mio core respira, gioisci su, su!<sup>55</sup>  
Nemico al tu' ardire il ciel non è più.  
Il nostro destino tenore cangiò,  
fortuna, incostante, la ruota girò.  
Mio core respira, gioisci su, su!  
Nemico al tu' ardore il ciel non è più.  
Mio core respira, gioisci su, su!

[EUMETE

O mio bene, o mio sospiro  
sol per te, sol per te spiro.  
O mia speme, o mio diletto  
andiam ch'Amor ci invita ai bacci  
andiam ch'Amor ci invita al letto.

MEONTE

O mia vita, o mio sospiro  
sol per te felice vive  
il mio core in dolce ardore.  
O mio spirito, o mio diletto  
andiam ch'Amor c'invita al letto.]

SCENA XVI<sup>a</sup>

AMORE, VENERE, PSICHE

AMORE

Nubiloso e sereno<sup>56</sup>  
fu per me questo dì:  
un mio stral mi piagò,  
il Tempo mi rapì,  
il Tempo mi sanò.

VENERE

Figlio, l'eterno Giove  
per me t'invia le tue saette e l'arco,  
ma pria vuol che prometti  
di non intorbidare i loro effetti.

AMORE

Per l'onda stigia io giuro,  
bella mia genitrice,  
non sol di non turbare a' lieti amanti  
la quiete felice,  
ma ne le piaghe lor gradite e care  
ogni dolce stillare.

VENERE

Prendi l'armi, e di Marte  
poni in oblio le risse,  
de le viscere mie germoglio e parte.

AMORE

Oggi dal sen vadi sbandita ogn'ira.

PSICHE

Così, così, mia speme,  
devo ogn'or sconsolata  
languir da te sprezzata?  
Se tu brami dolcezza,  
perché da me ten fuggi?  
Disciplinata da tua madre io sono  
forse in darle più scaltra  
e sagace d'ogn'altra.

AMORE

Involontaria colpa  
non s'ascrive a peccato:  
ad amar fui da lo mio stral sforzato.

<sup>55</sup> Non si trova traccia dei versi sui quali Cavalli realizza questo duetto nel libretto a stampa. Alla base dell'inserzione di questo segmento, c'è sicuramente una motivazione di ordine drammaturgico. Il duetto, in sonorità di Do,  $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ , è interessante per tratteggiare la psicologia dei due personaggi. Se Meonte infatti attacca con la quadrupla appassionata ripetizione «O mia vita», sostenuta da due tetracordi discendenti, Eumete-Erabena gli risponde con un 'casto' «O mio bene». A confermare la distanza e la natura diversa del loro amore, quello che accade subito dopo, quando Meonte all'invito di Erabena «Andiam ch'Amor c'invita ai baci» incalzerà con «Andiam ch'Amor c'invita al letto», sul quale Erabena ripiega solo nel corso delle ultime battute.

<sup>56</sup> In modo speculare a III.15, assistiamo ad un altro ricongiungimento: quello tra Amore e Venere (il segno di pace è la riconsegna degli strali ad Amore). Chiude l'opera, invece, un'altra riappacificazione: quella tra Psiche e Amore simmetrica a quella terrena tra Erabena ed Eumete. Una riappacificazione 'olimpica' dove gli dèi fanno a gara erotica con gli umani, suggellata dal terzetto «Nubiloso e sereno» a voci sole in  $\frac{3}{4}$ , giocato sull'alternanza di sezioni omoritmiche e di una parte centrale in stile imitativo per la quale Cavalli riutilizza lo stesso schema ritmico impiegato in apertura del Ballo delle Maghe e della Sinfonia conclusiva dell'atto primo.

PSICHE

Le tue scuse fallaci io non accetto:  
voglio far sopra te le mie vendette  
unita bocca a bocca e petto a petto.

VENERE, AMORE

Dolcissimo rigore,  
egli a l'offese invita,  
acciò la punizion segua a l'errore.  
Dolcissimo rigore.

AMORE, PSICHE, VENERE (*a 3. Replicano*)

Nubiloso e sereno  
fu per me questo dì:  
un mio stral mi piagò,  
il Tempo mi rapì,  
il Tempo mi sanò.

IL FINE



Antiporta del libretto (Milano, Marc'Antonio Malatesta s.a.) di *Amor tra l'armi overo Corbulone in Armenia* di Ludovico Busca (libretto di Carlo Maria Maggi), rappresentato al Regio Ducale, 1673. Con otto incisioni (raffiguranti mutazioni sceniche), firmate Ger.o Mon.a. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

# L'orchestra

2-4 Violini	Strumenti di uso 'concertante' negli ariosi, con valenza simbolica: Oboe, Tromba, Flauto.
2 Viole (contralto e/o tenore)	
2 Bassi (taglia 8' o 16')	Strumenti raramente in uso: Cornette, Tromboni, Arpe e Organi <sup>1</sup>
1-2 Arciluti o tiorbe	
1-2 Clavicembali	

Nella partitura della *Virtù* che, coerentemente con la prassi dell'epoca, è stata tramandata in copia manoscritta, non ci sono indicazioni relative all'organico e, specie nei ritornelli e nelle sinfonie strumentali, non è infrequente che Cavalli scriva solo alcune delle parti previste. Questa partitura è dunque una sorta di compendio orientativo ai fini della rappresentazione, che dimostra quanto la prassi compositiva fosse connessa con le fasi stesse di realizzazione dello spettacolo, condizionata, di volta in volta dalle contingenze del luogo teatrale, dalle attese del committente, dell'impresario e dei cantanti, e quanto diffusa fosse tra gli esecutori la conoscenza di consuetudini performative.<sup>2</sup>

La partitura si presenta per la maggior parte con la linea del basso sormontata dalle voci, e in taluni casi, come per le sinfonie e ritornelli, la scrittura si allarga fino a quattro e cinque parti strumentali. Si fornisce di seguito lo schema sintetico della struttura di tali brani:<sup>3</sup>

SCENA		ATTO PRIMO PARTE STRUMENTATA
1.2	<i>Sinfonia in battaglia</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b
	<i>Sinfonia</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b
1.4	<i>Corrente</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b
	<i>Sinfonia</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b
1.5	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b

<sup>1</sup> I dati si riferiscono a un'orchestra teatrale fra il 1640 e il 1690, e vengono forniti da JOHN SPITZER, NEIL ZASLAW, «Orchestra», voce del *New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, III, pp. 719-735: 721.

<sup>2</sup> Per considerazioni più estese in merito alla stesura della partitura della *Didone* I-Vnm. It. IV, 355 e delle altre di Cavalli appartenenti al Fondo Contarini, cfr. JANE GLOVER, *Cavalli*, New York, St. Martin's Press, 1978, *Sources*, pp. 65-72.

<sup>3</sup> Tranne diversa indicazione i brani si intendono tutti a cinque parti che indicheremo convenzionalmente con le lettere c<sup>1</sup> (canto primo), c<sup>2</sup> (canto secondo), a (contralto), t (tenore), b (basso).

1.8	<i>Ritornello</i>	B
1.9	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> -b
	<i>Sinfonia</i>	B
	<i>Ballo delle maghe</i>	c <sup>1</sup> -b
	<i>Sinfonia</i>	B
	<i>Ritornello</i>	B
		ATTO SECONDO
SCENA		PARTE STRUMENTATA
II.5	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b (solo la prima volta)/ b
II.7	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b (incomplete t-b nelle ultime misure)
II.9	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b (solo la prima volta)
	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - b
		ATTO TERZO
SCENA		PARTE STRUMENTATA
III.1	<i>Sinfonia</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b
	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b (solo la prima volta)
III.2	<i>Ritornello</i>	B
III.3	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b
III.5	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b (solo la prima volta)
III.9	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - a - t - b (solo la prima volta)/b
III.11	<i>Ritornello</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - b (solo la prima volta)/b
	<i>Sinfonia</i>	c <sup>1</sup> - c <sup>2</sup> - b
	<i>Sinfonia</i>	b

L'organico di voce sola con basso continuo prevale, anche se non mancano il duetto e, più raramente, il terzetto. La pratica del basso continuo – che rimase in vigore fin oltre la metà del diciottesimo secolo – implicava, infatti, che l'esecutore, data una singola parte strumentale grave sottoposta alla linea del canto o all'insieme principale, la completasse all'atto dell'esecuzione, assegnandola a uno o più strumenti convenienti.<sup>4</sup> Nei casi più fortunati, grazie all'apporto di documenti 'esterni' di natura non musicale, è possibile ricostruire quella che doveva essere la prassi esecutiva. Come scrive Jane Glover,

i registri delle paghe sono sopravvissuti per due opere di Cavalli, *Antioco* nel 1659 e la ripresa del *Ciro* nel 1665. I documenti indicano che ogni parte degli archi era suonata da uno strumento singolo, e che questo ordito strumentale di base era sostenuto da due o tre clavicembali e due tiorbe. L'orchestra al completo suonava le *ouvertures*, i ritornelli prima, dopo, nel mezzo delle arie, e solo occasionalmente interveniva nelle arie e recitativi.<sup>5</sup>

Resta comunque un dato di fatto: nell'esecuzione il testo assume una mobilità fluttuante:

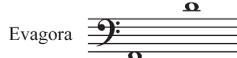
vi prende forma un oggetto sonoro molteplice, complesso, magmatico, condizionato, contaminato. Esso è però segnato da un destino alquanto angosciante: per quanto sia tenace, corretta, illuminata la marcia di avvicinamento, non è concesso di attingere al progetto formativo nativo, né di ricreare il modello voluto e foggiano e pronunziato dall'autore, e accolto dal suo utente.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Di questa prassi recano traccia, ad esempio, «Alcun più di me» (Clarindo, II.5), «Fai penare, e se talora» (Eu-mete, III.2), «O vaghissimo oggetto» (Pallante, III.4), e il duetto «Ama Cleria, ama ancor tu» (Clito-Leucippe, III.5).

<sup>5</sup> GLOVER, *Cavalli* cit., p. 108.

<sup>6</sup> CLAUDIO GALLICO, *Edizioni critiche di musica barocca*, in *Enciclopedia della musica, Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, II, p. 953.

# Le voci



Nella *Virtù* la vocalità è un elemento fondamentale per tratteggiare le peculiarità psicologiche dei ventuno personaggi, e contribuisce in modo determinante al fluire drammatico della vicenda. Prevalentemente impiegata nel canto sillabico, sviluppato con ampiezza in frasi sempre pregnanti (e caratterizzate da una simmetria sovente ideale nelle proporzioni), la voce indulge più raramente in lasse melismatiche nella partitura, lasciando all'interprete – come voleva la prassi del tempo – la cura di abbellire, laddove l'affetto reclamava i suoi diritti. Il recitativo si snoda sensibilissimo, ora implacabile

nella declamazione, ora sfumato nell'arioso, di fattezze melodiche già affascinanti, ma senza fratture. La scrittura vocale mette in rilievo le qualità tipiche del canto dell'epoca: purezza e leggerezza di emissione, perfezione nell'intonazione, e omogeneità nell'estensione.

I tipi vocali che popolano *La virtù*, conformemente a quanto accade nei drammi per musica scritti tra la fine del secolo sedicesimo e la prima metà del successivo, sono il soprano e il contralto per le voci femminili e i castrati (*recte*, ma con un pizzico di *pruderie*, falsettisti naturali), il tenore e il basso per quelle maschili. Nella linea vocale, come consuetudine, le chiavi più impiegate sono quelle di soprano, tenore e basso, inesistenti quella di mezzosoprano e contralto, ma ritenere che un brano fosse concepito espressamente per quei registri vocali è atteggiamento ingannevole, data la ricchezza di testimonianze riguardanti la trasposizione. Nel Seicento si prediligevano le voci acute, e alla voce del basso erano riservati ruoli di creatura infernale, divinità di gran rango (Saturno, Giove, Marte), oppure di sovrano, tiranno, sacerdote, padre (Eva-gora). La voce di tenore, probabilmente di colore più scuro, era considerata 'realistica', e non di rado, ma non nella *Virtù*, relegata a ruoli di antagonista o di caratterista, sovente *en travesti* (e in particolare di vecchia nutrice, sempre incline ai piaceri della carne). Le tessiture risultano più gravi rispetto a quelle a cui è avvezzo il melomane odierno, tanto che ai nostri giorni le parti di Cleria e di Pallante – le cui rispettive estensioni (un'ottava e mezzo) si corrispondono nel limite acuto, sia pure a distanza (Sol<sub>4</sub> e Sol<sub>3</sub>) – possono essere tranquillamente sostenute da un baritono e un mezzosoprano, registri intermedi codificati nei secoli successivi. Cavalli sfrutta con perizia la solenne gravità della voce del basso, e la spinge, nel Re<sub>1</sub> che cattura icasticamente l'immagine del sonno profondo di Darete, fin quasi ai limiti sepolcrali toccati da Monteverdi, forse un omaggio al Plutone del *Ballo delle ingrato* (Do<sub>1</sub>). In via ipotetica, in base alla tessitura e al rango di amorosi ed eroi, si potrebbe pensare che la parte di Erino e quella di Eumete/Erabena fossero sostenute da soprannisti. Tuttavia queste considerazioni sono limitate, perché si riferiscono alla fonte musicale, ch'è copione, come abbiamo appena notato, destinato ad essere riempito di senso dall'interprete del momento.

# *La virtù de' strali d'Amore* in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Andata in scena per la prima volta nel Teatro di San Cassiano in Venezia nel 1642, *La virtù de' strali d'Amore* fu riproposta pochi anni dopo, nel 1648, a Bologna. Da qualche decade l'opera in musica era lo spettacolo più prestigioso e ambito delle corti italiane, ma solo in laguna, a partire dal 1637, si era radicato stabilmente nella vita teatrale della città e si era trasformato in rappresentazione a pagamento. Francesco Cavalli (Crema 1602-Venezia 1676), discepolo e collaboratore di Monteverdi, fu uno dei protagonisti di questa trasformazione. Dal 1639, anno della nomina a secondo organista di San Marco, egli musicò una quarantina di opere in gran parte destinate ai teatri veneziani.

Testimonianza vivida del teatro musicale delle origini, *La virtù de' strali d'Amore* segna l'inizio della collaborazione di Cavalli con il librettista e impresario Giovanni Faustini (1615-1651). Questo rapporto professionale, che si protrasse per un decennio al ritmo di circa un'opera all'anno, fu interrotto dalla morte prematura del poeta. Ne derivò un *corpus* produttivo ben individuato, dotato di regolarità e consistenza, in cui alcune convenzioni fondamentali del nuovo genere teatrale ebbero modo di sedimentarsi, per poi disseminarsi successivamente in Italia e in Europa.

I fatti rappresentati in quest'«opera tragicomica musicale» si svolgono nell'isola di Cipro. Nella vicenda sono coinvolti un gran numero di personaggi. Alcuni sono desunti dalla mitologia latina (Giove, Saturno, Marte, Mercurio, Venere e il figlio Amore) oppure sono figure allegoriche (la Fama) oppure provengono dal mondo della magia (la maga buona Cleandra, la maga cattiva Ericlea). Vi sono poi i personaggi di stirpe reale, come i quattro protagonisti (Pallante e Meonte, figli del re di Tracia – anche se il secondo conosce la sua vera stirpe solo nel finale –, le principesse Cleria di Cipro ed Erabena di Atene, in panni maschili, quest'ultima, per quasi tutta la vicenda) e alcuni loro parenti. Un terzo livello è costituito da figure di livello sociale inferiore (marinai, damigelle, un pastore, uno scudiero...). Il soggetto originale inventato dal librettista è ricco di elementi fantastici e di colpi di scena. Coppie di innamorati folli, come il principe Pallante invaghito di Cleria, si corteggiano, si respingono e confessano le loro umane e modernissime sofferenze. Faustini tratta con apparente leggerezza temi decisivi come la passione amorosa e la fedeltà coniugale e ne mette acutamente in luce la natura paradossale e discutibile. Né vanno trascurati pro-dromi freudiani che dichiarano l'estrema attendibilità psicologica del librettista: causa prima di tante vicissitudini del libretto è il dio Amore, un ragazzaccio viziato e misogino vittima di un devastante complesso edipico, ansioso di vendicarsi della madre Venere, responsabile non solo di varie disattenzioni nei suoi confronti ma anche di essere coinvolta a nozze con Marte.

Lo scioglimento del disegno drammatico è affidato a un rimedio fantastico e posticcio, il potere delle frecce di Cupido, che fa pensare allo shakespeariano *A Midsummer Night's Dream*, prodotto una quarantina d'anni prima. Parallelamente alla 'risistemazione' delle tre coppie principali (Pallante e Cleria, Meonte ed Erabena, Amore e Psiche) si svolge un altro sotto-intreccio,

aggiunto probabilmente per la sua valenza scenografica e visiva. Il fratello di Cleria, il principe Darete, già trasformato in un albero, peraltro invisibile, per non aver ricambiato l'amore della vecchia Ericlea, ritrova la forma umana originaria grazie all'eroico intervento del futuro cognato Pallante, che distrugge l'urna con gli incantesimi.

Faustini utilizzò fonti classiche greche e latine, poemi epici rinascimentali (Ariosto e Tasso), la commedia dell'arte, ma anche il teatro in musica di quegli anni. Di particolare spicco appare il debito intrattenuto con l'ormai celeberrimo Monteverdi, che nel 1640 si era lasciato coinvolgere nell'agone teatrale veneziano. Non è certo un caso che nel suo lamento Erabena più volte implori «Lasciatemi morire», precisa eco testuale dell'*incipit* del lamento superstita della protagonista di *Arianna* (Mantova 1608, ma riproposto di recente al teatro di San Moisè). Né mancano i richiami onomastici a un'altra opera monteverdiana, *Il ritorno di Ulisse in patria*, grazie a Ericlea ed Eumete (1640-1641). Nell'atto terzo le insistenze delle ninfe affinché Cleria ceda all'amore («Ama, Cleria, ama ancor tu», «Ama folle! Ama, su, su, / semplicetta che sei, / ama, ch'amano i dèi») e il netto rifiuto di quest'ultima («No che non voglio amar») sembra ricalcare la situazione di Penelope, che sempre nella stessa opera i Proci esortano invano a un nuovo matrimonio.

Faustini configurò il libretto principalmente in endecasillabi e settenari, con alcuni momenti più strutturati metricamente che talvolta suggerirono a Cavalli un andamento più lirico. *La virtù de' strali d'Amore* si basa pertanto sul recitativo, che all'epoca non significava qualcosa d'inerte, un tessuto connettivo destinato a sbrigare la componente narrativa e d'azione. Esso invece permetteva di esprimere le emozioni più forti e complesse grazie alla sua capacità di aderire al testo poetico e di valorizzarne il contenuto. Oltre a sinfonie e ritornelli, il compositore introdusse cinque cori, numerose canzoni in scena (per motivi di verosimiglianza quasi sempre attribuite ai personaggi di provenienza sociale più umile), ben due lamenti, ambedue per Erabena, in fondo la vera protagonista dell'opera, e numerosi duetti d'amore (tanto apprezzati che quello finale tra Meonte ed Erabena fu aggiunto probabilmente *in extremis* poco prima della rappresentazione). La ripresa fenicea offre oggi l'opportunità di riascoltare la musica di Francesco Cavalli che si caratterizza «per l'intensa organizzazione grammaticale, sintattica, fraseologica [...] di un grande repertorio di figurazioni retoriche musicali, a volte di derivazione madrigalistica, a volte esemplate su gesti di danza, a volte nettamente sorprendenti per enigmatica efficacia d'invenzione» (Giovanni Morelli).

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

Dopo il prologo allegorico nella reggia del Capriccio, la vicenda si svolge a Cipro. Pallante, figlio del re di Tracia, è giunto nell'isola spinto dalla speranza di rivedere dopo tante sofferenze Cleria, figlia del re di Cipro. Con lui c'è il giovane Eumete, in realtà la principessa Erabena, figlia del re di Atene, in abiti maschili. Cerca Meonte che, dopo averla sedotta, l'ha abbandonata per amore di Cleria. Questi sta per carpire la sua fiamma, ma Pallante interviene in favore di Cleria e ferisce il rapitore. Credendosi in punto di morte, Meonte affida le sue ultime volontà a Eumete, che ritiene un amico. Disperata per la fine dell'amato, Erabena/Eumete vorrebbe darsi la morte, ma è consolata prima da due marinai, poi dalla maga Cleandra. Essa le annuncia che intende salvare Meonte per renderlo alla sua dolente innamorata prima di sera. I marinai consigliano a Erabena/Eumete di scappare per evitare la vendetta del re di Cipro, ma la fanciulla resta vicino al suo amore.

Trafelata per la fuga, Cleria raggiunge le altre ninfe e racconta loro che Pallante l'aveva baciata contro la sua volontà. Cleria detesta di tutto cuore Pallante e invita le compagne ad abbandonare il bosco dove una cattiva maga, Ericlea, ha trasformato in albero invisibile il principe Darete suo fratello, per aver disprezzato il suo amore. Pallante si interroga sulla sorte del rivale a colloquio con lo scudiero Erino, il quale ritiene che Meonte sia agonizzante, e spiega al padrone che Cleria lo odia non tanto per averla baciata a tradimento, ma per aver impedito a un suo ammiratore, Meonte, di farla sua. Nella radura del bosco giunge assieme ad altre maghe Ericlea, canuta e rugosa regina di Tessaglia. In un sabba infernale ella intende vendicarsi di Darete.

### ATTO SECONDO

Marte e Venere cercano di convincere Amore affinché l'avversione di Cleria verso Pallante si cambi in amore. Il giovane dio nega bruscamente ogni collaborazione.

In un contesto bucolico il pastore Clarindo celebra il suo amore corrisposto e poi narra a Pallante la storia di Darete: egli sarà liberato se verrà infranta l'urna fatata che si trova presso le radici dell'albero.

Il re di Cipro, Evagora, cerca di convincere la figlia a cedere a Pallante, ma Cleria dichiara di preferire la morte all'amore e al matrimonio con lui.

Amore vorrebbe vendicarsi della madre Venere, che lo ha trascurato per dedicarsi a Marte. Poi si addormenta in un prato e qui Erabena/Eumete, sdegnata, lo ferisce con uno strale. Amore si innamora repentinamente di lei. Frattanto Meonte convalescente parla con Cleandra, che gli profetisce benevole profezie e lo consiglia di consolare Eumete. La moglie di Amore, Psiche, apprende

dalla Fama che il suo consorte si trova a Cipro, vittima di una passione infelice per la superba principessa Erabena (ovvero Eumete). Benché la Fama consigli a Psiche di divertirsi a sua volta, ella afferma di volersi serbare casta e fedele al consorte.

#### ATTO TERZO

Psiche si rivolge a Giove affinché le restituisca Amore. Saturno si offre di rapirlo: ad accompagnarlo vi sarà Mercurio, che dovrà piagare nuovamente Amore, favorire le nozze tra Cleria e Pallante e infine riportare a Giove l'arco e gli strali amorosi. Amore, intanto, viene nuovamente respinto da Erabena/Eumete. Giunti al lido di Cipro Pallante ed Erino si nascondono, nella speranza di vedere Cleria, mentre le sue compagne Clito e Leucippe cercano di convincere la principessa ad amare prima che sia troppo tardi. All'improvviso Cleria resta trafitta da uno strale che raccoglie (quello che Eumete/Erabena aveva scoccato contro Amore), e s'invaghisce di Pallante. Frattanto Eumete narra a Meonte un sogno mattutino: sotto forma di giovinetto gli era apparsa la figlia del re di Atene, Erabena, la quale si era lamentata di Meonte che l'aveva lasciata. Meonte chiarisce che Erabena è oramai morta e che il responsabile di tutto è Amore: di fronte a un nuovo diniego, Erabena colpisce il giovane con la stessa freccia che aveva punto Cleria, lo fa innamorare istantaneamente di lei e, dismesse le sembianze maschili, riconsegna lo strale magico a Mercurio, il quale comunica a Venere che Amore è stato rapito da Saturno.

Individuato l'albero in cui è nascosto Darete, Pallante squarcia l'urna degli incantesimi. Scoppia un terribile temporale, il bosco si dilegua e appare finalmente Darete, che apprende subito dell'amore che il suo salvatore nutre per Cleria. Ancora una volta Pallante e Meonte si sfidano. Ma proprio quando sta per affrontare Meonte, Cleandra induce Pallante a riconoscere in lui il fratello Cratillo, rapito ancora bambino dai pirati assieme alla nutrice e poi liberato e adottato dal suo stesso padre, Atamante re di Tracia. Evagora abbraccia finalmente il figlio Darete, Erabena e Meonte ricambiano il proprio amore e alla presenza di Cleandra si celebrano i vari sposalizi reali. Venere riconsegna ad Amore gli strali che Giove le aveva fatto pervenire, purché d'ora in poi egli ne faccia un uso più assennato. L'opera si chiude con la riconciliazione tra i due coniugi, Psiche e Amore.

## Argument

#### PREMIER ACTE

Après le Prologue allégorique au palais royal de Capriccio, l'histoire se déroule à Chypre. Pallante, fils du roi de Thrace, est arrivé dans l'île dans l'espoir de revoir Cleria, fille du roi de Chypre, après tant de souffrances; il est accompagné par le jeune Eumete, soit la princesse Erabena, fille du roi d'Athènes, habillée en homme. Celle-ci est à la recherche de Meonte, qui l'a quittée pour l'amour de Cleria, après l'avoir séduite. Meonte est sur le point d'enlever cette dernière, mais il est blessé par Pallante, qui arrive à l'aide de sa bien-aimée; comme il se croît mourant, il confie ses dernières volontés à Eumete, qu'il tient pour ami. Erabena/Eumete, désespérée pour le sort de son bien-aimé, voudrait se donner la mort, mais est consolée d'abord par deux marins, ensuite par la magicienne Cleandra, qui lui dit qu'elle entend sauver Meonte, pour le lui rendre avant le soir. Les marins exhortent Erabena/Eumete à s'enfuir pour échapper à la vengeance du roi de Chypre, mais la jeune fille reste auprès de son amour.

Hors d'haleine après sa fuite, Cleria rejoint les autres nymphes et leur raconte que Pallante l'avait embrassée contre son gré; elle le déteste donc de tout son cœur, et invite ses amies à quit-

ter ce bois où jadis une méchante sorcière, Ericlea, a métamorphosé en arbre invisible le prince Darete, frère de Cleria, parce qu'il avait méprisé son amour. Pallante discute du sort de son rival avec Erino, son écuyer, qui croît Meonte agonisant, et explique à son maître que Cleria le hait non pas tellement parce qu'il l'a embrassée par trahison, mais parce qu'il a empêché son soupirant Meonte de la posséder. Ericlea, chenu et rugueuse reine de Thessalie, arrive dans la clairière du bois avec d'autres sorcières: elle entend se venger de Darete au cours d'un sabbat infernal.

#### DEUXIÈME ACTE

Mars et Vénus essayent de convaincre Amour de transformer l'aversion de Cleria contre Pallante en amour, mais le jeune dieu se refuse absolument de fournir sa collaboration.

Dans un cadre bucolique, le berger Clarindo chante son amour partagé, puis il raconte à Pallante l'histoire de Darete: le prince sera délivré lorsque l'urne enchantée qui se trouve auprès des racines de l'arbre sera brisée.

Le roi de Chypre, Evagora, cherche de persuader sa fille de céder à Pallante, mais Cleria déclare préférer la mort à l'amour et au mariage avec le prince.

Amour voudrait se venger de Vénus, sa mère, qui l'a délaissé pour se dévouer à Mars, mais il s'endort dans un pré, où Erabena/Eumete, outrée, le blesse d'une flèche. Amour s'éprend subitement d'elle. Entre-temps Meonte, désormais convalescent, parle avec Cleandra, qui profère des prophéties bienveillantes et lui conseille de consoler Eumete. L'épouse d'Amour, Psyché, apprend par la Renommée que son mari se trouve à Chypre, en proie à sa malheureuse passion pour la dédaigneuse princesse Erabena (c'est-à-dire Eumete). Quoique la Renommée conseille à Psyché de bien s'amuser à son tour, elle déclare vouloir se garder chaste et rester fidèle à son époux.

#### TROISIÈME ACTE

Psyché s'adresse à Jupiter, pour qu'il lui rende Amour. Saturne s'offrit à l'enlever; il se fera accompagner par Mercure, qui devra blesser Amour de nouveau, favoriser l'union entre Cleria et Pallante et finalement rapporter à Jupiter l'arc et les flèches d'amour. Pendant ce temps, Amour est repoussé encore une fois par Erabena/Eumete. Pallante et Erino arrivent à la plage de Chypre et s'y cachent, dans l'espoir de voir Cleria, tandis que ses amies Clito et Leucippe essayent de convaincre la princesse d'aimer, avant qu'il ne soit trop tard. Soudainement, Cleria ramasse une flèche, se blesse (c'est la même flèche que Eumete/Erabena avait décochée contre Amour) et s'éprend de Pallante. Entre-temps, Eumete raconte à Meonte un rêve matinal qu'il vient d'avoir: la fille du roi d'Athènes, Erabena, lui avait paru sous l'aspect d'un garçon et s'était plaint de Meonte, qui l'avait quittée. Meonte réplique que Erabena est morte et que tout est de la faute d'Amour. En face de ce nouveau refus, Erabena blesse Meonte avec la même flèche qui avait piqué Cleria, le fait tomber d'emblée amoureux d'elle et rend la flèche magique à Mercure, après avoir repris son aspect féminin. Mercure annonce ensuite à Vénus qu'Amour a été enlevé par Saturne.

Après avoir localisé l'arbre où se cache Darete, Pallante crève l'urne des sortilèges: un affreux orage éclate, le bois disparaît et finalement paraît Darete, qui est mis aussitôt au courant de l'amour de son sauveur pour Cleria. Pallante et Meonte se provoquent encore une fois au combat, mais lorsque les deux rivaux sont sur le point de s'affronter, Cleandra porte Pallante a reconnaître Meonte: c'est son frère Cratillo, qui avait été enlevé enfant avec sa nourrice par les pirates, libéré ensuite et adopté par son propre père, Atamante roi de Thrace. Evagora serre finalement dans ses bras son fils Darete, Erabena et Meonte renouvellent leurs vœux d'amour et les deux mariages royaux ont lieu en présence de Cleandra. Vénus rend à Amour les flèches que Ju-

pitier lui avait fait parvenir, à condition que dorénavant il en fasse un usage plus judicieux. L'opéra se termine par la réconciliation entre les deux époux, Amour et Psyché.

## Synopsis

### ACT ONE

After an allegoric prologue, at the royal palace of Capriccio, the scene is at Cyprus. After much suffering, Pallante, the son of the King of Thrace has come to the island hoping to see Cleria, the King of Cyprus' daughter. He is accompanied by the young Eumete, in reality Princess Erabena, daughter of the King of Athens, and disguised as a man. She is searching for Meonte who seduced her only to abandon her because he had fallen in love with Cleria. He is about to kidnap his love but Pallante intervenes to help Cleria and injures him. Convinced he is about to die, Meonte entrusts Eumete to carry out his last wishes, believing him to be his friend. Erabena/Eumete is so desperate about her beloved's fate that she also wants to die but two sailors and then the witch, Cleandra, manage to comfort her. She announces she is going to save Meonte so he can return to his suffering beloved before night falls. The sailors advise Erabena/Eumete to run away to escape the King of Cyprus' wrath but the young girl refuses to leave her lover's side.

Out of breath after her flight, Cleria reaches the other nymphs and tells them Pallante kissed her against her will. Cleria hates Pallante with all her heart and tells her companions to leave the woods where an evil witch, Ericlea, has transformed her brother Prince Darete into an invisible tree because he spurned her love. Pallante talks about his rival's fate with his shield-bearer Erino, who believes that Meonte is in agony, and tells his master that Cleria hates him not so much for having kissed her, but for having stopped one of her admirers, Meonte, from doing so. The white-haired, wrinkly queen of Tessaglia, Ericlea, arrives in the heart of the woods together with other witches. She wants to revenge herself on Darete one infernal Sabbath.

### ACT TWO

Mars and Venus are trying to convince Cupid to transform Cleria's hate for Pallante into love. The young god brusquely refuses to have anything to do with it.

In a poetic context, Clarindo is celebrating the fact his love has been returned, and tells Pallante about Darete: he will be freed if a magical urn near the tree roots is broken.

Evagora, King of Cyprus, is trying to convince his daughter to give in to Pallante but Cleria declares she would rather die than marry him.

Cupid wants revenge on his mother Venus, who neglected him because of Mars. He falls asleep in a meadow and here, Erabena/Eumete, injures him with an arrow in outrage. Cupid falls head over heels in love with her. In the meanwhile, Meonte, who is convalescing, is talking to Cleandra who is pronouncing benevolent prophecies and advising him to comfort Eumete. Cupid's wife, Psyche, learns from Fama that her husband is in Cyprus, having fallen victim to unrequited love for the haughty princess Erabena (or rather, Eumete). When Fama tells Psyche to enjoy herself in turn, she says she wants to remain chaste and true to her husband.

### ACT THREE

Psyche turns to Jupiter, asking him to return Cupid. Saturn offers to kidnap him: Mercury is to accompany him, to plague Cupid once again, encourage the marriage between Cleria and Pallante and then, return the bow and arrow of love back to Jupiter. In the meantime, Erabena/Eumete

spurns Cupid once again. Once they reach the beach of Cyprus, Pallante and Erino hide, hoping to see Cleria, while the companions Clito and Leucippe try to convince the princess to agree before it is too late. Cleria is suddenly hit by an arrow she is picking up (the one Eumete/Erabena shot at Cupid) and she falls in love with Pallante. In the meanwhile Eumete is telling Meonte of his/her dream that morning: Erabena, the daughter of the King of Athens appeared before him in the guise of a young boy, lamenting that Meonte had left her. Meonte says that Erabena is now dead and Cupid is responsible for the whole thing; when he says so once again, Erabena strikes the young man with the same arrow that hit Cleria, making him fall in love with her. Removing her disguise, she returns the magic arrow back to Mercury, who tells Venus that Cupid has been kidnapped by Saturn.

Pallante finds the tree where Darete is hiding and breaks the enchanted urn. There is a terrible storm, the woods fade away and finally Darete appears, learning straight away of his saviour's love for Cleria. Once again Pallante and Meonte challenge each other. However, just as he is about to fight Meonte, Cleandra convinces Pallante he is his brother Cratillo, kidnapped as a child by pirates together with his wet-nurse, but then freed and adopted by none other than Atamante, King of Thrace. Evagora embraces his son Darete, Erabena and Meonte are happily in love and the marriage rites take place before Cleandra. Venus returns the arrows Jupiter gave to Cupid on the condition he uses them more carefully in future. The opera ends with the reconciliation of Psyche and Cupid.

## Handlung

### ERSTER AKT

Der allegorische Prolog ist in dem Königspalast von Capriccio. Schauplatz der Handlung ist Zypern. Pallas, der Sohn des Königs von Thrakien, ist in der Hoffnung auf das lange ersehnte Wiedersehen mit der zypriotischen Prinzessin Cleria auf der Insel eingetroffen. Auf seiner Reise begleitet ihn der junge Eumetis – in Wahrheit die als Jüngling verkleidete Erabena, Tochter des Königs von Athen. Sie sucht Maeon, der sie erst verführt, dann jedoch aus Liebe zu Cleria verlassen hat. Maeon ist eben im Begriff, seine Angebetete zu rauben, doch Pallas eilt der bedrängten Cleria zu Hilfe und verletzt den Entführer. Im Glauben, tödlich verwundet zu sein, vertraut Maeon dem vermeintlichen Freund Eumetis seinen letzten Willen an. Aus Verzweiflung über den scheinbar bevorstehenden Tod des Geliebten faßt Erabena/Eumetis den Entschluss, selbst aus dem Leben zu scheiden, wird jedoch zunächst von zwei Seeleuten und schließlich von der Zauberin Cleandra daran gehindert. Die Zauberin kündigt an, sie werde Maeon retten und ihn noch am selben Tag seiner trauernden Geliebten zuführen. Die Seeleute raten Erabena/Eumetis zur Flucht, um sich der Rache des Königs von Zypern zu entziehen, doch das Mädchen bleibt bei dem Geliebten.

Atemlos erreicht Cleria die übrigen Nymphen und berichtet ihnen, Pallas habe sie gegen ihren Willen geküßt. Cleria verabscheut Pallas von ganzem Herzen und bittet ihre Gefährtinnen, den Wald zu verlassen, in dem ihr Bruder, Prinz Dares, von der bösen Zauberin Ericlea in einem unsichtbaren Baum gefangen gehalten wird, weil er ihre Liebe nicht erwiderte. Pallas sinnt in einem Gespräch mit seinem Knappen Erinos über das Schicksal seines Widersachers nach. Erinos ist fest davon überzeugt, dass Maeon im Sterben liegt, und klärt seinen Herrn über die wahre Ursache von Clerias Hass auf: schuld daran sei nicht der geraubte Kuß, sondern die vereitelte Entführung durch ihren Bewunderer Maeon. Weißhaarig und von Falten gezeichnet betritt die thessalische

Königin Ericlea in Begleitung weiterer Zauberinnen die Lichtung. Im Laufe des Hexensabbats schwört sie, sich an Dares zu rächen.

#### ZWEITER AKT

Mars und Venus bitten Amor, Clerias Abneigung gegen Pallas in Liebe zu verwandeln. Doch der junge Gott verweigert ihnen brüsk jede Hilfe.

In einer idyllischen Landschaft besingt der Hirte Clarindo seine glückliche Liebe und erzählt Pallas von Dares' Schicksal: Lediglich die Zerstörung der verzauberten Urne zwischen den Baumwurzeln könne ihn von seinem Bann erlösen.

Evagoras, der König von Zypern, versucht, seine Tochter zur Heirat mit Pallas zu bewegen, doch Cleria sträubt sich hartnäckig dagegen: sie wolle lieber sterben als sich Pallas hinzugeben.

Amor sinnt auf Rache an seiner Mutter Venus, die ihn vernachlässigt hat, um sich Mars zu widmen. Auf einer Wiese sinkt er in den Schlaf und wird von der empörten Erabena/Eumetis mit einem Pfeil verletzt. Amor verliebt sich sogleich in sie. Unterdessen spricht der langsam genesende Maeon mit Cleandra, die ihm ein glückliches Schicksal voraussagt und ihm rät, Eumetis zu trösten. Psyche erfährt von PHEME, dass ihr Gemahl Amor auf Zypern weilt, wo er Opfer einer unglücklichen Leidenschaft für die hoffärtige Prinzessin Erabena (bzw. Eumetis) geworden ist. Obwohl ihr Phebe rät, sich nun ebenfalls ungezwungen zu vergnügen, bekräftigt Psyche ihre Absicht, dem Gemahl die Treue zu halten.

#### DRITTER AKT

Psyche bittet Jupiter um Amors Rückkehr und Saturn erbieht sich, diesen zu entführen: dabei soll ihn Merkur begleiten und Amor erneut plagen, die Vermählung zwischen Cleria und Pallas vorantreiben und Jupiter die Liebespfeile und den Bogen zurückbringen. Unterdessen wird Amor erneut von Erabena/Eumetis zurückgewiesen. Die eben am Strand angelangten Pallas und Erino verbergen sich in der Hoffnung, Cleria zu Gesicht zu bekommen. Clito und Leukippe sind im Begriff, sie zu davon zu überzeugen sich für die Liebe zu entscheiden, solange es noch nicht zu spät ist. Da wird Cleria unversehens von einem Pfeil getroffen (es ist derselbe, den Eumetis/Erabena auf Amor abgeschossen hatte) und verliebt sich in Pallas. Unterdessen erzählt Eumetis Maeon von seinem Traum: ihm sei Erabena, die Tochter des Königs von Athen, im Gewand eines Jünglings erschienen und habe sich über Maeon beklagt, weil er sie verlassen habe. Maeon erklärt, Erabena sei längst tot und dies sei allein Amors Schuld: bei einer erneuten Zurückweisung verletzt Erabena den Jüngling mit dem Pfeil, der zuvor Cleria getroffen hatte, worauf dieser sich augenblicklich in sie verliebt. Als die Verkleidung gefallen ist, erhält Merkur den magischen Pfeil und berichtet der Venus, Amor sei von Saturn entführt worden.

Pallas macht den Baum ausfindig, der Dares gefangen hält, und zerschlägt die Zauberurne. Ein schreckliches Unwetter bricht los, der Wald verschwindet und Dares ist endlich erlöst. Er begreift sofort, dass sein Retter Cleria liebt. Pallas und Maeon fordern sich erneut zum Zweikampf heraus. Doch gerade als sich Pallas auf Maeon stürzen will, offenbart ihm Cleandra, dass dieser sein Bruder Kratyllos ist, der als Knabe zusammen mit seiner Amme von den Seeräubern entführt worden war und später von König Athamas von Tharkien befreit und adoptiert wurde. Evagoras schließt endlich seinen Sohn Dares in die Arme, Erabena und Maeon versichern sich ihre Liebe und in Cleandras Beisein werden die verschiedenen Vermählungen gefeiert. Venus übergibt Amor die Pfeile, die Jupiter unter der Bedingung geschickt hat, der Liebesgott möge sie nun umsichtiger einsetzen. Die Oper schließt mit der Versöhnung des Paares Psyche und Amor.

# Bibliografia

a cura di Maria Martino

Solo qualche anno fa sarebbe stato lecito e doveroso premettere che la letteratura critica su Cavalli era piuttosto esigua, e ancora legata piuttosto saldamente a quella votata al suo maestro, Claudio Monteverdi. Non possiamo certo parlare di una sensibile inversione di tendenza, anzi, ma è innegabile che la ricerca musicologica abbia mostrato ricettività nei confronti dello stimolo prodotto dal fervore di riscoperte del repertorio barocco, materializzatosi nella serie di riprese moderne che con sempre maggior frequenza occupano un posto stabile nei cartelloni delle nostre stagioni teatrali.

La produzione pubblicistica che a partire dalla fine dell'Ottocento e lentamente, nel corso della prima metà del Novecento, riportò Monteverdi nella coscienza musicale e musicologica italiana, illuminò di riflesso le carriere di altri operisti veneziani contemporanei, e aprì la strada alla riscoperta di Francesco Cavalli.

Inspiegabilmente però, l'iniziale entusiasmo editoriale, che a partire dal 1913 aveva visto la pubblicazione dei fondamentali volumi dovuti a Wiel e Prunières, e del lungo saggio di Wellesz,<sup>1</sup> non ha prodotto esiti paragonabili a quelli monteverdiani. Basti considerare che, anticipate dalle trascrizioni e revisioni dell'infaticabile compositore Riccardo Nielsen, approntate per alcune riprese moderne poco dopo la metà del secolo scorso,<sup>2</sup> sono pochissime le edizioni moderne di opere teatrali di Cavalli attualmente in circolazione, a cominciare da quelle concepite e realizzate dal pioniere Raymond Leppard come «performing edition» a partire dai tardi anni Sessanta.<sup>3</sup> Di edizioni critiche non è nemmeno il caso di parlare, anche se qualcuno ha scomodato di recente que-

---

<sup>1</sup> TADDEO WEIL, *Francesco Cavalli e la sua musica scenica*, Venezia, R. Deputazione, 1913, 1914<sup>2</sup>, una delle poche monografie a riportare integralmente il testamento di Cavalli, fondamentale per ricostruire la storia della ricezione delle opere del compositore dopo la sua morte; HENRI PRUNIÈRES, *Cavalli et l'opéra vénétien au XVII<sup>me</sup> siècle*, Paris, Rieder, 1913; EGON WELLESZ, *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640-1660*, «Studien zur Musikwissenschaft», I, 1913, pp. 1-103.

<sup>2</sup> Nielsen cominciò dalla musica strumentale di Cavalli, pubblicando, presso l'editore Bongiovanni a Bologna, una *Canzone a otto* (1953) e una *Sonata a dodici*, seguita da una *Canzone a sei* (1955); curò poi la realizzazione, con alacre fantasia nel rielaborare pesantemente il tessuto originale, della *Didone* (Maggio musicale fiorentino, 1952) e dell'*Ercole amante* (Venezia, 1961).

<sup>3</sup> Il direttore d'orchestra e cembalista Raymond Leppard ha curato edizioni di alcuni titoli operistici di Cavalli (pubblicate a Londra da Faber e a New York da Schirmer) che ha inciso in disco per la Philips, come *L'Ormino* (1969), *La Calisto* (1975) *L'Eritrea* e *L'Egisto* (1977); in precedenza aveva curato anche una *Messa concertata* per doppio coro, otto solisti, orchestra e organo (1966). Le prime edizioni d'uso di arie d'opera di Cavalli (dal *Ciro*, *Pompeo Magno*, *Erismena*, *Elena*, *Doriclea*, *Ormindo*, *Gli amori di Apollo*, e *Dafne*, *Seerse*, *Egisto*, *Eliogabalo*, *Scipione Africano*, *Orimonte*, *Muzio Scevola*, *Artemisia*, *Giasone*) sono state pubblicate alla fine dell'Ottocento da Maffeo Zanon, nella serie *Tesori musicali italiani* (Trieste, Schmidl & co.).

sta definizione,<sup>4</sup> più appropriata per i numerosi lavori non operistici di Cavalli, curati da Francesco Bussi.<sup>5</sup> Il lettore interessato può comunque rivolgersi utilmente a riproduzioni in facsimile di copie manoscritte prodotte all'epoca.<sup>6</sup>

Eccezione fatta per le voci «Cavalli» contenute nei dizionari biografici<sup>7</sup> e per i pochissimi altri volumi monografici, l'ultimo dei quali è stato però pubblicato nel 1978,<sup>8</sup> chi volesse quindi approfondire, o semplicemente conoscere la produzione e il contesto all'interno del quale si sviluppa l'attività del musicista cremasco, deve obbligatoriamente passare attraverso una serie di letture trasversali quasi tutte in lingua inglese, o attraverso la consultazione di saggi che riguardano aspetti specifici della sua produzione, non sempre facilmente reperibili. Le possibilità che la letteratura critica offre all'appassionato dell'opera di Cavalli, insomma, non sono tante. Accanto a pubblicazioni più annose, si segnalano saggi apparsi su riviste specializzate o in miscellanee, tesi di laurea e dottorato, alcune delle quali pubblicate.<sup>9</sup>

Per un inquadramento generale di Cavalli nella cultura musicale del suo tempo si consiglia uno dei volumi più originali della *Storia della musica* promossa dalla Società italiana di musicologia,

<sup>4</sup> FRANCESCO CAVALLI, *La Doriclea*, a cura di Christopher J. Mossey, Middleton (Wisconsin), A-R Editions, 2004 (partitura); ID., *La Calisto*, a cura di A. Torrente, Kassel, Bärenreiter, 2006 (partitura) di cui segnaliamo anche, ultima arrivata, l'edizione di Jennifer Williams Brown, Middleton (Wisconsin), A-R Editions, 2007 (partitura).

<sup>5</sup> Molte sono le edizioni critiche di musica vocale sacra di Cavalli curate da Bussi, fra cui si possono menzionare, almeno: *Missa pro defuncti, Requiem a otto voci, con il risonorio «libera me» a cinque voci, 1675* (Milano, Suvini-Zerboni, 1978, 1998<sup>2</sup>), *Sei pezzi vocali sacri (mediti) con basso continuo* (Milano, Ricordi, 1988); *Vespri a otto voci con basso continuo, 1675* (Milano, Suvini-Zerboni, 1995). Oltre a queste si può reperire un'altra manciata di musiche sacre pubblicate in Germania: *Vier Marianische Antiphonen (1656)*, a cura di Bruno Stablein, Regensburg, F. Pustet, 1950; *O quam suavis es*, Köln, E. Bieler, 1996.

<sup>6</sup> L'edizione Garland (New York-London), ha pubblicato in facsimile le seguenti partiture, nella collana «Italian Opera 1640-1770: Mayor unpublished works in a central baroque and early classical tradition», a cura di Howard Mayer Brown: *Scipione Africano* (1978), *Gli Amori di Apollo, e di Dafne* (1978), *L'Oristeo* (1982); per quanto riguarda la musica strumentale si segnala FRANCESCO CAVALLI, *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istrumenti, inni, antifone e sonate, a due, 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12 voci*, Wyton, Huntingdon (Cambs.), King's Music, 1991, riproduzione dell'edizione Venetia, A. Vincenti, 1656.

<sup>7</sup> THOMAS WALKER, «Cavalli, Francesco», voce del *New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, v, pp. 302-313 (aggiornata da Irene Alm) e del *New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, I, pp. 783-789; HENDRIK SCHULZE, «Cavalli, Francesco», voce della *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [MGG], Zweite, neuarbeitete Ausgabe, diretta da Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel, Bärenreiter, 1999, *Personenteil*, IV, coll. 471-484; LORENZO BIANCONI, «Caletti (Caletti-Bruni), Pietro Francesco detto Cavalli», voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, XVI, 1973, pp. 686-696; WOLFGANG OSTHOFF, «Cavalli, Francesco», voce del *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, *Le biografie*, II, pp. 157-162; NINO PIRROTTA, «Cavalli, Francesco», voce dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 12 voll., Roma, Le Maschere, 1954, III, coll. 268-271.

<sup>8</sup> JANE GLOVER, *Cavalli*, New York, St. Martin's Press, 1978; un esame generale, con uno sguardo specifico alla strumentazione, è anche quello di RAYMOND LEPPARD, *Cavalli's Operas*, «Proceedings of Royal Musical Association», XCIII, 1966-1967, pp. 67-76.

<sup>9</sup> Non stupisce di trovare, scorrendo gli elenchi delle dissertazioni statunitensi, i nomi di studiosi come ELLEN ROSAND (*Aria in the early operas of Francesco Cavalli*, PhD, New York University, 1971) e LORENZO BIANCONI (*Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien*, PhD, Heidelberg, 1974); altri lavori sono stati prodotti da MARTHA NOVAK CLINKSCALE, *Pier Francesco Cavalli's «Xerse»*, PhD, University of Minnesota, 1970 (Ann Arbor, UMI, 1974); JANE GLOVER, *The Teatro Sant'Apollinare and the development of 17th century venetian opera*, PhD, Oxford University, 1975; CHRISTOPHER J. MOSSEY, «Human after all»: *character and self-understanding in operas by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli, 1644-52*, PhD, Brandeis University, 1999; MAURO P. CALCAGNO, *Staging musical discourses in 17th century Venice: Francesco Cavalli's «Eliogabalo» (1667)*, PhD, Yale University, 2000 (Ann Arbor, UMI, 2006).



Bertel Thorvaldsen, *Amore e Psiche*. Gesso. Copenhagen, Thorvaldsens Museum.

quello di Bianconi, che contiene un'emplare trattazione del teatro musicale del Seicento, con riferimenti a convenzioni letterarie e drammaturgiche, ai teatri veneziani e all'opera prima del 1637, spiegato nel contesto della storia e dell'ideologia dell'epoca.<sup>10</sup> Per l'approfondimento di questioni connesse alla storia del teatro musicale italiano non meno interessanti possono risultare i volumi di Fasso, Palisca e Kermann.<sup>11</sup>

Sul sistema produttivo, il ruolo specifico del librettista-cantante-compositore, gli aspetti spettacolari e letterari, con una panoramica sul problema della messa in scena dell'opera del Seicento, è indispensabile la *Storia dell'opera italiana*, curata da Bianconi e Pestelli, non meno del libro che John Rosselli ha dedicato al cantante d'opera.<sup>12</sup> Sul teatro che ospitò la maggior parte dei lavori di Cavalli, e su altre sale dell'epoca, è obbligatorio riferirsi ai volumi di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo.<sup>13</sup>

Gli aspetti letterari del teatro d'opera seicentesco sono trattati in maniera esauriente da Fabbri.<sup>14</sup> Altre utili informazioni ma di carattere più generale, si trovano nei volumi di Smith,<sup>15</sup> Gronda e Fabbri, Accorsi.<sup>16</sup> Tuttavia, latitano ancora, come per altri librettisti seicenteschi, saggi di ampio respiro sulla figura e sull'opera di Giovanni Faustini; uno degli studi più sistematici sull'arte e la poetica del librettista è al momento la tesi di dottorato di Nicola Badolato che contiene l'edizione letteraria dei dieci libretti scritti da Faustini per Cavalli.<sup>17</sup> Per uno sguardo più generale sulla vita e l'attività del librettista si rimanda alle voci del dizionario *New Grove* e del DEUMM, e al capitolo terzo del *Secolo cantante* nel quale Paolo Fabbri analizza le strutture portanti della drammaturgia faustiniana.<sup>18</sup>

Sui problemi estetici ed artistici delle origini dell'opera, sulla funzione e l'uso delle forme chiuse nell'opera della prima metà del Seicento, di fondamentale importanza sono i saggi del mai troppo compianto Nino Pirrotta.<sup>19</sup> Fra gli studi dedicati all'opera veneziana nel Seicento, vanno tenuti

<sup>10</sup> LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982<sup>1</sup>, 1991 («*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 5»<sup>2</sup>).

<sup>11</sup> *Teatro del Seicento*, a cura di Luigi Fasso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; JOSEPH KERMAN, *L'opera come dramma* [*Opera as Drama*, 1956, 1988<sup>2</sup>], Torino, Einaudi, 1990; CLAUDE PALISCA, *Baroque Music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968.

<sup>12</sup> *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, voll. 4-6, Torino, EDT, 1987-1988; JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1660-1990)* [*Singers of Italian Opera: the history of a Profession*, 1992], Bologna, il Mulino, 1993.

<sup>13</sup> FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, 5 voll., Venezia, Corbo e Fiore, 1985-2000 (in particolare I, tomo I: *Venezia: Teatri effimeri e nobili imprenditori*, 1995, pp. 97-154); a questa lettura si aggiunga *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

<sup>14</sup> PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990.

<sup>15</sup> PATRICK J. SMITH, *La decima musa. Storia del libretto d'opera* [*The Tenth Muse*, 1971], Firenze, Sansoni, 1981.

<sup>16</sup> *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997; MARIA GRAZIA ACCORSI, *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001.

<sup>17</sup> NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2007.

<sup>18</sup> THOMAS WALKER, «Faustini, Giovanni», voce del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., VII, pp. 607-608; ELLEN ROSAND, «Giovanni Faustini», voce del *New Grove Dictionary of Opera* cit., II, p. 135; N. BALATA, «Faustini, Giovanni», voce del DEUMM cit., *Le biografie*, IV, pp. 320-322; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante* cit., pp. 147-188.

<sup>19</sup> NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987. Non meno importante il leggendario volume, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1969, 1975<sup>2</sup>, che ospita anche un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), *Venere allo specchio* (c. 1649). Olio su tela, Londra, National Gallery.

presente i necessari lavori di Wolff,<sup>20</sup> che possono essere integrati dai non meno validi contributi di Worsthorne e Benedetti.<sup>21</sup> Tra le pubblicazioni più recenti segnaliamo un volume tra i più originali e affidabili, dovuto a Ellen Rosand, che ospita una lista di libretti e una bibliografia di riferimento tra le più complete, nonché alcuni volumi della collana a cura del Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini.<sup>22</sup> Per la cronologia degli spettacoli dell'epoca è ancora oggi indispensabile consultare, nonostante incappi in numerose sviste, l'elenco completo a cura di Galvani,<sup>23</sup> così co-

<sup>20</sup> HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, O. Elsner, 1937 (rist. Bologna, Forni, 1975); ID., *Manierismus in den venezianischen Opernlibretti des 17. Jahrhunderts*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 319-326.

<sup>21</sup> SIMON TOWNELY WORSTHORNE, *Venetian Opera in 17<sup>th</sup> century*, Oxford, Clarendon Press, 1954; SILVANO BENEDETTI, *Il teatro musicale a Venezia nel '600: Aspetti organizzativi*, «Studi veneziani» 8, 1984, pp. 185-220.

<sup>22</sup> ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991 (anche online: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3199n7/sm/>); *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di Francesco Cotticelli-Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2006; *La circolazione dell'opera veneziana del Seicento nel IV centenario della nascita di Francesco Cavalli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi organizzato dal Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini in collaborazione con l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa e con il patrocinio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia - Napoli, Chiesa di Santa Caterina da Siena 3-5 ottobre 2002, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini Edizioni, 2005; *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003; *Le fonti d'archivio per la storia della musica a Napoli dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001.

<sup>23</sup> LIVIO NISO GALVANI [Giovanni Salvioli], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche*, Firenze-Roma-Napoli, Ricordi, 1878 (rist.: Bologna, Forni, 1969).

me per l'inventario e la descrizione dei manoscritti musicali conservati alla Biblioteca Marciana non resta che utilizzare la vecchia pubblicazione a cura di Wiel,<sup>24</sup> a meno che non si riesca ad accedere alla più 'recente' tesi di dottorato di Jeffery discussa a Princeton nel 1980.<sup>25</sup> Per quanto riguarda la produzione di Cavalli in relazione a Monteverdi, la più 'dettagliata' analisi fino al 1954 era quella della Abert,<sup>26</sup> che è stata ampiamente superata da volumi e saggi, ancora irrinunciabili, scritti da Ellen Rosand attorno alla metà degli anni Settanta.<sup>27</sup>

Passando all'opera cui è dedicato questo volume fatta eccezione per i riferimenti sparsi all'interno di studi concernenti gruppi di opere, o lo stile del compositore, praticamente inconsistente è la letteratura critica cui si può fare riferimento. Aspetti particolari dell'opera e dello stile del compositore cremasco sono stati trattati da Jane Glover<sup>28</sup> e Bjorn Hjelmborg.<sup>29</sup> Invece si possono segnalare articoli più numerosi che prendono in esame le diverse opere di Cavalli, anche in relazione ad altri titoli coevi, apparsi in sedi diverse nel corso del secolo scorso.<sup>30</sup> Fra loro occupa un posto preminente un saggio vastissimo, che ingloba il libretto dell'*Egisto*, ne commenta lo stile musicale e allarga il discorso all'intera produzione di Cavalli, scritto con *nonchalance* e profondità da Giovanni Morelli nel 1982, in occasione di una ripresa dell'opera al Teatro La Fenice.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> TADDEO WIEL, *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1888 (rist.: Bologna, Forni, 1969).

<sup>25</sup> PETER GRANT JEFFERY, *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, PhD, Princeton University, 1980.

<sup>26</sup> ANNA AMALIE ABERT, *Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1954.

<sup>27</sup> ELLEN ROSAND, *Aria as Drama in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 75-97; EAD., «L'Ormindo» travestito in «*Erismena*», «Journal of American Musicological Society», XXVIII, 1975, pp. 268-291; EAD., *Comic contrast and dramatic unity: Observations on the form and function of aria in the operas of Francesco Cavalli*, «Music Review», XXXVII, 1976, pp. 92-105; EAD., *The descending triachord: an emule of Lament*, «Music Quaterly», LXV, 1979, pp. 346-359.

<sup>28</sup> JANE GLOVER, *Cavalli and «Rosinda»*, «Musical Times», CXIV, 1973, pp. 133-135; EAD., *Aria and closed form in the operas of Francesco Cavalli*, «The Consort», XXXII, 1976, pp. 167-175.

<sup>29</sup> BJORN HJELMBORG, *Une partition de Cavalli (Quelques remarques complémentaires aux recherches Cavalliennes)*, «Acta Musicologica», XVI-XVII, 1944-1945, pp. 39-54; ID., *Aspect of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario colleges oblata*, a cura di Bjorn Hjelmborg e Soren Sorensen, Hafniae, Wihelm Hansen, 1962, pp. 173-198.

<sup>30</sup> HELLMUT KRETZSCHMAR, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», VIII, 1982, pp. 1-76; HUGO GOLDSCHMIDT, *Cavalli als Dramatischer Komponist*, «Monatshfte für Musikgeschichte» 25, 1893, pp. 45-48, 53-58, 61-111; ID., *Studien zur Geschichte der Italianischen Oper im 17. Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901; HENRI PRUNIÈRES, *Notes sur une partition faussement attribuée à Cavalli: «L'Eritrea» (1686)*, «Rivista musicale italiana», XXVII, 1920, pp. 267-273; HAROLD S. POWERS, *L'Erismena Travestita*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324; DAVID SWALE, *The «Erismena» of 1655*, «Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology», III, 1968, pp. 258-285; ANTHONY HICKS, *Cavalli and «La Calisto»*, «Musical Times», CXI, 1970, pp. 486-489; LORENZO BIANCONI-THOMAS WALKER, *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmonic*, «Rivista Italiana di musicologia», X, 1975, pp. 379-454; HAROLD S. POWERS, *Il Mutio tramutato, I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, cit., pp. 227-258; GIOVANNI MORELLI-THOMAS WALKER, *Tre controversie intorno al S. Cassiano*, ivi, pp. 97-120; THOMAS WALKER, *Gli errori di «Minerva al tavolino»: osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, ivi, pp. 7-20; GENEVIÈVE YANS, *Poésie et musique: l'«Hipermestra» de Moniglia-Cavalli*, «Quadrivium», XIX/1, pp. 129-183; EAD., *Un opéra de Francesco Cavalli pour la court de Florence: «l'Hipermestra»*, Bologna, Università degli studi di Bologna, 1979; «*La Calisto» di Francesco Cavalli e Giovanni Faustini*, a cura di Carlo Majer, Vicenza, Festival Olimpico, 1988.

<sup>31</sup> GIOVANNI MORELLI, *Scompiglio e lamento (Simmetrie dell'incostanza e l'incostanza delle simmetrie). «L'Egisto» di Faustini e Cavalli (1643)*, in *L'Egisto*, Venezia, Teatro La Fenice, 1982, pp. 475-626.

# Online

a cura di Roberto Campanella

## Novità nell'aria

La nascita del melodramma tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo è certamente il punto di partenza per una straordinaria avventura dell'ingegno umano, che segnerà profondamente, nel bene e nel male, la civiltà occidentale per secoli. Agli esordi questo nuovo genere – nato dall'intellettualistica illusione di far rivivere i fasti del teatro classico considerato sublime esempio di equilibrio tra musica, danza e poesia – si fondava sull'applicazione rigorosa dello stile monodico che, diversamente da quello polifonico, permetteva di mettere in risalto la recitazione sottolineando ogni sfumatura della parola e dando adeguata espressione agli 'affetti', mentre la parte strumentale doveva limitarsi all'essenziale divenire melodico e armonico del basso continuo. Ma il razionalistico rigore della Camerata fiorentina non poteva reggere a lungo. Il nuovo genere, diffondendosi progressivamente anche in altri centri (*in primis* Roma), andava assumendo caratteristiche diverse, che tendevano ad attenuare l'austerità del «recitar cantando» attraverso l'inserimento di spunti melodici nel canto e di episodi comici nell'azione drammatica, per non parlare del ruolo sempre più decisivo che assumerà la macchina scenica. A Venezia le nuove tendenze del melodramma incontrano particolare favore, anche in relazione al fatto che nella capitale della Serenissima sarà aperto a partire dal 1637 il primo teatro a pagamento; il che comporterà, in particolare, l'esigenza di dover quasi obbligatoriamente aderire al gusto di un pubblico più vario, sia a livello sociale che culturale, rispetto a quello 'selezionatissimo' che frequentava tradizionalmente i teatri di corte. Accompagnato dalla fama meritatasi alla corte dei Gonzaga, nel 1613 sbarca nella città lagunare Claudio Monteverdi, il grande musicista di Cremona, che negli ultimi quattro libri dei *Madrigali* aveva saputo contemperare la «prima pratica», cioè lo stile polifonico puro con la «seconda», vale a dire lo stile moderno elaborato a Firenze, facendo progressivamente prevalere una voce sulle altre e che aveva già dato un saggio del suo genio anche nel nuovo genere melodrammatico con *L'Orfeo*, dove lo stile recitativo è arricchito, in un mirabile equilibrio, da misurati episodi melodici (ritornelli, preghiere, cori, danze), oltre che da un impiego raffinato di un vasto *ensemble* strumentale. A Venezia il Cremonese, nominato direttore della Cappella Marciana, continua la sua attività di compositore sempre ricercando nuovi mezzi espressivi nella musica sacra come in quella profana. Ormai in tarda età non si tira indietro quando gli vengono commissionate alcune opere. Tra esse quella che sarà poi considerata un capolavoro assoluto del melodramma di tutti i tempi, *L'incoronazione di Poppea*, che vide la luce al teatro dei SS. Giovanni e Paolo nel 1643, lo stesso anno della sua morte. Il trionfo che fu tributato allo spettacolo – oltre che alla genialità teatrale e musicale di Monteverdi – fu dovuto in parte anche a una serie di scelte 'strategiche' suggerite da esigenze di tipo, per così dire, commerciale, volte a contenere le spese e a ottenere il favore del pubblico, nonché ad assecondare il nascente divismo dei 'castrati'. Dunque, niente più cori, una più netta distinzione tra recitativi e sequenze melodiche (modellate sulle strutture strofiche abbastanza frequenti nel libretto di Busenello: vere e proprie 'arie'), uno stile vocale virtuosistico, l'argomento tragicomico e quant'altro. Anche se non ci sono prove og-

gettive, pare che alla composizione abbia contribuito anche il nostro Pier Francesco Cavalli, che più o meno nello stesso periodo stava lavorando alla *Virtù de' strali d'Amore* e che con la sua imponente produzione darà un contributo essenziale alla codificazione del melodramma veneziano e alla sua diffusione in Europa (tra l'altro, oscurando la fama dello stesso Monteverdi). Cavalli, dunque, è certamente uno tra i massimi protagonisti nel processo di emancipazione dell'aria che assumerà nel corso del secolo diciassettesimo e oltre, un ruolo a dir poco soverchiante nello sviluppo del nuovo genere a scapito delle parti recitate (che finiranno ben presto per essere allegramente snobbate dal pubblico) con esiti non sempre esaltanti sul piano estetico. Poi venne Gluck ... Di questo e di altro ci parla la rete, di cui passeremo in rassegna le pagine più significative, a dire il vero non molte.

Prima di qualsiasi altro indirizzo, va appuntato quello dell'*University of California Press*, che offre al lettore quella che resta la monografia di riferimento sull'Opera veneziana del Seicento, oltre che chiave d'accesso privilegiata per la poetica di Cavalli: Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*.<sup>1</sup> L'autrice, docente alla Yale University, ha vinto un prestigioso premio della Mellon Foundation, e sta realizzando un progetto a cavallo fra musicologia e prassi esecutiva che merita un approfondimento.<sup>2</sup> Un *Cavalli Project* si legge anche tra i siti del portale della *Harvard University* (ancora in costruzione).<sup>3</sup>

Brevi biografie si trovano nelle varie edizioni della libera enciclopedia *Wikipedia*. Un po' più ampie quella in italiano, che accenna alle vicende della vita del compositore e alla sua personalità artistica facendo seguire l'elenco delle opere,<sup>4</sup> e quella in inglese, che in particolare offre qualche referenza bibliografica, oltre ad un *link* che conduce ad un breve riassunto dell'opera di cui stiamo trattando<sup>5</sup> e a un altro che permette di accedere ad una rivista specializzata francese davvero notevole, *Le magazine de l'opéra Baroque*.<sup>6</sup> Su quest'ultima non mancano pagine interessanti per noi: da una sintesi della trama della *Virtù de' strali d'Amore*<sup>7</sup> a notizie su Giovanni Faustini (insieme a quelle sugli altri librettisti di Cavalli) e sui teatri di Venezia, a un'articolata ipertestuale biografia sul musicista,<sup>8</sup> oltre a un'ampia cronobiografia comparata.<sup>9</sup> Ma vi si trovano tante altre pagine interessanti sull'opera barocca in generale. Un po' più brevi le voci in tedesco, in francese e in spagnolo.<sup>10</sup>

Altre laconiche biografie in italiano sono presenti su *Haendel.it*.<sup>11</sup> e sul *Dizionario Karadar*, dove è disponibile anche in altre lingue, accompagnata dalla fotocopia di una pagina manoscritta del *Serse*) e da un *file* MIDI con un brano della sinfonia dell'*Ormindo*.<sup>12</sup> Altri ascolti da opere di Cavalli sono disponibili presso *Last.fm*,<sup>13</sup> mentre Youtube offre qualche video dall'*Ipermestra*, *Il*

<sup>1</sup> <http://www.escholarship.org/editions/view?docId=ft3199n7sm&brand=ucpress>.

<sup>2</sup> <http://yaletomorrow.yale.edu/news/rosand.html>; cfr. Inoltre [http://www.mellon.org/news\\_publications/announcements-1/2006-distinguished-achievement-award-recipients-named/](http://www.mellon.org/news_publications/announcements-1/2006-distinguished-achievement-award-recipients-named/).

<sup>3</sup> <http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k6447&pageid=icb.page23794>.

<sup>4</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Cavalli](http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli).

<sup>5</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/La\\_virtù\\_dei\\_strali\\_d'Amore](http://en.wikipedia.org/wiki/La_virtù_dei_strali_d'Amore).

<sup>6</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Cavalli](http://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli).

<sup>7</sup> [http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/Cadre\\_baroque.htm](http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/Cadre_baroque.htm).

<sup>8</sup> [http://operabaroque.fr/Opera\\_baroque\\_cadre.htm](http://operabaroque.fr/Opera_baroque_cadre.htm).

<sup>9</sup> [http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/Cadre\\_baroque.htm](http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/Cadre_baroque.htm).

<sup>10</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Cavalli](http://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli), [http://fr.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Cavalli](http://fr.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli) e [http://es.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Cavalli](http://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli).

<sup>11</sup> <http://www.haendel.it/compositori/cavalli.htm>.

<sup>12</sup> <http://www.karadar.com/Dizionario/cavalli.html>.

<sup>13</sup> <http://www.lastfm.it/music/Francesco+Cavalli>.

*Giasone, La Calisto, La Statira*.<sup>14</sup> Numerosi i siti, soprattutto di riviste musicali, che offrono profili biografici – sempre brevi – in inglese: *Goldberg*,<sup>15</sup> *l'Enciclopedia Britannica*,<sup>16</sup> *Here of a Sunday Morning*,<sup>17</sup> *Early Music*,<sup>18</sup> *The Notable Names Database Weblog*.<sup>19</sup>

Quanto alla *Virtù de' strali d'Amore*, il sito di *Italian Opera*, che si occupa della ricerca delle fonti musicali in Italia, offrendo ragguagli sulla collocazione bibliotecaria di partiture e libretti, informa sull'esistenza di due edizioni del libretto: una manoscritta (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana)<sup>20</sup> e un'altra a stampa (attestata in diverse biblioteche, segna di un notevole gradimento del prodotto).<sup>21</sup> Il testo del libretto è, invece, reperibile in una tesi di dottorato consultabile sul portale dell'Università di Bologna. Si tratta di un lavoro di ricerca svolto Nicola Badolato sotto la guida di Lorenzo Bianconi, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, discusso nel 2007. Nell'introduzione, dopo qualche cenno biografico sul compositore e i fratelli Faustini, tre grandi animatori della realtà teatrale veneziana, il dottorando individua con argomentazioni convincenti, nel quadro della produzione librettistica italiana della prima metà del Seicento, i rapporti tra questo specifico *corpus* di testi e le fonti mitologico-letterarie, varianti e costanti nella struttura degli intrecci, la morfologia delle arie, mettendo in evidenza come il sodalizio Cavalli-Faustini sia stato determinante per codificare la struttura *standard* del nuovo genere, a pochi decenni dalla sua nascita. Segue l'edizione 'filologica' dei libretti analizzati, tra cui appunto quello dell'opera in questione.<sup>22</sup>

Passiamo ora all'ottimo librettista, l'avvocato Giovanni Faustini, segnalando le poche pagine che se ne occupano. Si tratta, in particolare, di due voci della già citata enciclopedia *Wikipedia*, rispettivamente in italiano e in inglese, entrambe stringate: la prima corredata dall'elenco dei libretti, la seconda con una piccola bibliografia.<sup>23</sup> La medesima enciclopedia contiene anche una voce sul fratello Marco, che fu impresario nei più prestigiosi teatri veneziani, tra cui quello di S. Aponal, la cui storia si può conoscere attraverso un *link*.<sup>24</sup>

Chiudiamo con gli interpreti: innanzi tutto il sito ufficiale dell'*ensemble* «Europa Galante» – ormai ospite consolidato alla Fenice – contiene informazioni sui concerti e la discografia, pagine biografiche, foto ecc.<sup>25</sup> Per tutti i cantanti (tranne – ce ne dispiace – Cristiana Arcari) sono reperibili in rete foto e/o trafiletti biografici: sul sito di *Associazione Antiqua* una foto di gruppo comprendente Marco Scavazza (il quarto da sinistra),<sup>26</sup> sul sito dell'*Agenzia De Matteis* notizie su Filippo Morace,<sup>27</sup> su quello di *Musica Riva Festival* il ritratto di Donatella Lombardi,<sup>28</sup> su *Opera*

<sup>14</sup> [http://www.youtube.com/results?search\\_query=Francesco+Cavalli&search\\_type=](http://www.youtube.com/results?search_query=Francesco+Cavalli&search_type=)

<sup>15</sup> <http://www.goldbergweb.com/en/history/composers/10441.php>.

<sup>16</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/100553/Francesco-Cavalli#tab=active~checked%2Citems~checked&title=Francesco+Cavalli> — Britannica Online Encyclopedia.

<sup>17</sup> <http://www.hoasm.org/>.

<sup>18</sup> <http://www.manteau.de/francesco.html>.

<sup>19</sup> <http://www.nndb.com/people/805/000104493/>.

<sup>20</sup> <http://www.italianopera.org/compositori/C/c217572F2.htm>.

<sup>21</sup> <http://www.italianopera.org/compositori/C/c2175721.htm>.

<sup>22</sup> [http://amsdottorato.cib.unibo.it/226/1/I\\_drammi\\_musicali\\_di\\_Giovanni\\_Faustini\\_per\\_Francesco\\_Cavalli.pdf](http://amsdottorato.cib.unibo.it/226/1/I_drammi_musicali_di_Giovanni_Faustini_per_Francesco_Cavalli.pdf).

<sup>23</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Faustini](http://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Faustini) e [http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Faustini](http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Faustini).

<sup>24</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Marco\\_Faustini](http://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Faustini).

<sup>25</sup> <http://www.europagalante.com/>.

<sup>26</sup> <http://www.associazione-antiqua.org/ImmagineNoiProtagonisti/Concerto18giugno-1.jpg>.

<sup>27</sup> <http://www.gdematteis.com/filippo%20morace%20bio%20it.htm>.

<sup>28</sup> <http://www.musicarivafestival.com/ita/public/zandonai/albododorodetails.asp?ID=1>.



Edvard Munch (1863-1944), *Amore e Psiche* (1907). Olio su tela. Oslo, Munch-Museet (cfr. EDVARD MUNCH, *Symbols & Images*, Washington, National Gallery of Art, 1978, p. 67).

*Manager* biografia e foto di Ugo Guagliardo,<sup>29</sup> sul sito dell'*Accademia Strumentale Italiana* biografia, foto, *curriculum* di Roberta Invernizzi,<sup>30</sup> su quello del *Fondazione Arcadia* biografia e foto di Gemma Bertagnolli,<sup>31</sup> sul sito della *Fondazione Pergolesi Spontini* biografia e foto di Lucia Cirillo,<sup>32</sup> su quello dello *Stresa Festival* biografia e foto di Monica Piccinini,<sup>33</sup> sul sito dell'*Agenzia Magadis* biografia, foto, repertorio e un ascolto riguardanti Gian-Luca Zoccatelli.<sup>34</sup> Per finire segnaliamo, per completezza, il sito della *Facoltà di Design e Arti* dell'Università IUAV di Venezia, che cura – continuando una proficua collaborazione con il Teatro La Fenice che dura da anni – regia, scenografia e costumi.<sup>35</sup>

Un saluto ai pazienti lettori.

<sup>29</sup> [http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=vedi\\_curriculum&id=16128](http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=vedi_curriculum&id=16128).

<sup>30</sup> <http://www.accademiainstrumentale.it/page9/Roby/Roby.html>.

<sup>31</sup> [http://www.fondazionearcadia.org/index.php3?page=curricula\\_testo&cbb=4&id=21](http://www.fondazionearcadia.org/index.php3?page=curricula_testo&cbb=4&id=21).

<sup>32</sup> <http://www.fondazionepergolesispontini.com/italiano/content/view/1290/1043/>.

<sup>33</sup> [http://www.stresafestival.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=586&Itemid=1](http://www.stresafestival.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=586&Itemid=1).

<sup>34</sup> [http://www.magadis.org/MAGADIS\\_International\\_Music\\_Agency/Gian\\_Luca\\_Zoccatelli.html](http://www.magadis.org/MAGADIS_International_Music_Agency/Gian_Luca_Zoccatelli.html).

<sup>35</sup> <http://www.iuav.it/homepage/fda/>.

# Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

## Cavalli torna in repertorio

Nel 1637 il Teatro di San Cassiano in Venezia apre al pubblico pagante la propria attività: la novità viene immediatamente percepita come significativa, ma è solo dal Novecento che al passaggio dall'opera di corte a quella impresariale viene riconosciuta la caratteristica di una svolta epocale. Dopo la morte di Claudio Monteverdi, avvenuta nel 1643 – che aveva superato indenne le trappole dei cantori marziani (ma non i loro insulti)<sup>1</sup> e la grande peste manzoniana (difficile dire quale dei due sia stato il pericolo maggiore...) – è Francesco Cavalli a subentrare al grande compositore cremonese, sia alla guida della Cappella Ducale di San Marco, sia nel cuore dell'ormai svezato spettatore veneziano, da soli sei anni uso alla nuova tradizione teatrale.

Nonostante la prestigiosa attività di Monteverdi, è proprio con Cavalli che prende avvio la fase imprenditoriale del teatro d'opera, dove l'elegante ma anche oramai datata favola pastorale lascia il proscenio alle trame e agli intrighi di una storia che contribuirà non poco a dipingere una nuova Venezia a buon diritto erede di una Roma oramai degradata, legittima e integerrima rappresentante di quella lotta contro il Turco che proprio in questi anni sta giungendo alla fase più cruda della guerra di Candia, arrivando persino a chiudere con il nemico di sempre persino le trattative commerciali, fino ad allora sacre ed inviolabili per una città che faceva del commercio la sua stessa ragione di vita.

Sono anni assai difficili quelli in questione: lo spettacolo, gestito in modo quasi cooperativo, non conosce ancora quel rodaggio che permette la divisione dei compiti che poi segnerà molta parte della sua storia. I documenti trovati da Giovanni Morelli e Thomas Walker nell'archivio di stato di Venezia marcano in maniera indelebile la nascita stessa del teatro veneziano, poiché l'impresa tende a riunire le competenze di alcuni prestatori d'opera al fine di costruire una stagione teatrale:

Il 14 aprile 1638 Cavalli fonda con altri associati (poeta, musicisti e cantanti) un'Accademia per recitar l'Opera a San Cassan. L'impresa non è destinata ad esser favorita dalla buona sorte economica. L'auto-finanziamento dei soci non è sufficiente per allestire *Le nozze di Teti e di Peleo*; Persiani, Bisucci e Balbi (il poeta, il cantante e il coreografo) devono ricorrere ad un prestito che chiedono e ottengono da G. Ghirardini, uno speciale che fornisce anche cere e candele per l'illuminazione dello spettacolo. Ghirardini pretende di essere pagato ed è Cavalli a pagare (pur non avendo sottoscritto obbligazioni) e successiva-

---

<sup>1</sup> Lo stesso Monteverdi denuncia ai procuratori di San Marco, il 9 giugno 1637, che «Domenico Aldegati, cantore in San Marco [...] disse le formate parole “Il maestro di capella è di una razza bozerona; ladro becco fotuto” – con molte altre ingiurie scellerate; poi soggiunse: “E ho in culo lui e chi lo protegge. E a ciò che uno m'intenda, dico essere quel ladro becco fotuto di Claudio Monteverde”» (CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 206-208: 207).

mente a chiedere la restituzione del denaro sborsato sulla parola dagli altri soci. [...] Cavalli rimane così debitore del mercante di legnami F. Pellizzarol per il legno fornito agli Accademici che hanno gestito il teatro nel 1638-1639 e anche di indoratori, telaroli e di altri artigiani e fornitori.<sup>2</sup>

La vicenda che già in questi termini appare difficile, è ancora lungi dal trovare soluzione: tra alterne vicende e dopo lunghissime cause amministrative il compositore potrà mettere fine alle proprie traversie solo nel 1650.

Evidentemente la situazione scabrosa doveva aver pesato non poco sulla serenità di Cavalli che, una volta raggiunta la stabilità economica e la rilevante posizione di maestro di cappella della Serenissima, è restio a cedere alla lusinghe della libera professione, tanto che il compositore dimostra ben poca attenzione alla richiesta della corte francese di recarsi a Parigi per scrivere il lavoro teatrale che avrebbe dovuto solennizzare il matrimonio di Luigi XIV, cercando ogni modo per esimersi dall'incarico. Il 22 agosto 1659 il compositore risponde a Francesco Buti, plenipotenziario per la *troupe* italiana a Parigi:

Creda V. S. Ill.ma che non l'eccezione delle mille dole e d'altre offerte, ma la conoscenza che ho di quanto sia gloriosa la Fortuna, che mi s'incontrò, mi fecero piegare tutto il mio stato a venir costà; e creda come Evangelio, che dopo scritto, a migliori riflessi della mia età, della mia complessione, e del mio costume a quest'aria, ero pentito: tuttavia io non mi potevo all'ora rimuovere. Il Cielo, che dirige per vie ignote il meglio, se bene noi non lo conosciamo, fece che l'essermi mancate le condizioni, che m'erano state promesse, non che queste che havevo richieste, mi diede modo di ritirarmi. [...] Io ho una complessione debolissima per natura, aggravata dall'età e dallo studio fatto, indi dallo esercizio. Compongo solo all'ora che me ne prende la fantasia, e sono sì poco resistente alla fatica che, se un hora di più del mio uso m'affatico, sono subito ammalato. Hor che V. S. Ill.ma consideri se sono da pormi a questo pericolo di viaggio e se potrò poi servire come dovrei. In vero sarebbe un venire a comprarmi la morte. [...] Sono obbligato a Cavalieri Grandi, ad impieghi utilissimi et a teatri, con stipendio rilevante, cose tutte che non mi giova abbandonarle, mentre che ho qui in casa comodi a mio talento, per andar incontro ad incomodi evidenti, a rischi diversi et a cimenti di perdere il tutto come me medesimo.<sup>3</sup>

Povero Cavalli! Se è vero che cinquantasette anni di allora non possono essere paragonati ad altrettanti di oggi, la sua «debolissima complessione» sembra veramente da compiangere; basterà però il trascorrere di una manciata di mesi perché quest'afflizione perda consistenza: uno sguardo alle proprie finanze in crisi, il timore di veder trionfare al proprio posto il rivale Marc'Antonio Cesti e le inevitabili pressioni della diplomazia veneziana inducono il compositore a trasferirsi temporaneamente a Parigi, peraltro con gli esiti poco brillanti che ben conosciamo.

I fasti della musica barocca, che pure videro Venezia primeggiare tra le altre capitali, vennero lentamente messi in secondo piano prima dalle composizioni del Settecento e poi dal melodramma romantico. Il cambiamento di gusto e di mentalità avvenuto soprattutto tra Sette e Ottocento portò a dimenticare un passato invece assai glorioso – basti pensare alla coltre di silenzio che venne a coprire lo stesso Antonio Vivaldi, oggi a buon diritto rappresentante della Venezia repubblicana. Sarà comunque solo nel nostro secolo, e solo in seguito al riaccendersi dell'interesse nei confronti della musica 'antica', in larga parte sollecitato paradossalmente nell'ambito del Festival di musica contemporanea (la futura Biennale-Musica) a riconsegnare all'attenzione del pubblico ve-

<sup>2</sup> Cfr. GIOVANNI MORELLI-THOMAS WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano in Venezia e il melodramma del Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120.

<sup>3</sup> ANDREA FABIANO, *Un maestro veneziano alla corte di Luigi XIV*, in *La cappella di San Marco nell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni della Fondazione Levi, 1998, pp. 443-450.

nezziano le composizioni di Cavalli. Com'era avvenuto in tante altre occasioni, i primi recuperi sono timidamente anticipati all'interno di programmi concertistici, quasi a voler abituare il pubblico a un nuovo modo di intendere questa musica tanto affascinante ma anche così lontana dal gusto di allora. L'8 settembre 1952, il venticinquesimo Festival allestisce un «Concerto sinfonico corale d'inaugurazione dedicato all'antica scuola veneziana», che vede l'esecuzione non solo delle oramai note *Stagioni* vivaldiane ma anche di ben due brani di Francesco Cavalli, una scelta tratta dall'*Ercole amante* («sinfonie, arie e trenodia per la morte di Ercole»), seguita dallo splendido *Magnificat* a quattro voci. Il mondo sacro e il culmine operistico internazionale vengono quindi associati nella esecuzione diretta da Artur Rodzinski, alla quale parteciparono le voci non sempre 'filologiche' (secondo gli odierni parametri) di Cloe Elmo, Elena Rizzieri, Aldo Bertocci, e soprattutto di Cesare Valletti e Franco Calabrese, assai più vicine alla prassi otto-novecentesca. Al di là di ogni altra osservazione sul programma, vale la pena di sottolineare la revisione dei brani curata da Riccardo Nielsen, un vero e proprio anticipo del lavoro che il musicista realizzerà compiutamente in seguito.

La sera del 13 settembre 1959 verrà dunque offerta ai veneziani una serata con un programma innovativo (del tutto in linea con allestimenti che verranno proposti piuttosto negli anni Ottanta) ch'è una vera e propria festa teatrale sull'acqua, sia per la collocazione topografica – la spettacolare darsena dell'Isola di San Giorgio – sia per la struttura: lo spettacolo si articolava in tre tempi successivi, che intendevano celebrare altrettante tappe fondamentali della storia veneziana. Si apriva con la rievocazione del ritorno della flotta veneziana a San Marco guidata da Sebastiano Venier, vittorioso nella battaglia navale che a Lepanto aveva definitivamente ridimensionato il pericolo turco sui mari. In linea con i festeggiamenti che realmente si erano tenuti nel 1572, vengono poi eseguiti brani di Andrea Gabrieli, preceduti dall'*Aria della battaglia* che pare venne realmente udita nell'occasione; il terzo momento della serata era invece riservato alla celebrazione della civiltà del Settecento e alle sue «Maschere e balli», accompagnati dalle note di Baldassare Galuppi, Benedetto Marcello e di alcuni altri autori, prevalentemente tratte dal prezioso manoscritto n. 10.000 della biblioteca di San Marco e dedicato alla nobile famiglia Venier, particolare, questo, sfuggito alla pur attenta stampa dell'epoca. L'esecuzione venne realizzata mettendo assieme vari brani salottieri e dando vita ad una sorta di *suite*, della quale resta ampia testimonianza nell'archivio storico del Teatro La Fenice. La parte centrale, invece, voleva rievocare proprio il Seicento e il suo teatro d'opera, con un allestimento (evidentemente parziale) della festa teatrale dedicata alle *Nozze di Teti, e Peleo*, con musica appunto di Francesco Cavalli. Fu questa una scelta abbastanza particolare, dal momento che è il primo esperimento pervenuti, nel genere rappresentativo per il teatro pubblico, del compositore; basato su un libretto di Persiani, il lavoro si dimostra ancora più vicino alle caratteristiche dell'opera di corte, anche se la presenza di elementi scenografici sfarzosi portava sicuramente in questa direzione. La stampa dell'epoca pose in risalto questa fastosa ripresa di un episodio importante della storia della musica locale, e praticamente tutti i maggiori quotidiani, riprendendo un lancio di agenzia, riproposero il programma dettagliato:

Si tratta di un genere di spettacolo nuovo e del tutto singolare, che si riallaccia direttamente alle magnificenze dell'antica repubblica, al suo modo di celebrare ricorrenze, festeggiare personaggi, divertire il suo popolo [...]. Nella seconda parte rivive una diffusa tendenza che ha inizio nel 1637, quando Venezia apre al pubblico il primo teatro di musica: una fervida ammirazione per le rievocazioni mitologiche e per i personaggi retorici. L'orchestra del Teatro La Fenice, diretta da Umberto Cattini, eseguirà a questo punto *Le nozze di Teti, e Peleo*, di Francesco Cavalli e Orazio Persiani, una festa teatrale scritta nel 1639, in cui l'intervento degli dei, di personaggi mitici, di fauni e di baccanti si intreccia con i canti e con le musiche, sopra un grande palcoscenico galleggiante, e con i giochi d'acqua nella Darsena. [...] Il ballo di tutti i per-

sonaggi chiuderà il movimentato e insolito spettacolo, cui il pubblico parteciperà da apposite gradinate poste sull'Isola di San Giorgio. [...] Una parte dello spettacolo sarà trasmessa in Eurovisione.<sup>4</sup>

Il rilievo giornalistico è giustificato dalla particolarità dell'evento, recepita anche dalla televisione, visto che dopo soli cinque anni di piccolo schermo in Italia non solo si provvede a una ripresa diretta, ma addirittura la si diffonde a livello internazionale, con utili ricadute sul prestigio della città e dell'allestimento.

Un anno e mezzo più tardi, il teatro allestisce, stavolta nella propria sala, *L'Ercole amante*, lavoro ben più maturo di Cavalli, quasi a risarcire il compositore dello scarso successo ottenuto a Parigi un anno dopo il matrimonio di Luigi XIV, osteggiato per ragioni politiche, ma anche artistiche:

La ripresa dell'*Ercole amante* ha una particolare importanza e l'opera ritorna dopo tre secoli di completa dimenticanza. Il soggetto è quello mitologico [...], [Ercole] è una parte di stile di gran recitativi spiegate, quasi completamente priva di azione scenica e perciò doppiamente difficile.<sup>5</sup>

La cronaca di Bruno Tosi coglie per certi aspetti nel segno, sottolineando non solo la complessità vocale, ma alludendo vistosamente anche alle difficoltà per un ascoltatore del 1961, poco preparato ad affrontare una struttura drammatica e musicale desueta.

Passerà un quarto di secolo prima che Cavalli ritorni sulle scene della Fenice, cioè per il terzo centenario dalla sua morte. Nel 1976 il teatro allestisce ben due opere, *L'Ormindo* in gennaio e *Egisto* in settembre: due lavori di notevole intensità, nei quali la penna di Francesco Cavalli nulla ha oramai da invidiare a quella del suo maestro Monteverdi. Rubens Tedeschi, nel suo articolo sull'«Unità» (*L'opera libertina del '600 torna in scena alla Fenice*), coglie l'occasione per sottolineare positivamente questo recupero di matrice inglese (Raymond Leppard ne è il curatore e il primo esecutore al festival di Glyndebourne) che approda finalmente in Italia:

Questo *Ormindo*, presentato la prima volta al Teatro San Cassiano nel 1644, due anni dopo la *Poppea* monteverdiana, è una festosa scoperta: un'opera piena di fantasia e di arguzia, secondo il gusto di un'epoca in cui classicità e malizia libertina si mescolano arditamente.<sup>6</sup>

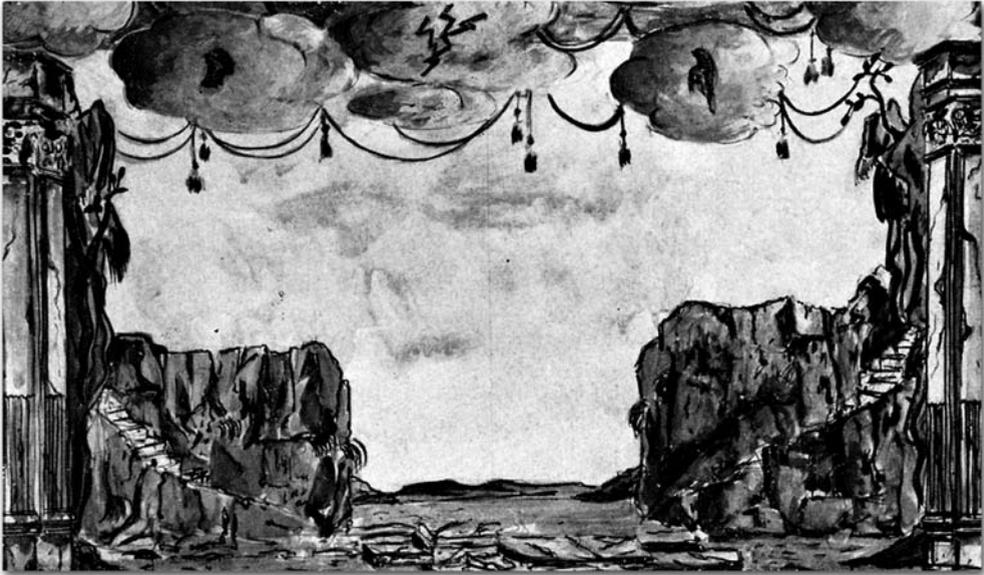
Non sono sempre operazioni facili e condivise anche dalla critica: però a fronte di alcune prese di posizione francamente non condivisibili non mancano anche posizioni equilibrate, vero e proprio spiraglio di una critica musicale che sta sensibilmente cambiando, come avviene nello scritto di Mario Messinis a consuntivo della esecuzione fenicea.<sup>7</sup> Il lungo articolo esamina a fondo la struttura dell'opera e ne mette in luce i molti pregi e i pochi difetti; la serenità della critica nei confronti della versione scelta, pur apparendo assai più morbida nei toni, è francamente netta nei contenuti. Allo stesso modo, l'osservazione di come allora non si potesse ricorrere più di tanto a compagnie italiane per la musica seicentesca (ironia della sorte, rigorosamente italiana, e veneziana in particolare), conferma l'impostazione degli altri recensori. Una lamentela generale è dovuta allo scarso pubblico presente in teatro: siamo nel 1976 e la riscoperta di lavori teatrali del Sei, ma anche del Settecento è in Italia ancora acerba, soprattutto se la paragoniamo a luoghi come Glyndebourne dove (come ricorda lo stesso Messinis) il pubblico tradizionalmente accorre in massa. Questo tormentone si ripresenta a distanza di pochi mesi per la ripresa dell'*Egisto*, ulte-

<sup>4</sup> «L'avvenire d'Italia», 3 settembre 1959.

<sup>5</sup> «Il gazzettino», 17-18 febbraio 1961.

<sup>6</sup> «L'unità», 22 gennaio 1976.

<sup>7</sup> «Il gazzettino», 22 gennaio 1976.



Gianrico Becher, bozzetto scenico per *L'Ercole amante* al Teatro La Fenice di Venezia, 1961 (revisione di Riccardo Nielsen); regia di Corrado Pavolini.

*L'Ormindo* al Teatro La Fenice di Venezia, 1976 (revisione di Raymond Leppard); regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. In scena: Giorgio Gatti (Amida), Carlo Gaifa (Ormindo). Foto A.F.I. Archivio storico del Teatro La Fenice.



*La Didone* a Venezia, La Fenice al Malibran, 2006; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia; maestro concertatore e direttore, Fabio Biondi. In scena: Claron McFadden (Didone; al centro), Jordi Domènech (Iarba). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

riore tassello nelle celebrazioni per il terzo centenario, che già a Castelfranco Veneto aveva portato a quella del *Giasone*, in un Teatro Accademico da poco restaurato e reduce dalle settimane dedicate a Giorgione, massima gloria non solo locale. Anche qui Messinis rievoca i vari piani di lettura, ai quali soggiace buona parte del melodramma seicentesco, in cui mondo celeste, mondo dei personaggi mitici e mondo leggero e spiritoso dei servi si alternano in scena. La revisione della partitura è firmata questa volta da Gianfranco Prato, i cui interventi risultano meno invasivi, e in linea con una visione più aggiornata della poetica seicentesca. Un elemento di assoluta distinzione è invece assicurato da costumi di grande presa sul pubblico («di fastosa aulicità seicentesca, di Samaritani») come pure dalla singolare assenza di scenografie, dal momento che il lavoro veniva presentato in una forma semioratoriale, con la regia di Crivelli.

Non è forse un caso che sia ancora *L'Egisto* a festeggiare nel 1982 la presenza di Cavalli al Teatro La Fenice: sono passati sei anni dalla comparsa precedente, ma nell'aria si percepisce nettamente un'attenzione qualitativamente rinnovata del pubblico, alimentata da riflessioni critiche di alto profilo, come quelle di Giovanni Morelli nell'esautivo volume di sala.<sup>8</sup> Da allora le riprese del grande compositore seicentesco diventano una costante, grazie anche all'interesse specialistico di musicisti italiani, che si impossessano felicemente del loro illustre passato facendolo rivivere, vitalissimo ed affascinante, sulle scene veneziane.

<sup>8</sup> GIOVANNI MORELLI, *Scompiglio e lamento (Simmetrie dell'incostanza e l'incostanza delle simmetrie)*. «L'Egisto» di Faustini e Cavalli (1643), in *L'Egisto*, Venezia, Teatro La Fenice, 1982, pp. 475-626.

Le opere di Cavalli a Venezia e al Teatro La Fenice

1959 – XXII *Festival internazionale di musica contemporanea*

*Le nozze di Teti, e di Peleo*, festa teatrale in un prologo e tre atti di Orazio Persiano – 13 settembre 1959 (1 recita).\*

1. La fama: Silvana Zanelli 2. Il tempo: Luigi Ottolini 3. Chirone: Osvaldo Alemanno 4. Teti: Oralia Dominguez 5. Peleo: Herbert Handt 6. Momo: Florindo Andreolli 7. Giove: Ferruccio Mazzoli 8. Pallade: Silvana Zanelli 9. Giunone: Laura Zanini 10. Sileno: Giorgio Tadeo 11. Bacco: Luigi Ottolini 12. Mercurio: Anna Maria Vallin – M° conc.: Umberto Cattini; m° del coro: Sante Zanon; reg.: Filippo Crivelli; scen.: Dorino Cioffi; cost.: Carla Picozzi; cor.: Luciana Novaro.

\* Lo spettacolo si è svolto nella Darsena dell'Isola di San Giorgio maggiore.

1961 – *Stagione lirica invernale*

*L'Ercole amante*, opera in [un prologo e] tre [cinque] atti di Francesco Buti (rev.: Riccardo Nielsen) – 17 febbraio 1961 (3 recite).

1. Ercole: Raffaele Ariè 2. Venere: Dora Carral 3. Giunone: Adriana Lazzarini 4. Dejanira: Christina Carroll 5. Hyllo: Luigi Ottolini 6. Jole: Lucia Ferraris Kelston 7. Paggio: Margherita Benetti 8. Licco: Florindo Andreolli 9. Pasitea: Jolanda Michieli 10. Eutiro: Alessandro Maddalena 11. Mercurio: Amedeo Zambon 12-14. Le tre grazie: Mirella Fiorentini, Anna Maria Balboni, Rosa Laghezza – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Corrado Pavolini; all. scen.: Gianrico Becher; m° coll.: Alberto Pedrazzoli; cor.: Mariella Turitto; cemb.: Piero Ferraris.

1975-1976 – *Stagione lirica*

*L'Ormindo*, opera [favola regia per musica] in [un prologo e] due [tre] atti di Giovanni Faustini, (rev.: Raymond Leppard) – 20 gennaio 1976 (4 recite).

1. Ormindo: Carlo Gaifa 2. Amida: Giorgio Gatti 3. Nerillo: Giuseppina Dalle Molle 4. Sicle: Bruna Baglioni 5. Melide: Aracelli Haengel 6. Erice: Florindo Andreolli 7. Erisbe: Gianna Amato 8. Mirinda: Stella Silva 9. Ariadeno: Federico Davià (Aurio Tomicich) 10. Osmano: Giancarlo Ceccarini – M° conc.: Hans Ludwig Hirsch; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; nuovo all. scen.: ctc, Milano.

1976 – *Settimana musicale dell'UNESCO a Venezia*

*L'Egisto*, favola musicale drammatica in [un prologo e] due [tre] atti di Giovanni Faustini (rev.: Gianfranco Prato) – 20 settembre 1976 (1 recita).

1. La notte: Carmen Gonzales 2-3. L'aurora e Clori: Cecilia Fusco 4. Lidio: Leo Nucci (Arturo Testa) 5. Egisto: Edoardo Gimenez 6. Climene: Carmen Gonzales 7. Hipparco: Ernesto Palacio 8. Dema: Teresa Rocchino 9. Amor: Edith Martelli 10. Venere: Teresa Rocchino – M° conc.: Renato Fasano; reg.: Filippo Crivelli; cost.: Pierluigi Samaritani; Piccolo teatro musicale della città di Roma; I Virtuosi di Roma, cemb: Carlo Bruno, Riccardo Castagnone, vlc conc.: Enzo Altobelli.

1981-1982 – *Opere-concerti-balletti*

*L'Egisto* (rev.: Raymond Leppard) – 26 maggio 1982 (5 recite).

1. La notte: Roderick Kennedy 2. L'aurora: Rosanne Brackenridge 3. Clori: Della Jones 4. Lidio: Tom McDonnell 5. Egisto: Neil Rosenshein 6. Climene: Teresa Cahill 7. Ipparco: Donald Maxwell 8. Dema: Frank Egerton 9. Bellezza: Vida Schepens 10. Volupia: Linda Ormiston 11. Amore: Patricia O' Neill 12. Venere: Beverly Mills 13. Semele: Susanna Ross 14. Freda: Una Buchanan 15. Didone: Linda Ormiston 16. Ero: Claire Livingstone 17. Apollo: Alan Oke 18. Primavera: Susanna Ross 19. Estate: Rosanne Brackenridge 20. Autunno: Beverly Mills 21. Inverno: Vida Schepens - M° conc.: Roderick Brydon; reg.: John Cox; scen. e luci: Allen Charles Klein; Orchestra della Scottish Opera, i vl: Angus Anderson.

1998 – *Civiltà musicale veneziana*

*L'Orione*, dramma in [un prologo e] tre atti di Francesco Melosio – 26 settembre 1998 (3 recite).

1. Diana: Cinzia Forte 2. Orione: Laura Polverelli 3. Amore: Margherita Tomasi 4. Aurora: Alketa Cela 5. Venere: Sara Mingardo 6. Filotero: Lorenzo Regazzo 7-8. Vulcano e Plutone: Pietro Vultaggio 9. Apollo: Francesc Garrigosa 10-11. Sterope e Nettuno: Agustin Prunell-Friend 12-13. Giove e Eolo: Pablo Santana 14-16. Bronte, Caronte e Titone: Robert Gierlach 17-19. Ninfa, Ninfa di amore e Amorino: Laura Antonaz – M° conc.: Andrea Marcon; reg., scen. e cost.: Gran Teatrino La Fede delle Femmine; luci: Fabio Baretin; Orchestra Barocca di Venezia.

\* Lo spettacolo si è svolto al Teatro Goldoni.

2005-2006 – *Stagione di lirica e balletto*

*La Didone*, opera in un prologo e tre atti di Gian Francesco Busenello (rev.: Fabio Biondi) – 13 settembre 2006 (4 recite).

1. Didone: Claron McFadden 2. Enea: Magnus Staveland 3-4. Iarba e Corebo: Jordi Domenech 5-7. Cassandra, Giunone e Damigella: Manuela Custer 8-10. Ecuba, Mercurio e Ilioneo: Marina De Liso 11-13. Creusa, Anna e Damigella: Donatella Lombardi 14. Ascanio: Isabel Alvarez 15-17. Anchise, Sicheo ed Eolo: Antonio Lozano 18-19. Acate e Pirro: Gian-Luca Zoccatelli 20. Sinon greco: Filippo Morace 21-23. Venere, Iride e Damigella: Maria Grazia Schiavo 24-26. Giove, Nettuno e Un cacciatore: Roberto Abbondanza – M° conc.: Fabio Biondi; reg., scen., cost.: Facoltà di Design e Arti IAUV di Venezia; Europa Galante.



*La Didone a Venezia, La Fenice al Malibrán, 2006; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia; maestro direttore e concertatore, Fabio Biondi. In scena: sopra, Claron McFadden (Didone), Magnus Staveland (Enea); sotto, Marina De Liso (Mercurio), Magnus Staveland (Enea), Claron McFadden (Didone). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



---

ABBONATI SOSTENITORI

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## SOVRINTENDENZA

---

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca  
Cristina Rubini

## DIREZIONI OPERATIVE

---

### PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni  
*direttore*  
Stefano Callegaro  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
Lorenza Vianello

### MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore*  
Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
*addetta stampa*  
Elisabetta Navarbi  
Marina Dorigo ◊  
Alice Bettiolo ◊

SERVIZI DI SALA  
*nnp\**

### AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Elisabetta Bottoni  
Anna Trabuio  
Dino Calzavara ◊

#### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro  
*responsabile*  
Giuseppina Cenedese  
*nnp\**  
Stefano Lanzi  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Daniela Serao  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
Andrea Giacomini ◊  
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## DIREZIONE ARTISTICA

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

### SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte  
*segretario artistico*

UFFICIO CASTING  
Liliana Fagarazzi  
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE  
Gianluca Borgonovi  
Marco Paladin

### AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone  
*responsabile*

Simonetta Bonato  
Monica Fracassetti ◊

### DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi  
*assistente*

Lorenzo Zanoni  
*direttore di scena e  
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin  
*responsabile produzione*

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon  
*responsabile trasporti*

Fabio Volpe  
Bruno Bellini ◊

### DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto  
*direttore*

Francesca Piviotti

### Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇ Franca Negretto ◇ Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovani		
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Domenico Migliaccio ◇ Luca Seno ◇			
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>				
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Arnold Righetti				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Claudio Girardi ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				
Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giovanni Dal Missier ◊  
*maestro di palcoscenico*

Alessandro Bicci ◊  
*maestro aggiunto di palcoscenico*

Alberto De Piero ◊  
*maestro alle luci*

### ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

#### *Violini primi*

Roberto Baraldi Δ  
Nicholas Myall •  
Fulvio Furlanut •  
Mauro Chirico  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Martina Molin  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Mariana Stefan  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

#### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Samuel Angeletti Ciaramicoli  
Nicola Fregonese  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Elizaveta Rotari  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
*nnp\**  
Roberto Zampieron

#### *Viole*

Daniel Formentelli •  
Antonio Bernardi  
Lorenzo Corti  
Paolo Pasoli  
Elena Battistella  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó  
Stefano Trevisan

#### *Violoncelli*

Emanuele Silvestri •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Filippo Negri  
Antonino Puliafito  
Mauro Roveri  
Renato Scapin

#### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
Massimo Frison  
Walter Garosi  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Denis Pozzan

#### *Ottavino*

Franco Massaglia

#### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Fabrizio Mazzacua

#### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Angela Cavallo  
Valter De Franceschi

#### *Corno inglese*

Renato Nason

#### *Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato  
Claudio Tassinari

#### *Clarinetto basso*

Salvatore Passalacqua

#### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Marco Gianì •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

#### *Controfagotti*

Fabio Grandesso

#### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

#### *Trombe*

Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Milko Raspanti  
Eleonora Zanella

#### *Tromboni*

Massimo La Rosa •  
Giuseppe Mendola •  
Federico Garato

#### *Tromboni bassi*

Athos Castellan  
Claudio Magnanini

#### *Tuba*

Alessandro Ballarin

#### *Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Dimitri Fiorin •

#### *Percussioni*

Claudio Cavallini  
Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin

#### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

\* *nnp* nominativo non pubblicato  
per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

---

Claudio Marino Moretti  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

### CORO DEL TEATRO LA FENICE

---

#### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino

#### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabiella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi

#### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
*nnp\**  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti

#### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giacon  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## LIRICA E BALLETO 2008

### Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

**Ballandi Entertainment**

### Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

### Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio  
3 / 5 febbraio 2008

### La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

*Magda* Fiorenza Cedolins / Maria  
Luigia Borsi

*Lisette* Sandra Pastrana / Oriana  
Kurteshi

*Ruggero* Fernando Portari / Arturo  
Chacón-Cruz

*Prunier* Emanuele Giannino / Mark  
Milhofer

*Rambaldo* Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

**Carlo Rizzi**

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

coreografia Ron Howell

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

### Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio  
1 / 2 / 3 febbraio 2008

### Compañía Mercedes Ruiz Juncá

Premio della critica Festival di Jerez  
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due bailaoras,  
tre cantaores, due chitarristi,  
un pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

**Mercedes Ruiz**

musica originale Santiago Lara

testo Santiago Lara, David Lagos

costumi Fernando Ligeró

in collaborazione con il  
Teatro Stabile del Veneto

### Teatro La Fenice

28 febbraio  
2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

### Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

*Clitennestra* Mette Ejsing

*Elettra* Gabriele Schnaut / Brigitte  
Pinter

*Crisotemide* Elena Nebera

*Egisto* Kurt Azesberger

*Oreste* Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi Anselm Kiefer

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della Fondazione Teatro di San  
Carlo di Napoli (Premio Abbiati 2004)

### Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27  
aprile 2008

### Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

*Il conte d'Almaviva* Francesco Meli /  
Filippo Adami

*Bartolo* Bruno de Simone / Elia  
Fabbian

*Rosina* Rinat Shaham / Marina  
Comparato

*Figaro* Roberto Frontali / Christian  
Senn

*Basilio* Giovanni Furlanetto / Enrico  
Iori

maestro concertatore e direttore

**Antonino Fogliani**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi Lauro Crisman

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della  
Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31  
maggio 2008

### Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

*Floria Tosca* Daniela Dessì / Tiziana  
Caruso

*Mario Cavaradossi* Walter Fraccaro /  
Fabio Armiliato

*Il barone Scarpia* Carlo Guelfi /  
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

**Daniele Callegari**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Anthony Ward

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della Staatsoper di Amburgo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2008

### Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

### Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach **Marlin Miller**

*Il viaggiatore / Il bellimbusto attempato / Il vecchio gondoliere / Il direttore dell'albergo / Il barbiere dell'albergo / Il capo dei suonatori ambulanti / La voce di Dioniso* **Scott Hendricks**

La voce di Apollo **Razek-François Bitar**

maestro concertatore e direttore

**Bruno Bartoletti**

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova (Premio Abbiati 2000)

### Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

### Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e quattro atti (1872)

personaggi e interpreti principali

*Boris Godunov* **Ferruccio Furlanetto**

*L'impostore (Grigorij)* **Ian Storey**

*Marina Mnišek* **Julia Gertseva**

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene **Marius Nekrošius**

costumi **Nadezda Gultyaeva**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento della Fondazione Teatro del Maggio Fiorentino (Premio Abbiati 2006)

### Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

### La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

prima rappresentazione italiana in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

*Pallante* **Juan Sancho**

*Erabena* **Cristiana Arcari**

*Cleria* **Roberta Invernizzi**

*Meonte* **Filippo Adami**

maestro concertatore e direttore

**Fabio Biondi**

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento

### Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29 ottobre 2008

### Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

*Nabucco* **Alberto Gazale / Piero Terranova / Leo Nucci**

*Ismaele* **Roberto De Biasio / Alessandro Liberatore**

*Zaccaria* **Ferruccio Furlanetto / Konstantin Gorny / Michail Ryssov**

*Abigaille* **Paoletta Marrocu / Alessandra Rezza**

maestro concertatore e direttore

**Renato Palumbo**

regia e scene **Günter Krämer**

costumi **Falk Bauer**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento della Staatsoper di Vienna

### Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

### Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

### Giselle

musica di **Adolphe Adam**

coreografia **Jean Coralli,**

**Jules Perrot** e **Marius Petipa**

personaggi e interpreti principali

*Giselle* **Anastasia Matvienko / Oksana Shestakova**

*Albrecht* **Denis Matvienko / Mikhail Sivakov**

revisione della coreografia

**Nikita Dolgushin**

scene e costumi **Vyacheslav Okunev**

### Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Karen Durgaryan**

### Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

### Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

*Il marito* **Georg Nigl**

*La moglie* **Brigitte Geller**

*L'amica* **Sonia Visentin**

### Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

*Nedda* **Adina Nutescu**

*Canio* **Piero Giuliacci**

*Tonio* **Juan Pons**

*Beppe* **Luca Casalin**

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Andreas Homoki**

scene **Frank Philipp Schloessmann**

costumi **Gideon Davey**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

## LIRICA E BALLETO 2009

---

### Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

### Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

**Korngold**

*prima rappresentazione a Venezia*

*personaggi e interpreti principali*

*Paul Stefan Vinke*

*Marietta Solveig Kringelborn*

*Frank Stephan Genz*

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro  
Massimo di Palermo

### Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

### Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

*personaggi e interpreti principali*

*Roméo Jonas Kaufmann*

*Juliette Nino Machaidze*

*maestro concertatore e direttore*

**Carlo Montanaro**

*regia Damiano Michieletto*

*scene Paolo Fantin*

*costumi Carla Teti*

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena di

Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

### Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

### Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

*personaggi e interpreti principali*

*Elisabetta Sonia Ganassi*

*Maria Stuarda Fiorenza Cedolins*

*Leicester José Bros*

*maestro concertatore e direttore*

**Bruno Campanella**

*regia, scene e costumi*

**Denis Krief**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

### Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 / 31

maggio 2009

### Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

*versione 1906*

*personaggi e interpreti principali*

*Cio-Cio-San Micaela Carosi*

*F.B. Pinkerton Massimiliano Pisapia*

*Sharpless Gabriele Viviani*

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia Keita Asari*

*scene Ichiro Takada*

*costumi Hanae Mori*

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento

Fondazione Teatro alla Scala di Milano

### Teatro La Fenice

25 / 28 giugno

1 / 4 / 7 luglio 2009

### Götterdämmerung

(Crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica

*Der Ring des Nibelungen*

musica di **Richard Wagner**

*personaggi e interpreti principali*

*Siegfried Stefan Vinke*

*Gunther Olaf Bär*

*Hagen Gidon Saks*

*Alberich Werner Van Mechelen*

*Brünnhilde Jayne Casselman*

*Gutrune Nicola Beller Carbone*

*maestro concertatore e direttore*

**Jeffrey Tate**

*regia Robert Carsen*

*scene e costumi Patrick Kinmonth*

*una produzione di Robert Carsen e Patrick*

*Kinmonth*

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

*costumi, scene e parti della decorazione*

*realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt  
Köln*

## LIRICA E BALLETO 2009

### Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /  
17 / 18 / 19 settembre 2009

### La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

*Violetta Valéry* Patrizia Ciofi

*Alfredo Germont* Vittorio Grigolo

maestro concertatore e direttore

### Myung-Whun Chung

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

29 / 30 settembre

1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

### Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

**John Neumeier**

musiche di Johann Sebastian Bach e  
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo  
dell'Hamburg Ballett - John  
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter  
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

### Teatro Malibran

9 / 10 / 11 / 14 / 16 / 17 / 18 ottobre  
2009

### Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel**

maestro concertatore e direttore

**Fabio Biondi**

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di  
Venezia

### Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 ottobre

3 / 5 novembre 2009

### Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e

**Claudio Ambrosini**

musica di **Claudio Ambrosini**

prima rappresentazione assoluta  
commissione della Fondazione Teatro La  
Fenice

personaggi e interpreti principali

*La moglie* Sonia Visentin

*Il figlio* Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

**Tito Ceccherini**

regia **Giorgio Barberio Corsetti**

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

### Sárka

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione italiana

### Cavalleria rusticana

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

*Santuzza* Anna Smirnova

*Turiddu* Walter Fraccaro

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Ermanno Olmi**

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## STAGIONE SINFONICA 2008-2009

---

### Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S

22 novembre 2008 ore 20.00 Fenice

Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach

*Oratorio di Natale* BWV 248

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro*

Claudio Marino Moretti

### Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per  
invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

Chioggia

20 dicembre 2008

Mestre, Teatro Toniolo

21 dicembre 2008

*direttore*

### Claudio Scimone

*musiche di* Wolfgang Amadeus  
Mozart, Johann Sebastian Bach,  
Baldassare Galuppi

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con*

Procuratoria di San Marco

### Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Mario Venzago

*musiche di* Claudio Ambrosini,  
Luigi Nono, Anton Bruckner

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Eliahu Inbal

*musiche di* Johannes Brahms,  
Antonín Dvořák

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Eliahu Inbal

*musiche di* Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S

7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Gerd Albrecht

*musiche di* Hans Werner Henze,  
Johannes Brahms

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S

15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Bruno Bartoletti

Benjamin Britten

*War Requiem* op. 66

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro*

Claudio Marino Moretti

### Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S

21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

22 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Christian Arming

*musiche di* Leoš Janáček, Franz

Joseph Haydn, Franz Schubert

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S

29 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Juraj Valčuha

*musiche di* Franz Joseph Haydn,

Richard Strauss

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S

5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Michel Tabachnik

*musiche di* Claude Debussy, Olivier  
Messiaen, Robert Schumann

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S

11 aprile 2009 ore 20.00 turno U

*direttore*

### Sir Andrew Davis

*musiche di* Luciano Berio, Antonín  
Dvořák

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

6 giugno 2009 ore 20.00 turno S

7 giugno 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Dmitrij Kitajenko

*musiche di* Ludwig van Beethoven,  
Dmitrij Šostakovič, Pëtr Il'ič  
Čajkovskij

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S

5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### Ottavio Dantone

*musiche di* Georg Friedrich

Händel, Johann Sebastian Bach,  
Giovanni Battista Ferrandini

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S

*direttore*

### Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore  
*Resurrezione*

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro*

Claudio Marino Moretti

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007

a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalbetti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

## La Fenice prima dell'Opera 2008 7

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,  
Elena Tonolo**

con la collaborazione di

**Pierangelo Conte**

Ricerche iconografiche

**Luigi Ferrara**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa*

*Supplemento a*

## La Fenice

Notiziario di informazione musicale  
culturale

e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di ottobre 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 15,00



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su  
Conto Corrente postale n. 75830679 o su  
Conto Corrente IBAN  
IT50Q0634502000100000007406  
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San  
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,  
intestati a Fondazione Amici della Fenice  
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897  
San Marco 30124 Venezia  
Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,  
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio  
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,  
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,  
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Vice presidente onorario* Eugenio Bagnoli

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Collaboratori* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria generale* Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*Presidente*

Fabio Cerchiai

*Consiglio d'Amministrazione*

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

*Direttore*

Cristiano Chiarot

*Collegio Sindacale*

Giampietro Brunello

*Presidente*

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

*Sindaco Supplente*

Marco Ziliotto

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**