

LUCA AMBROSIO

«*E che fretta, o Signori, di salir su le scene prima che si finisca la comedia?*»
Prologhi, intermedi e balli nelle opere romane tra il 1668 e il 1689

Dopo la morte di papa Clemente IX, al secolo Giulio Rospigliosi, l'esperienza del dramma per musica nella Roma della seconda metà del Seicento conosce la breve esperienza del teatro pubblico, il Tordinona (1671-74), del teatro autunnale degli Accademici Sfaccendati (1672-73), e l'estrema frammentazione produttiva degli anni successivi, con le aperture, a ruota, di uno stanzone per le commedie presso il palazzo dei Capranica (1678, o '79),¹ di un «teatro tutto d'oro» all'interno di palazzo Colonna ai SS. Apostoli (1682),² del teatrino effimero inaugurato l'anno successivo dal Duca di Bracciano, Flavio Orsini, in piazza di Pasquino, e dell'agone dei Pamphilj in via del Corso (1684).³ Nel 1689, la morte dei principali promotori e oppositori dell'opera di quegli anni (la regina Cristina di Svezia e il Contestabile Lorenzo Onofrio Colonna da un lato, il papa «minga» Innocenzo XI

¹ LUIGIA CANNIZZO, *Vent'anni di storia di un teatro romano: il Capranica (1678-1698)*, «Il libro di Teatro», I, 1991, pp. 31-45: 31-32.

² ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689), con un'ipotesi di ricostruzione del teatro «piccolo» elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 285 sgg.

³ Oltre ai testi già citati, per una ricognizione più ampia relativa agli spazi teatrali capitolini si segnalano: ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimo settimo*, Roma, Borzi, 1888; ARNALDO RAVA, *I teatri di Roma*, Roma, Palombi, 1953; ALBERTO CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938; GERARDO CASALE, *Il "teatro delle commedie" di Carlo Fontana nel Palazzo Pamphilj al Corso: il cantiere (1684-1687)*, «Palladio», IX, 1992, pp. 69-116; MARIA L. VOLPICELLI, *Il Teatro del cardinale*

dall'altro),⁴ e la successiva assunzione della legazione bolognese da parte di Benedetto Pamphilj, determinano la conclusione di un'epoca: durante il breve regno di Alessandro VIII Ottoboni (1689-91) riapre i battenti il rinnovato Tordinona, mentre il cardinal nipote 'Pietruccio', fervido appassionato di musica e librettista per vocazione, rilancia l'attività operistica capitolina ben oltre il volgere del secolo, componendo ed allestendo drammi per musica presso il teatro pubblico e nel palazzo di famiglia alla Cancelleria.

Il gran numero di opere prodotte in questi anni nella città eterna e nelle immediate vicinanze, siano esse originali o importate da Venezia, attende ancora di ricevere dalla comunità scientifica la stessa attenzione da tempo tributata agli spettacoli pa-

Ottoboni al Palazzo della Cancelleria, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 681-783.

⁴ Sulla committenza romana di questi anni esistono importanti contributi, tra cui meritano almeno una menzione: JEAN LIONNET, *Les activités musicales de Flavio Chigi cardinal neveu d'Alexandre VII*, «Studi Musicali», IX/2, 1980, pp. 287-302; ARNALDO MORELLI, *Un modello di committenza musicale: i Borghese nella seconda metà del Seicento*, in *Musikstadt Rom: Geschichte - Forschung - Perspektiven*, Beiträge der Tagung «Rom - Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung» am Deutschen Historischen Institut in Rom (28-30 September 2004), hrsg. von Markus Engelhardt, Kassel - Basel - London - New York - Praha, Bärenreiter, 2011 («Analecta Musicologica», XLV), pp. 204-217; VALERIA DE LUCCA, *L'Alcasta and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome*, «The Journal of Musicology», XXVIII/2, 2011, pp. 195-230; CAROLYN GIANTURCO, *Cristina di Svezia promotrice e ideatrice di musica a Roma*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, Atti del Convegno di studi (LUMSA, Roma, 4 novembre 2003), a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005, pp. 113-127; HANS J. MARX, *Die «Giustificazioni della casa Pamphilj» als musikgeschichtliche Quelle*, «Studi musicali», XII/1, 1983, pp. 122-187; ALEXANDRA NIGITO, *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709)*, Kassel, Merseburger Verlag, 2013 («Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento», I); ANNE-MADELEINE GOULET, *Costumes, décors et machines dans l'Arsate (1683) d'Alexandro Scarlatti: contribution à l'histoire de l'opéra à Rome au XVIIe siècle*, «Dix-septième siècle», CCLXII, 2014, pp. 139-166.

trocinati dai Barberini.⁵ La ricognizione integrale della cinquantina di fonti, librettistiche e/o musicali, a tutt'oggi recensite, consente, tra le varie possibilità, uno studio particolareggiato delle sezioni spettacolari che corredano tanto i titoli allestiti presso il teatro pubblico,⁶ quanto i pochi, ma significativi, esempi di «dramma musicale burlesco», oltre che alcune commedie e «favole drammatiche musicali» destinate ad allietare la nobiltà capitolina nel chiuso dei loro palazzi e nelle occasioni di villeggiatura.⁷

⁵ Sulle opere di Rospigliosi essenziale è ancora lo sguardo d'insieme tracciato anni fa da MARGARET K. MURATA, *Operas for the Papal Court with Texts by Giulio Rospigliosi*, 2 voll., PhD diss., University of Chicago, 1975; per aspetti più specifici si consultino: FREDERICK HAMMOND, *Barberini Entertainments for Queen Christina's Arrival in Rome*, in *Cristina di Svezia e la musica* (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998 («Atti dei convegni Lincei», CXXXVIII), pp. 132-160; LORENZO BIANCONI - THOMAS WALKER, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296: 215-221; GALLIANO CILIBERTI, *Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679): documenti per una ricostruzione bio-bibliografica*, [Perugia], Quaderni Regione dell'Umbria, 1986 («Serie studi musicali», I), pp. 263-330 e 505-548; DAVIDE DAOLMI, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX, con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi Secenteschi», XLVI, 2005, pp. 131-177; ID., *La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le "volubili scene" dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII/1, 2006, pp. 1-114.

⁶ Ai momenti spettacolari accessori alle opere del Tordinona aveva già rivolto la sua attenzione qualche anno fa CAROLYN GIANTURCO, «Per richiamare e divertire gli spettatori dalla seria applicazione che l'azione richiede»: Prologhi, Intermedi e Balli per il Teatro di Tordinona, in *Il melodramma a Roma tra Sei e Settecento*, «Roma Moderna e Contemporanea», IV/1, 1996, pp. 19-36.

⁷ In nessuno dei «drammi pastorali per musica» inclusi nel repertorio in oggetto sono presenti sezioni spettacolari accessorie, con l'unica eccezione del prologo dell'*Antro, ovvero l'inganno amoroso* (1686); analogamente, l'unica commedia in musica recante degli intermedi (*rectius*: introduzioni ai balli) è *La donna ancora è fedele* del 1676, e non è forse un caso che quest'opera di ambientazione 'borghese' e di piccolo formato sia definita nel libretto «dramma per musica». Per approfondimenti sulle peculiarità delle varie tipologie operistiche testé accennate si rimanda alla tesi di Dottorato in Scienze del Testo Letterario e Musicale discussa nello scorso a.a. dal

1 Considerazioni drammaturgiche e funzionali

Com'è noto, le opere scritte da Rospigliosi nelle due stagioni in cui si articola la committenza barberiniana si connotano per l'insistente presenza di momenti spettacolari di contorno, quali prologhi e intermedi, di eccezionale impegno scenografico e visivo.⁸ La tendenza è fatta propria anche dalle opere allestite a palazzo Colonna in Borgo nel biennio 1668-69 (*Il Girello* e *L'empio punito*) e, nonostante una progressiva attenuazione, rimane viva anche nei due decenni successivi, secondo modalità e ricorrenze che non trovano alcun riscontro nella prassi veneziana coeva: già da tempo, infatti, l'immaginifico e meraviglioso prologo degli esordi cedeva il passo, sulle rive dell'Adria, a scene iniziali di massa, altamente spettacolari, coinvolgenti buona parte degli interpreti e un gran numero di comparse in atteggiamento spesso cerimoniale e solenne, mentre le gesta quasi circensi dei buffoni degli esordi, ormai sostituiti da subalterni senz'altro più composti ed educati in funzione di appoggio ai ruoli principali,⁹ non avevano più

sottoscritto: LUCA AMBROSIO, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo: modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra 1668 e 1689*, PhD diss., Università di Pavia, 2017, consultabile all'indirizzo <<https://iris.unipv.it/handle/11571/1203337#.Wm85Yq7iXIU>>.

⁸ Si pensi, per fare solo un esempio, alla straordinaria *Fiera di Farfa* che corona l'atto II della ripresa del *Chi soffre speri* del 1639, con apparati progettati e realizzati da Gian Lorenzo Bernini; per una disamina su tipologie e caratteristiche degli intermedi romani nella prima metà del Seicento si veda MARGARET K. MURATA, *Dal ridicolo al diletto signorile: Rospigliosi and the Intermedio in Rome*, in *La musique à Rome au XVIIe siècle: études et perspectives de recherche, études réunies par Caroline Giron-Panel et Anne-Madeleine Goulet*, Roma, École française de Rome, 2012 («Collection de l'École française de Rome», 466), pp. 269-288: 271-275.

⁹ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003 («Biblioteca di cultura», 645), pp. 219-20; sulle caratteristiche dell'inclinazione romana per il comico si rimanda a LUCA AMBROSIO, «*Se sei senza cervello, che ci posso far io?*»: *drammaturgia del comico nella produzione melodrammatica romana post-rospigliosiana (1668-1689)*, «Rivista Italiana di Musicologia», LIII, 2018, pp. 21-55.

molte ragioni di esser confinate ai margini della trama, in chiusura d'atto. A Roma, invece, fino al 1673 prologhi ed intermedi 'vecchio stampo' non mancano quasi mai,¹⁰ ed anche negli anni successivi fanno una capatina qua e là, persino in tipologie di dramma, come le pastorali, in cui, di solito, è raro trovarne.¹¹ Prima di addentrarsi *in medias res*, però, s'impone almeno una precisazione: riguardo le sezioni spettacolari di corredo è sempre difficile, e oltremodo rischioso, affidare l'ultima parola in merito alla loro presenza/assenza solo alle indicazioni presenti nelle fonti a stampa, in quanto spesso deficitarie,¹² laconiche,¹³ o del tutto erronee.¹⁴ Lo stesso discorso vale per i balli, anche se,

¹⁰ L'unica eccezione è costituita dall'assenza del prologo nell'*Empio punito*, forse perduto: è alquanto singolare, infatti, che uno spettacolo così costoso e complesso, tanto decantato per il gran numero di macchine e apparati impiegati, non sia stato dotato *ab origine* di un esordio adeguato. Ad ogni modo, il *set* di schizzi scenografici pervenutoci (vedi oltre) non include alcun disegno in merito, come rilevato da MAURA F. SALERNO, *Sulla messinscena romana dell'Empio punito (1669): ritrovamenti e ipotesi*, «Biblioteca Teatrale» n. s., LIX-LX, 2001, pp. 137-163: 157 sgg.

¹¹ Non rientrano nella presente trattazione prologhi, intermedi e balli posti a cornice delle commedie in prosa, come, ad es., quelle prodotte dai Borghese nella loro dimora cittadina (cfr. PAOLA SILVESTRI, *Una ricerca d'archivio: la committenza teatrale dei Borghese (1676-1685)*, tesi di laurea, rel. Elena Tamburini, Università di Roma «La Sapienza», Dipartimento di Musica e Spettacolo, a.a. 1995-96, p. 134 e seg.), e gli spettacoli di collegio, come quelli del Clementino di cui si è occupato MARCO ANDRETTI, *Eroi tragici fra balli galanti. Teatro e spettacolo nel Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma: analisi degli anni del protettorato del Cardinale Benedetto Pamphilj (1689-1730)*, «Biblioteca Teatrale» n.s., LIX-LX, 2001, pp. 165-191.

¹² È il caso delle due «favole drammatiche musicali» allestite dagli Sfaccendati, il *Tirinto* (1672) e *l'Adalinda* (1673), nei cui libretti ogni menzione a prologo e intermedi, tramandatici invece dalle partiture, è del tutto assente.

¹³ Nel rifacimento colonnese del *Pompeo Magno* di Minato-Cavalli (1683, musica di Alessandro Scarlatti), la semplice dicitura «intermedio» stampata prima di ogni ballo, senza alcun verso a seguire, non chiarisce se questo vada ad identificarsi con il momento coreutico, o rappresenti una scena a parte, non trascritta.

¹⁴ Il libretto del *Novello Giasone* (T. Tordinona, 1671), lungi dal riportare il

fortunatamente, il fatto che la musica di gran parte dei drammi in questione sia stata tramandata da belle copie, realizzate a scopo di omaggio e/o testimonianza di spettacoli già andati in scena, consente di recuperare importanti informazioni in merito che a volte latitano nei libretti.¹⁵ Il quadro completo di prologhi, intermedi e balli di cui sia rimasta qualche traccia nelle fonti dirette superstiti è riportato in tab. 1.

1.1 *I prologhi*

Le ragioni della persistenza dei prologhi nelle opere romane del periodo è da ricercare, probabilmente, tanto nella vitalità della tradizione locale maturata nel corso della seconda stagione barberiniana¹⁶ e nell'impianto un po' *demodé* dei primi saggi operistici post-rospigliosiani, quanto, a nostro avviso, nella funzione assegnata a tali momenti nell'economia dello spettacolo. Il contenuto dei prologhi romani assai di rado anticipa sinteticamente quanto accadrà nel corso dell'opera (è il caso del *Tito*), o, addirittura, ne predice il lieto fine (*Dori*), aggiungendo, per di più, la citazione degli interlocutori principali con punte di

bizzarro prologo composto per l'occasione, e presente in diverse partiture manoscritte (OWEN JANDER, *The Prologues and Intermezzos of Alessandro Stradella*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte 6*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln - Wien, Böhlau, 1969 («Analecta Musicologica», 7), pp. 87-111: 94-97), ristampa, per l'ennesima volta, l'ormai classico esordio di Ciconnini in cui interloquiscono il Sole e l'Amore, forse al fine di spiazzare del tutto gli spettatori, come supposto in ANDREA GARAVAGLIA, *Der 'Paragone' der Opern-künste in italienischen Prologen des 17. Jahrhunderts: sorgen um die Oper als 'Gesamtkunstwerk'?*, «Musica e Storia», XVII/2, 2009, pp. 253-291: 267.

¹⁵ Si veda cosa affermi IRENE M. ALM, *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, PhD diss., University of California, Los Angeles, 1993 (Ann Arbor, UMI, 1995), p. 42, in merito al repertorio di balli teatrali veneziani: «Libretti, often printed in haste, do not always tell the full story about balli».

¹⁶ Questa affermazione è pregnante soprattutto riguardo i prologhi, sempre presenti nelle opere allestite dal 1654 in poi: nell'ultima di queste, addirittura, si registra la concomitanza del prologo del dramma vero e proprio (*La comica del cielo*) con quello dell'opera rappresentata in scena da Baltasara e la sua compagnia, con tanto di scene e fittizio pubblico chiassoso.

tab. 1: prologhi, intermedi e balli nelle opere romane dal 1668 al 1689

tipologia: P: encomiastico buffo propedeutico al dramma buffo-encomiastico buffo-propedeutico altro
I: buffo introduzione al ballo buffo-encomiastico introduzione buffa

titolo ^a	anno ^b	libretto	partitura ^c	tipo ^d	autori ^e		PROLOGO	1° INTERMEDIO ^f	1° BALLO ^g	2° INTERMEDIO	2° BALLO	3° BALLO
<i>Girello</i>	1668	I-Rn	I-Nc	DMB	<i>Apolloni</i>	<i>Stradella</i>	Inferno		B*+B		B	
<i>Empio punito</i>	1669	I-Rn	I-Rvat	DM	Acciaoli Apolloni	Al. Melani		Giardino	B	Reggia di Proserpina	B	B*
<i>Scipione africano</i>	1671	I-Rn	I-Rvat	DM	<i>Apolloni</i>	<i>Stradella</i>	[Cielo]	Grotte di Vulcano	B*+B	?	B	
<i>Novello Giasone</i>	1671	I-Rn	I-Sc	DM	<i>Apolloni</i>	<i>Stradella</i>	[Cielo]	Stanza per l'incanto	B		B	
<i>Dori</i>	1672	I-Mb	/	DM	Apolloni	<i>Stradella</i>	[Cielo]	[Serraglio]	B		B	
<i>Prosperità di Elio Seiano</i>	1672	I-Rn	I-Rvat	DM	?	?	[Olimpo]	[Monte Celio]	B	Campagna?	B	
<i>Tito</i>	1672	I-Rn	/	DM	<i>Acciaoli</i>	<i>Stradella</i>	Inferno	Campagna	B	[Spiaggia]	B	
<i>Tirinto</i>	1672	I-Rn	I-MOe	FDM	Acciaoli Apolloni	Pasquini	Piazza Navona		B	Speziaria		B
<i>Etiogabalo</i>	1673	I-Rc	/	DM	?	? ^h	Campagna/mare	[Piazza di Roma]	B	Anticamera	B	B*
<i>Alcasta</i>	1673	I-Mb	I-MOe	DM	Apolloni	Pasquini		[Cortile]	B		B	
<i>Adalinda</i>	1673	I-Rn	I-MOe	FDM	Montevecchi Apolloni	Agostini	Porto di mare		B	Bottigliera		B
<i>Massenzio</i>	1674	I-Rn	/	DM	?	?		[Palazzo reale]	B	[Spiaggia laziale]	B	
<i>Caligola</i>	1674	I-Rn	/	DM	?	?		[Cortile regio]	B	[Appartamento reale]	B	
<i>Donna ancora è fedele</i>	1676	I-MOe	I-MOe	CM	P. F. Bernini	Pasquini	[Parnaso]	[Teatro]	B	[Giardino]	B	
<i>Trespolo</i>	1677	/	F-Pn	DMB	Beatucci ⁱ	Pasquini		?	B			
<i>Rodrigo*</i>	/	I-Rn	/	/	Garuffi	/	Palude stigia	Campi elisi	B	Selva di mirti	B	
<i>Dov'è amore è pietà</i>	1679	I-Rn	/	DM	De Totis ^j	Pasquini				[Bosco]		
<i>Honestà negli amori</i>	1680	I-Rn	I-MOe	CM	P. F. Bernini	Scarlatti	?		B		B	
<i>Tutto il mal non vien per nuocere</i>	1681	I-Rn	I-MC	CM	? ^k	Scarlatti	?					
<i>Lisimaco</i>	1681	I-Rn	D-Hs	DM	G. Sinibaldi	Pasquini			B		B	
<i>Dalla padella alla bragia</i>	1681	/	I-Rvat	FDM	D. F. Contini	Olivieri		Vigna	B	?	B	
<i>Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso</i>	1682	I-Rn	/	DMB	Acciaoli	Acciaoli ^l		Scuola	B	Camera	B	
<i>Da un colpo due piaghe*</i>	1682	I-Rc	/	DSM	Duranti	/		Casa del Piacere	B		B	B
<i>Pompeo</i>	1683	I-Bc	B-Br	DM		Scarlatti			B		B	
<i>Arsate</i>	1683	I-Rn	/	DM	Orsini ^m	Scarlatti	Bosco orrido, e mare tempestoso		B		B	
<i>Guerriera costante</i>	1683	I-Rn	I-Rvat	CM	Orsini	Scarlatti	?	?		?		
<i>Arianna</i>	1685	I-Rn	/	DM	Bani	Pasquini		Porto di Atene	B		B	

titolo ^a	anno ^b	libretto	partitura ^c	tipo ^d	autori ^e		PROLOGO	1° INTERMEDIO ^f	1° BALLO ^g	2° INTERMEDIO	2° BALLO	3° BALLO
<i>Visir, amante geloso</i>	1685	I-Rn	/	/	Lorenzani	F. C. Lanciani	?					
<i>Amor vince fortuna</i>	1686	I-Rn	/	DPM	Capece	Colonnese	[Olimpo]					
<i>L'antro</i>	1686	I-Rn	/	DPM	Santinelli	Orgiano	Camera	[Boscareccia]				
<i>Figlio delle selve</i>	1687	I-Rc	I-MOe	CM	Capece	Bani	[Olimpo]					
<i>Trionfo di Buda</i>	1687	I-Rn	/	/	Santinelli	?			B		B	B
<i>Pazzo per gelosia*</i>	/	I-Bu	/	DPM	Minacci	/			B		B	
<i>Amore, amicizia e costanza</i>	1688	I-Rvat	/	FDM	Apolloni	?			B		B	
<i>Giochi troiani</i>	1688	I-Rn	/	DM	Capece	Pasquini		Campagna/mare	B	Anticamera→Anfiteatro	B	
<i>Gelosa di sé stessa</i>	1689	I-Rn	I-Rvat	CM	Spagna	?			B		B	

^a Sono sottolineate le riprese di titoli già apparsi in altre città, anche nel caso in cui si tratti di rifacimenti più o meno pervasivi.

^b In questa colonna si indica l'anno della 1ª rappresentazione: la casella appare barrata nel caso dei due titoli che non conobbero alcuna vita scenica, ossia il *Rodrigo* e il *Pazzo per gelosia*, i cui libretti apparvero, rispettivamente, nel 1677 e 1687.

^c Si fa riferimento solo alle partiture integrali riconducibili con certezza alla produzione romana dell'opera in questione.

^d Dramma per Musica; Dramma Pastorale per Musica; Dramma Musicale Burlesco; Commedia per Musica; Favola Drammatica Musicale; Dramma Sacro per Musica (cfr. L. AMBROSIO, *Drammi, commedie e favole musicali* cit., pp. 21-8).

^e Se diversi dagli autori dell'opera, librettista e compositore di prologhi e intermedii sono evidenziati in *corsivo*; se ignoti, si sostituisce con «?».

^f In *corsivo* gli pseudo-intermedii, in grigio quelli mutuati dall'archetipo.

^g In *corsivo* i balli di cui non è pervenuta la musica; con * è segnalata la presenza di balli *entr'acte*.

^h Trattandosi del primo titolo allestito al Tordinona dopo l'abbandono di Acciaiuoli, ed essendo l'ennesima ripresa di un dramma di origine veneziana, è possibile che gli autori di prologhi ed intermedii annessi siano gli stessi che firmano la seconda opera in cartellone in quella stagione, l'*Alceste*: tuttavia, essendo quest'ultima un titolo dalla gestazione assai travagliata, cominciata diversi anni addietro e fuori dai confini dello stato pontificio (V. DE LUCCA, *L'Alceste* cit., pp. 195 sgg.), si preferisce, come in altre circostanze analoghe, non esplicitare in tabella alcuna supposizione mancante del benché minimo indizio.

ⁱ È assai plausibile che il responsabile del rifacimento capitolino del *Trespolo* sia proprio il cantante-impresario Lorenzo Beatucci che ne impersonò il ruolo eponimo (cfr. L. AMBROSIO, *Drammi, commedie e favole musicali* cit., pp. 141-2).

^j Si accolgono in questa sede le argomentazioni di ARNALDO MORELLI, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016, pp. 53-54, che suppone sia Giuseppe Domenico De Totis l'autore dell'adattamento della *Costanza trionfante* di Ivanovich-Partenio (Venezia, 1673), a sua volta rifacimento dell'*Hipermestra*, sontuosa festa teatrale di Moniglia-Cavalli andata in scena al fiorentino teatro della Pergola nel 1658 (cfr. L. AMBROSIO, *Se sei senza cervello* cit., p. 34, nota 35).

^k Non è stato possibile rintracciare il nome dell'autore di questo prologo, peraltro tramandato soltanto dalla partitura di Montecassino, le cui circostanze esecutive sono tuttora poco chiare (cfr. nota 20).

^l In questo caso, il dubbio relativo alla paternità musicale dei due gustosi intermedii dipende dall'analoga incertezza relativa all'intera opera, definita nel frontespizio del libretto «dramma burlesco, poesia d'Ovidio, e musica d'Orfeo» (diversamente, E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe* cit., p. 391, l'attribuisce *in toto* al cavaliere romano, pur nell'assenza di ulteriori riscontri e della benché minima traccia musicale).

^m A differenza dell'altro titolo in cartellone quell'anno al Palazzo di Pasquino, *La Guerriera costante*, nel libretto dell'*Arsate* manca la firma di «Filosinavoro», ossia il padrone di casa, il duca di Bracciano Flavio Orsini, la cui paternità si può solo supporre, essendo probabilmente così scontata da non essere mai citata nell'abbondante documentazione archivistica superstita (A.-M. GOULET, *Costumes* cit., pp. 142 sgg.).

moralistico commento (*Girello*): la ragion d'essere di queste sezioni si nutre in realtà dell'intento encomiastico e celebrativo, che si concretizza nel richiamo, impresso a caratteri cubitali nel libretto, del nome o dei nomi delle personalità cui il dramma, per varie ragioni, è dedicato. Un esempio di quanto appena affermato si può rinvenire nel prologo dell'*Eliogabalo*, in cui, a fronte del timore che, a causa del «lascivo cuor» dell'imperatore, si veda trionfar il «valor effeminato in Roma», c'è spazio per l'esposizione di esemplari di virtù quali il papa Clemente X Altieri e la regina Alessandra Cristina di Svezia:

ASTREA

Sia Cesare lascivo, ah, troppo invano
La Gloria in ciò s'attrista,
L'impurità gl'assista,
Non per questo fia vil preggio romano,
Che un dì vedrassi il reo punito, e poi
Sempre Roma sarà madre d'eroi:
Nell'età felici, e belle
Si vedrà ch'averà
Per sua gloria maggior propizie STELLE.
DI CLEMENZA REGNANTE,
Goderà un dì sotto gl'augusti imperi,
Con vantar nomi ALTIERI
Avrà d'alta virtù plauso incessante.
Ecco DONNA REAL d'eccelse glorie
Ch'alle pompe latine accresce i pregi,
Ecco eterne memorie
D'anima grande e di suoi fatti egregi:
Se d'ALESSANDR'ha'l nome
Spirti qui generosi in lei sian visti,
Doni al ciel le corone,
E allor che le depone, allor l'acquisti.¹⁷

¹⁷ Ai fini di una migliore intelligibilità del testo, nelle trascrizioni è corretta ed integrata la punteggiatura, rettificato l'uso delle doppie e dell'h, ed uniformata la presenza delle maiuscole all'uso corrente.

In modo più velato, ma neanche tanto, i due sono esaltati anche nell'opera che tiene a battesimo il gran teatro di Tordinona, lo *Scipione affricano*, nel cui prologo si fa diretto riferimento all'insegna dei rispettivi casati, le «STELLE ALTERE, E CLEMENTI» degli Altieri e le «SPICHE D'ORO» dei Wasa, i regnanti svedesi;¹⁸ qualche anno dopo, un altro principe nordico oggetto di encomio sarà il «BAVARO MARTE», Massimiliano Emanuele, liberatore dei «Pannonici Campi» dai Turchi, insieme alla moglie Maria Antonia.¹⁹ Il prologo allegato alla partitura di *Tutto il mal non vien per nuocere* custodita a Montecassino, agito dalla vecchia Tilla «con verga in mano in atto di fare un incantesimo», tesse invece le lodi del marchese del Carpio, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, ambasciatore di Spagna a Roma, e poi viceré di Napoli, e nominando uno ad uno i cantanti ritardatari fornisce allo studioso importantissime informazioni in merito alle circostanze dell'allestimento:

TILLA

Spedisci un farfarello tuo lacché,
 porti qua, volando in tutti i patti,
 Parabita [Domenico Del Vecchio], e Scarlatti,
 L'Aquilano [Domenico?], e Paoluccio [Beschi?],
 Margherita [Pio?], il ragazzo [?], e Matteuccio [Sassano].
 Olà, non son venuti e più si tarda,
 Io strillo e mi consumo,
 E qui l'incanto par che vada in fumo,
 Ma per farli venir per quant'io pesco
 Era meglio un Todesco [il Baviera?].
 Or io non so che far, per me sono lesta,

¹⁸ Nel libretto de *L'honestà negli amori*, il riferimento alla cattolicissima «DONNA immortal, che non ritieni | Altro del sesso tuo, che l'onestade», è guidato da una didascalia («parla della regina»). Perfino il breve *Visir, amante geloso* reca un prologo «fatto in occasione d'esser stata recitata avanti la Sacra Real Maestà della Regina di Svezia».

¹⁹ Si tratta, nello specifico, di *Amor vince fortuna* del 1686 e del *Figlio delle selve* dell'anno successivo, entrambi rappresentati in casa dell'autore, Carlo Sigismondo Capece.

Ma tempo non ci resta,
E dubito ch'al fine
La commedia farò con queste statue.
Assiem coi cavalieri,
Già le dame son gionte:
Ecco ancora il grand'Haro.

MARGH./PAOL./MATT./NICOL./AQUI./PAR.

E noi siam pronte!
Qui cade la vecchia spaventata

RAGAZZO

Amica, non temer, dimmi cos'hai?
Che brontoli, che gnavoli?

TILLA

Quest'è la prima volta,
Che recito in commedia coi diavoli!

MARGHERITA

Scaccia timor sì vile,
Né sia stupor che del grand'Haro al nome
Abbiano spirti i marmi a dargli omaggi,
Che se del sole ai raggi
In Grecia un solo articoli, concenteri,
Guzman sol degl'eroi
Sa con portento ignoto
Donar anche ai macigni e voce e moto.²⁰

²⁰ L'esistenza di questa introduzione, peraltro autografa, è stata, fino ad oggi, poco considerata dalla letteratura specializzata: le individuazioni poste tra parentesi quadre sono suggerite collegando il nome di battesimo, e il registro vocale, a quello di alcuni cantanti attivi in quegli anni tra la capitale e il vicereame partenopeo (cfr. ULISSE PROTA-GIURLEO, *Matteo Sassano detto "Matteuccio"*, «Rivista Italiana di Musicologia», I/1, 1966, pp. 97-119; ANTONIO DELL'OLIO, *Il Tobia Sposo (1690): scherzo drammatico di Gaetano Veneziano*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656ca.-1716)*, a cura di Antonio Dell'Olio, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto Edizioni, 2016, pp. 1-42: 10-11; si vedano, comunque, anche le supposizioni in merito di EDWARD J. DENT, *The Operas of Alessandro Scarlatti*, «Sammel-

Sottilmente auto-celebrativo è, in ultima analisi, anche il popolano prologo del *Tirinto*, almeno dall'arrivo di un tal Scarpiccia, che dopo aver invitato i compagni (sgualdrine, «aquavitari», e chi più ne ha, più ne metta) alla commedia dell'Ariccia, enuncia, di fatto, l'irridente estetica del consorzio degli Sfaccendati: «Star in ozio è gran viltà | E chi notte e giorno sta | Lavorando, al fin s'attedia».²¹

Nel caso di un titolo ormai classico come il *Giasone*, invece, si assiste allo stravolgimento del celebre esordio («Questo è il giorno prefisso») per l'improvvisa rovina del teatro («Precipitato è il sole, | Ogni tela è per terra, | Il palco sottosopra»), causato, a detta di Musica, Poesia e Pittura, dall'imperizia di Architettura («Maledetti i compassi, e chi l'adopra!») che, in un batter d'occhio, rimetterà comunque tutto a posto sotto lo sguardo attonito degli astanti («O leggiadri artifizi, | Son trionfi dell'arte i precipizi!»). L'idea della disastrosa caduta, seguita dall'immediato ripristino della scena, non è una novità assoluta (l'im-

bände der Internationalen Musikgesellschaft», IV/1, 1902, pp. 143-156: 146). Sono assenti dall'elenco gli unici due interpreti che, con un buon margine di certezza, si può assumere abbiano partecipato alla prima del 1681, ossia il soprano Giuseppe Antonio Sansone, «[...] che rappresentando Doralba nel teatro de' Signori Capranica si rende meraviglia de' secoli», e Bernardo Pascoli da Ravenna (Lucilda), destinatari di due foglietti celebrativi stampati per l'occasione (LOWELL E. LINDGREN - CARL B. SCHMIDT, *A Collection of 137 Broad-sides Concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: an Annotated Catalogue*, «Harvard Library Bulletin», XXVIII/2, 1980, pp. 185-233: 196-197). Da tale importante discrepanza si deve assumere che il prologo in questione sia riconducibile ad una ripresa dell'opera, stavolta patrocinata dal Carpio, di cui non si ha altrimenti notizia, da collocarsi a Roma (nel palazzo dell'ambasciata, come per le riprese colonnesi del 1682?) o, a partire dal 1683, a Napoli, ma distinta dall'allestimento di *Dal male il bene* del 1687, voluto dal Colonna all'indomani della morte del predecessore.

²¹ Nell'intermedio II, ambientato in una «Speziaria di Frascati», Anselmo (tenore) è ancora più esplicito, affermando «[...] ch'il tutto è in ozio, | E parmi che in Frascati | Potremmo ancora noi | L'Accademia formar de' Sfaccendati»; seguono poi una serie di salaci commenti sulla «comedia» dell'Ariccia.

pianto del pezzo è chiaramente modellato sul *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino e Francesco Provenzale dato a Venezia nel 1654),²² così come la prospettiva meta-teatrale di questo prologo non era di certo nuova all'udienza capitolina, da decenni avvezza alle stramberie delle commedie alla spagnola (si pensi di nuovo al 'teatro nel teatro' evocato nell'atto I della *Comica del cielo*): esempi di prologhi di questo tipo, che adombrano il dibattito corrente sulla supremazia delle arti,²³ e l'aspirazione all'armoniosa fusione delle stesse nel nuovo genere del dramma per musica, si ritrovano saltuariamente a Venezia, come nel resto d'Italia e a Vienna.²⁴

Degni di nota sono anche il prologo de *L'Antro, ovvero l'inganno amoroso*, la cui ambientazione domestica («Camera: un'Amante, e tre, o quattro Musici») si presta a finalità, ancora una volta, meta-teatrali («Dunque un'altra Serenata | Questa notte io far desio [...]»), non senza un pizzico di critica estetica;²⁵ nel già citato esordio del *Tito*, invece, l'intento sinottico e propedeutico si colora di venature grossolanamente burlesche grazie all'arrivo di una 'burina' come «Cencina sopra il dorso di un caprone». D'altro canto, la ricerca del meraviglioso, conseguito tramite

²² L'inserimento di «prologo, aggiunte, mutazioni e aggiustamenti» vari per la ripresa veneta è dovuto alla penna di Aureli (o Minato?) per la musica di Cavalli (A. GARAVAGLIA, *Der 'Paragone'* cit., p. 287); nessun libretto è rimasto della prima napoletana (LORENZO BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti* (Würzburg, 1975), hrsg. von Wolfgang Osthoff und Jutta Ruile-Dronke, Tutzing, Schneider, 1979, pp. 13-116: 49).

²³ Ad introduzione del barberiniano *Palazzo incantato* del 1642 sta il dialogo tra *Musica, Pittura, Poesia e Magia* (libretto in *I-Rvat*).

²⁴ Si veda l'elencazione contenuta in A. GARAVAGLIA, *Der 'Paragone'* cit., pp. 286-291. Una curiosità: l'atto I del *Pompeo magno* di Minato-Cavalli, dato al S. Salvatore nel 1666, si conclude con un «Ballo di otto impazziti, due per la Musica, due per la Pittura, due per l'Alchimia, e due per la Poesia».

²⁵ Alla proposta di «Luci belle, ma spietate», è questa la reazione dell'Amante: «Non si pon più sentir tante ariette | Di bei lumi, e luci belle, | Che non fan punto per me. | Oggidi le dame anch'elle | O dian queste canzonette [...]».

l'impiego di macchine e mutazioni ad effetto, è l'altro *leitmotiv* che accomuna le introduzioni dei drammi dati al Tordinona, almeno fino all'*Eliogabalo* del 1673, in cui si concentrano tutte, o quasi, le velleità spettacolari della produzione. Molto moderno appare infine l'esordio dell'*Adalinda*, in cui una ciurma di marinai commenta in diretta l'arrivo in porto del vascello dei protagonisti, proiettando immediatamente il pubblico nel cuore della vicenda:²⁶ si tratta, d'altronde, di uno dei pochissimi esempi di prologhi soggetti a ripresa o rifacimento,²⁷ insieme a quello de *La donna ancora è fedele*²⁸ e di un titolo di particolare successo come *Il Girello*.²⁹

1.2 *Intermedi, pseudo-intermedi e introduzioni ai balli*

Più che il compito di stupire, agli intermedi di questo periodo è demandato per lo più il fine di allietare il pubblico con battibecchi comici, dalla cui presenza, spesso, potevano dipen-

²⁶ *Mutatis mutandis*, il paragone con il coro di Cipriotti dell'*Otello* verdiano non è forse così azzardato.

²⁷ Ci si riferisce alla trasformazione, a scopo celebrativo, compiuta in occasione della ripresa milanese del 1679: «Prologo de' marinari, che dopo vari pareri si concordano nel lasciare il mare, e portarsi a godere della felicità del governo dell'Eccell.mo Sig. Conte di Melgar», ossia Juan Tomás Enriquez de Cabrera, governatore e capitano generale dello stato di Milano».

²⁸ Si vedano i libretti di Macerata del 1680 e di Firenze del 1684.

²⁹ Gli unici libretti che riportino l'originale scena infernale sono quelli di Bologna (1669) e Modena (1675); numeri ben più cospicui interessano il prologo originale del *Giasone*, circolante per mezza Italia fin dal debutto del 1649, e almeno due delle introduzioni che competono alla tradizione della *Dori* (cfr. CARL B. SCHMIDT, *Antonio Cesti's La Dori: a Study of Sources, Performance Traditions and Musical Style*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 455-498: 472). Nel caso degli intermedi, invece, le ricorrenze di ripresa al di fuori della città eterna si riducono praticamente a zero, e allargando un po' lo sguardo, non è che la prospettiva muti granché: una delle pochissime eccezioni in merito riguarda le due riprese bolognesi dell'*Adalinda* (1675 e '81) che, a fronte dello stesso, interessantissimo, prologo sull'inganno teatrale, presentano intermedi quasi identici, ma scambiati di posizione.

dere i maggiori o minori introiti di botteghino:³⁰ in tal senso, e nonostante l'assenza di esplicita denominazione, si ricomprendono nella categoria anche i finali d'atto che sviluppino episodi del tutto svincolati dalla trama principale, meramente accessori (d'ora in avanti, pseudo-intermedi),³¹ nonostante siano spesso agiti da personaggi dell'opera.³² La legittimità di una tale considerazione trova conferma nel libretto della *Prosperità di Elio Seiano*, che reca la seguente indicazione in fondo alla scena II.16: «Fine dell'Atto Secondo, Ballo di Romei, & Intermedio»,³³ seguita, nella pagina successiva, dalla buffissima scena 17, ossia l'intermedio vero e proprio in cui Eudemo e la vecchia Plancina intervengono con il coro di stranieri prima del ballo. Analogamente, il sogno infernale dell'*Empio* Acrimante, etichettato semplicemente come scena II.21 nel libretto, è definito più propriamente «Introduzione al Ballo» nella partitura vaticana,³⁴ in quanto manca di ogni espansione comica, ed è finalizzato esclusivamente a traghettare artificiosamente gli spettatori verso l'attesa e pittoresca conclusione coreografi-

³⁰ L'attenzione posta dal *management* del Tordinona in merito alla buona riuscita degli intermedi è testimoniata, tra l'altro, dall'esistenza, per lo *Scipione* e, forse, anche per la *Dori*, di intermedi alternativi, già composti da Stradella (e conservati in *I-Tn*), ma mai andati in scena.

³¹ Cfr. C. GIANTURCO, *Per preparare* cit., p. 31; non rientra nella categoria la scena II.16 dell'*Arianna* colonnese, in quanto mancante del requisito dell'accessorietà: in essa ha luogo, infatti, uno degli snodi della trama, ossia il magico salvataggio della protagonista ad opera di Bacco e del suo corteo di satiri e sileni.

³² È il caso, ad es., della popolana Cencina del *Tito*; diversamente, la sc. I.17 del *Caligola* comprende anche Eurillo, personaggio non prima impiegato, e assente anche dalla tavola degli interlocutori del dramma.

³³ In fondo alla pagina (48) è presente pure il richiamo a stampa «IN-».

³⁴ Spesso prologhi e/o intermedi *lato sensu* sono tramandati soltanto dalle partiture: è il caso, ad es., delle due favole ariccine e di tutte le introduzioni ai balli della *Donna ancora è fedele*. Il testimone musicale dello *Scipione*, invece, presenta immediatamente la *suite* di balli di Schiavi senza il 2° intermedio recato dal libretto, le cui note si recuperano dalle carte stradelliane conservate presso il fondo Foà-Giordano in *I-Tn* (O. JANDER, *The Prologues* cit., pp. 108-109).

ca.³⁵ Ad ogni modo, la scena buffa in chiusura d'atto, l'intermedio e l'introduzione al ballo rappresentano diverse declinazioni dello stesso fenomeno, che non sempre è agevole distinguere con nettezza: la chiusura dell'atto II dei *Giocchi troiani* (scena 17) reca un colloquio dei tre ridicoli, dopo la cui partenza «si muta la scena in anfiteatro con soglio reale», e ad un solenne proclama di Priamo «segue l'Intermedio del ballo, lotta, abbattimento, & altri giochi».³⁶

Ad ogni modo, scorrendo la Tab. 1 con attenzione, si può notare come i primi finali d'atto coinvolgenti dei buffi non compaiano prima del 1672:³⁷ nelle opere antecedenti, infatti, tali momenti sono ancora appannaggio di interlocutori mitologici o, al massimo, allegorici,³⁸ che commentano i fatti appena accaduti, o esprimono i loro migliori propositi per l'avvenire, in funzione chiaramente propedeutica ai balli. Successivamente a quella data gli intermedi perdono quindi ogni connotazione soprannaturale: a parte il mai rappresentato *Rodrigo*, le uniche eccezioni credibili

³⁵ Un altro esempio tipico (e celebre) è la scena che si consuma nella «Grotta per l'incanto» di Medea, che non a caso è stata mantenuta anche nel *Novello Giasone* (I.15).

³⁶ I. M. ALM, *Theatrical Dance* cit., p. 48: «Five of the twenty-five balli labeled intermedi also occur within a closing scene rather than in independent intermedi».

³⁷ Il 2° intermedio della *Dori* è costituito, in realtà, dalla mera aggiunta, in coda alla sc. 16, dell'aria «Allarmi, o pensieri» di Tolomeo/Celinda, e della sentenziosa «Donne mie non vi fidate» cantata dalla vecchia nutrice Dirce, seguite da un ballo di vecchi e vecchie (diverso dall'originale ballo di Mori); sicuramente più efficace sul piano comico è l'appendice alla sc. I.22 del *Masenzio*, in cui i soldati si contendono in maniera quasi infantile il bottino di guerra, prima di muovere «il piede alle carole, al ballo».

³⁸ È il caso della Bellezza, che interviene nel 2° intermedio dello *Scipione* (nell'intermedio alternativo, mai andato in scena, è presente, insieme a Vulcano e Amore, anche la Bugia): a questi potrebbe aggiungersi anche l'intermedio stradelliano a due voci, agito da Gola e Modestia, che, se fosse corretta la supposizione di O. JANDER (*The Prologues* cit., pp. 103-104), potrebbe riferirsi al *Girello*, nonostante manchi ogni riscontro nelle cinque partiture complete rimaste dell'opera.

sono rappresentate dalla presenza della musa Clio nell'introduzione al secondo ballo de *La donna ancora è fedele*,³⁹ e soprattutto dalla scena onirica che chiude, in modo un po' retrò, l'atto I dei *Giocchi troiani* (I.13),⁴⁰ a quasi vent'anni di distanza dai sogni infernali dell'*Empio* Acrimante nella reggia di Proserpina. Gli effetti dell'inserzione di intermedi ridicoli ai drammi d'importazione divengono più dirompenti col procedere degli anni, quando la scelta degli impresari capitolini si concentra su titoli più recenti, dotati di buffi dal contegno più educato e le cui gesta sono maggiormente integrate nell'azione principale. La versione originale dell'*Eliogabalo* di Aureli-Boretti (Venezia, 1668) non includeva alcun intermedio, e prevedeva appena qualche scena in cui nutrici, servi e paggi interloquivano con i maggiori; nella ripresa allestita al Tordinona cinque anni più tardi l'opera si presenta invece infarcita di ben 3 nuove scene e 2 pseudo-intermedi grossolanamente comici, alcuni dei quali affidati ad interpreti già ridicoli *in pectore*, quali il vanaglorioso soldato Ireo (impersonato dal 'Gobbo della Regina', Carlo Ambrogio Lonati) e la nana Lisa.⁴¹ L'analisi di quasi tutte le «Scene aggiunte all'Alcasta»,⁴² anch'essa del 1673, conferma

³⁹ L'atto I termina invece con un'«Introduzione al ballo della lotta».

⁴⁰ Dopo che la ninfa Enone si addormenta, «viene Morfeo sopra una Conca del Mare attorniato da molti sogni di diverse figure», ed esauriti i consueti convenevoli, «i sogni intrecciano il ballo con vari cambiamenti di figure, mutandosi in donne, mostri, uccelli, fontane, vasi, & altre, & nel fine si rappresenta in lontano l'incendio della città di Troia dopo [il] quale sparisce tutto e torna il teatro come prima».

⁴¹ Non è chiaro a chi sia stata affidata la parte; certo è che di una trattativa intorno ad una «nana che canta» è rimasta traccia perfino nei carteggi di Polo Michiel con i suoi corrispondenti veneziani: GIULIA GIOVANI, *Un agente veneziano a Roma per conto dei Grimani: Polo Michiel e il viaggio giubilare del 1675*, «Rivista Italiana di Musicologia», LII, 2017, pp. 5-32: 14-15 e 29-30.

⁴² Le aggiunte sono rilegate al libretto dell'opera dopo i paratesti: si tratta di probabili emendamenti dell'ultima ora ad un dramma in prima assoluta, composto da due 'romani' come Giovanni Filippo Apolloni e Bernardo Pa-

come la presenza *in loco* di interpreti siffatti abbia favorito (se non addirittura causato) l'inclinazione della drammaturgia in musica capitolina per il comico: per quel che qui interessa, lo pseudo-intermedio aggiunto in coda all'atto I reca le irresistibili lezioni di ballo che il gobbo Vafrindo impartisce ad una pattuglia di schiavi indisciplinati.

Che la *vis comica* di alcuni intermedii sia notevole e sorprendentemente moderna è un'asserzione difficile da controbattere: nella citata scena che precede il 2° ballo dell'*Elio Seiano*, ad esempio, prima «Plancina ricomincia l'arietta francese,⁴³ e vede Eudemo che sta aprendo la bocca senza cantare», dopo irrompono i «Romei» che si esprimono in un ridicolo italiano 'germanizzato'; nel *Tito* (II.20) il minuscolo re del Congo scambia la volgare Cencina prima per Celinda (il nome assunto dal Tolomeo della *Dori* in vesti femminee), poi, in un progressivo crescendo d'ilarità, per Rosaura, Lisetta, e addirittura Isifile (una delle protagoniste del *Giasone*). Nel 1668 i Chigi si erano fatti promotori di una cena-serenata estiva in cui intervenivano personaggi bassi,⁴⁴ e persisteranno nel 'vizio' almeno per un lustro, come dimostra la presenza, nell'*Adalinda*, di un intermedio in cantina agito da servitori il cui tasso alcolico cresce battuta dopo battuta,⁴⁵ un *topos* nel *topos* piuttosto frequente e persistente negli

squini, la cui gestazione, però, partiva da lontano (V. DE LUCCA, *L'Alcasta* cit., pp. 195 sgg.)

⁴³ Questo brano, in francese maccheronico, non è riportato nel libretto, ma solo in partitura: si consulti la trascrizione riportata più avanti.

⁴⁴ A. ADEMOLLO, *I teatri* cit., p. 107; ELENA TAMBURINI, *Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento: il falso convito di Gian Lorenzo Bernini*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, 2 voll., Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007 («Sopplimenti musicali», I,9), II, pp. 523-546: 534 sgg.

⁴⁵ Questa scena (II.8) è riportata in entrambe le partiture superstiti, ma non nel libretto, nonostante una «Bottiglieria» figurata tra le scene indicate nei paratesti; sembra che un luogo deputato all'esposizione e conservazione di

anni.⁴⁶ Il 2°, 'borgataro', intermedio del *Tirinto*, ambientato in una bottega frascatana, è uno dei pochissimi a non sfociare in un ballo: di esso, infatti, non c'è alcuna menzione nel corpo, e neppure nei paratesti, del libretto, così come nella dettagliatissima partitura, che, oltre ad essere l'unico testimone dello stesso intermedio e del prologo, riporta anche il «ballo de' Cucchalini» in coda all'atto I. Che non si tratti di una lacuna dovuta alla discontinua sopravvivenza delle fonti è testimoniato dall'esistenza di un impianto analogo nell'altra favola degli Sfaccendati, l'*Adalinda*, corredata di prologo, ballo I, intermedio II (senza ballo) ed una *suite* di danze (gavotta, sarabanda e allegro) in chiusura dell'opera,⁴⁷ una 'stranezza' tutta ariccina: nel *Tirinto* lo sfogo coreutico conclusivo è addirittura preceduto da un semiserio postludio di carattere meta-teatrale⁴⁸ che merita di esser riportato per intero:

LISA

E che fretta, o signori,
Di salir su le scene
Prima che si finisca la commedia?

MUSICO

Il popolo ha già detto: «Evviva», o bene,
E che, vecchia stordita,
La commedia è finita.

vasi e cristalli dei Chigi fosse fisicamente presente all'interno dello stanzone dell'Arccia (E. TAMBURINI, *Due teatri* cit., p. 267).

⁴⁶ Tersillo e Forbante, prima dell'apertura dei *Giocchi troiani* (II.17), rinunciano senza esitazioni ai piaceri dell'amore e della caccia per un bicchierino di quello buono: «Vada in bordello pur Pallade e Venere, | Poiché nume più bel non v'è di Bacco».

⁴⁷ Che non si tratti di 'sviste' o smarrimenti è confermato anche dai paratesti del libretto, che menzionano correttamente l'ubicazione dei due balli senza riportarne, però, gli attori, né tantomeno il titolo, a dimostrazione di come un tale impianto fosse stato progettato già da tempo, sicuramente prima che le stesse danze fossero state composte: è curioso notare come questa omissione si sia trasmessa anche ai libretti della ripresa milanese e di quella fiorentina, entrambe del 1679.

⁴⁸ Questa appendice, del tutto assente nel libretto, è segnalata quale «Aggiunta, se piace» in partitura.

LISA

Io vi dico di noe, fuggite via.

MUSICO

E che dunque vi resta?

LISA

Per allegrezza di due matrimoni

Si ha da fare una festa.

MUSICO

Di che, forse di ballo?

LISA

Di ballo, e già si stanno

Convitando i vicini.

MUSICO

Ne' pubblici festini

Par che lecito sia ballare a tutti.

LISA

Dunque ballar sapete?

MUSICO

Alla prova il vedrete.

LISA

Oh, via, fa' una spezzata

E voi fate un fioretto,

Fammi un po' un'incrociata,

E voi una continenza,

Tutti una capriola alla cadenza.

Canchero, menan bene: orsù, l'ho caro,

Posate i ferraioli

E cominciate il ballo,

Che frattanto faranno i nostri sposi

Un balletto a cavallo.

[seguono le danze]

Dopo la chiusura del teatro pubblico, comunque, la predisposizione di momenti distensivi in conclusione d'atto, più o meno esplicitamente dichiarati, scema parecchio, lasciando il posto a più 'neutre' introduzioni ai balli (come si riscontra, ad esempio, già nella partitura de *La donna ancora è fedele*, 1676), o a spettacolari quadri animati (l'incendio della biblioteca nel *Lisimaco*, 1681, o il dispiegamento di armate navali nell'*Arianna*): escludendo i due pseudo-intermedi comici di *Dov'è amore è pietà*, per imbattersi di nuovo in qualcosa di simile bisogna attendere i *Giochi troiani* a palazzo Colonna nel 1688. Nello stesso teatro, tuttavia, vanno in scena due titoli di Nicolò Minato in cui gli intermedi ridicoli sono addirittura cassati dall'impianto originale: se nel rifacimento del *Pompeo* l'intento è forse quello di 'nobilitare' il lavoro di «musaico» di cui si sostanzia la ripresa romana,⁴⁹ nella ripresa del *Silenzio d'Arpocrate* (1686) gli pseudo-intermedi buffi lasciano il posto all'«aggiunta d'un interlocutore giocoso» non meglio specificato. Almeno in questo caso, è assai plausibile che tali lacune non dipendano, come accade sovente, dalla mancata redazione delle stesse entro i tempi necessari per la stampa del libretto, ma da una scelta precisa, dovuta alla licenziosità del soggetto scritto da Filippo Acciaiuoli, che non mancò di scatenare un putiferio tra i presenti.⁵⁰

1.3 I balli

Sulle sponde della laguna la previsione di un ballo finale come quello del *Tirinto* è del tutto minoritaria;⁵¹ d'altronde, il fatto che

⁴⁹ Nella prefazione «al benigno lettore» (p. 6 del libretto) si parla di «incastramenti di arie trasportate da diversi luoghi [drammi] del medemo autore».

⁵⁰ «[...] da qualche giorno in qua pare che le dame non si curino più d'andarvi stante che in una comedia buffa [*rectius*: intermedio buffo] fu terminata una scena assai scandalosa, che dicesi sia stata fatta senza ordine di sua ecc.za [...]» (avviso cit. in GLORIA STAFFIERI, *Colligite Fragmenta: la vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Lucca, LIM, 1990 («Musicalia», 1), p. 66.

⁵¹ Analizzando i dati che emergono dal paziente scrutinio dei libretti

proprio gli sposi aprano le danze con una coreografia equestre rimanda a quelle rappresentazioni cortigiane in cui alcuni dei gentiluomini presenti prendevano parte attiva ai divertimenti coreutici e cavallereschi.⁵² Il coevo allestimento mantovano della *Dori*, ad esempio, serviva «per introduzione ad un esercizio d'arme rappresentato da otto altri cavalieri», articolato in un mini-prologo cantato dalla dea Bellona, seguito da ballo, combattimento, e finale nuovamente cantato.⁵³ Ad ogni modo, nessuno dei titoli in oggetto, così come già rilevato in letteratura in merito al repertorio veneziano,⁵⁴ sembra adombrare quella commistione tra danza sociale e teatrale di transalpina memoria.

Tra gli altri drammi autoctoni, a parte il «Balletto ultimo» della *Comica del cielo* e la *suite* di tre danze che suggella l'*Adalinda*, solo l'*Empio punito* prevede una coreografia nell'atto conclusivo, ma il «ballo di statue» in questione segue la cacciata agli inferi di Acrimante, collocata nel corpo dell'atto (scena 16), e non in coda. In maniera non dissimile la «graziosa burla tra giardinieri

lagunari condotto da I. M. ALM (*Theatrical Dance* cit., pp. 278-9), si nota come nell'intervallo 1671-1690, a fronte di un totale di 144 titoli e più di 271 balli, solo 10 si collocano in chiusura di spettacolo; gli allestimenti che annoverano 3 balli, al posto dei 2 consueti a fine atto, sono comunque il 17% del totale.

⁵² Anche il 2° ballo dell'*Alcasta* è destinato a «cavalieri e dame», ma di esso non v'è alcuna traccia nel corpo del libretto, né tantomeno in partitura. Sulla presenza di balletti siffatti nel repertorio teatrale veneziano, a volte incorporati in vere e proprie feste da ballo agite in scena, si veda ancora I. M. ALM, *Theatrical Dance* cit., pp. 57-58.

⁵³ *Il regio schiavo, o sia la Dori*, Mantova, Osanna, 1672; a questo si possono ricollegare alcuni ess. di 'opera-torneo' nell'area medio-padana: PAOLA BE-SUTTI, *A introdurre 'un essercitio d'arme': Il regio schiavo a Mantova (1672)*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002), a cura di Mariateresa Dellaborra, Firenze, Olschki, 2003 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 37), pp. 107-140: 114, 120 sgg.

⁵⁴ Così I. M. ALM, *Theatrical Dance* cit., p. 273: «Unlike the French stage, where social and theatrical dance almost imperceptibly merged, the Venetian opera houses presented a style of dance that was entirely the domain of professional dancers and choreographers».

e buffoni di corte in forma di ballo» posta a corollario della scena III.5 dell'*Eliogabalo* di Aureli-Boretti, che di fatto sostituiva il finale coreutico dell'atto precedente,⁵⁵ nell'allestimento del Tordinona è mantenuta assieme al ballo di paggi che segue l'intermedio buffo aggiunto di Ireneo, Lisa ed Ersillo (II.23-24). Il grandioso «gioco de' gladiatori» offerto al pubblico lagunare in apertura dello *Scipione Africano* (I.2), in realtà un esercizio cavalleresco introdotto dal suono di una marziale sinfonia a 5 parti, è sostituito a Roma da una *suite* di danze vera e propria, articolata in una «comparsa de' combattenti», un «ballo» in forma di sarabanda e una sorta di corrente conclusiva. Infine, tra le peculiarità del *Girello* c'è la previsione di ben 2 balletti nell'atto I, quello «di diavoli intorno a Girello che lo vestono» nella foresta dell'incantesimo (scena 15) e l'altro, più convenzionale, di satiri in chiusura.⁵⁶

L'unico esempio di ballo in funzione di prologo riguarda un titolo sperimentale come *Il Rodrigo* e, come tale, non fa molto testo.⁵⁷ Diversamente, si registrano almeno due occorrenze di movimenti di danza in coda ai preamboli strumentali, in *Amor quando si fugge allor si trova*⁵⁸ e nel *Figlio delle selve*, ma i dubbi in

⁵⁵ Questa la postilla acclusa nel libretto di Nicolini del 1668 al «Fine dell'Atto secondo, qual termina senza ballo, perché questo succede nella scena quinta dell'Atto terzo».

⁵⁶ Anche le tre brevi «azioni» in cui è articolato il *Trionfo di Buda conquistata dall'armi austriache* (1687) si concludono ciascuna con un ballo: SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII: 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988 («Sussidi eruditi», 42), p. 582. Esigenze di simmetria sottendono la previsione di 3 balli nel mai rappresentato *Pazzo per gelosia*: i pastori che danzano in chiusura dell'atto I, e le ninfe alla fine del II, si ritrovano tutti insieme nelle danze conclusive.

⁵⁷ Com'è noto, a Venezia i prologhi spariscono intorno alla metà del secolo, e solo in 3 libretti, tutti intorno a quella data, sono accompagnati da un ballo (I. M. ALM, *Theatrical Dance* cit., p. 48).

⁵⁸ Ad ogni modo, anche in questo caso si tratta di un titolo rimasto forse 'sulla carta' (ARNALDO MORELLI, «*Amor quando si fugge allor si trova*: un libretto per Scarlatti esordiente?», «Il Saggiatore Musicale», XXIV/2, 2017, pp. 229-238).

merito all'effettiva destinazione coreutica di questi brani si sprecano, anche quando si voglia assumere che i relativi balli *fin'acte* siano andati perduti:⁵⁹ a conti fatti, la successione di brani strumentali che apre la partitura del *Figlio*, costituita da «Introduzione» (in forma A-B-A), «Corrente» italiana bipartita, «Grave» accordale e modulante, e un'agile «Gavotta», è del tutto simile a quella di alcune sonate da camera a tre e a solo di Arcangelo Corelli, per fare solo un nome. Incertezze ancora più insistenti riguardano un fantomatico «Ritornello» richiamato nella partitura del *Trespolo* in conclusione dell'atto II: anche a voler supporre che qui il copista faccia riferimento alla ripresa di una precedente, analoga, interpunzione strumentale, bisogna andare indietro di ben 6 scene per recuperare la conclusione dell'aria di Artemisia «Amor se non m'inganni» (II.19). Con tutti i 'se' e i 'ma' che un ragionamento *in absentia* comporta, è assai improbabile che sotto tale indicazione si celi la previsione di una qualche coreografia: nell'unica circostanza simile, lo striminzito ritornello posto a suggello dell'atto II di *Amor quando si fugge*, non ha alcun legame tematico con i precedenti, non è in forma bipartita e non presenta alcun andamento ritmico-metrico caratteristico, né, tantomeno, la snella *texture* tipica dei movimenti di danza. D'altronde, c'è almeno un esempio di dramma, la pastorale *Forza d'amore*, in cui le ridotte dimensioni dello spettacolo (3 soli personaggi per un totale di appena 12 scene nei tre atti) suggeriscono (o impongono) una sostituzione dei balli con delle sinfonie strumentali, articolate in due movimenti di tempo contrastante chiusi da una breve coda:⁶⁰ è possibile che un espe-

⁵⁹ In nessuno dei libretti romani consultati del *Figlio delle Selve*, tuttavia, c'è alcun richiamo ai balli: per incontrare una menzione simile bisogna andare avanti fino all'allestimento torinese del 1699.

⁶⁰ A dire il vero, solo il brano conclusivo della sinfonia che chiude l'atto II, caratterizzato dalla quadrata ripetitività delle frasi (8+8 battute, con ritornelli) e l'ossessività delle cellule ritmiche impiegate, potrebbe adombrare una destinazione ballabile, ma si tratterebbe dell'unica evenienza in tutta l'opera, troppo poco per non pensare, piuttosto, ad un brano strumentale *tout court* ma imbevuto degli stilemi della danza, come s'è visto in occasione degli esempi precedenti.

diente analogo abbia interessato anche alcuni dei titoli (soprattutto pastorali, ma non solo) di cui non sia pervenuta la musica.⁶¹

Più che al numero effettivo e all'ubicazione dei balletti, le riflessioni più significative sono da tributarsi, forse, alla natura e ambientazione degli stessi, così come all'entità delle forze umane messe in campo, fintanto che queste siano deducibili dalle frammentarie indicazioni contenute nelle fonti dirette: la documentazione archivistica riportata in letteratura è piuttosto parca di informazioni in merito, concentrandosi più sulla presenza, tra il pubblico, di notabili e prelati (con relativi pettegolezzi e maldicenze), o, al massimo, sugli esiti globali dell'allestimento (con la consueta attenzione per macchine e apparati), anziché su elementi per loro natura sfuggenti come quelli coreutici. Protagoniste dei balli romani sono le consuete categorie di soggetti che popolano, di norma, le danze teatrali della seconda metà del Seicento, ma, parallelamente a quanto già notato in merito agli intermedi (e non potrebbe essere altrimenti), anche in materia si nota una certa evoluzione nelle scelte di impresari e librettisti, volte ad intercettare i gusti del pubblico. Nei primi anni, infatti, sono le ambientazioni soprannaturali, e soprattutto infernali, a spadroneggiare (diavoli, mostri, ciclopi), assieme al variegato universo della servitù (schiavi, paggi, eunuchi, giardinieri, lavandaie...); le coreografie arcadico-pastorali, animate da ninfe, pastori e simili, prendono piede attorno alla metà degli anni '70, e si ripresentano, con una certa regolarità, per l'intero decennio successivo, e oltre; i connotati più marcatamente grotteschi sono

⁶¹ L'aria accompagnata posta in chiusura dell'atto II dell'*Alcanta*, «Zeffiretti vezzosetti», in 3/8, presenta, in coda ad ogni strofa, una chiusa strumentale insolitamente lunga (ben 14 miss.): che siano questi gli spazi deputati ad accogliere il ballo di cavalieri e dame evocato nel libretto? L'ipotesi è suggestiva, ma implicherebbe la previsione di (almeno) un ulteriore movimento a seguire, in cui le due compagnie di danzatori si riuniscano dopo le rispettive presentazioni: la presenza, in ben due mss. calligrafici, dell'esplicita dicitura «Fine dell'atto secondo» in coda alla citata aria, sembra escluderlo senza appello.

riservati alle scimmie sognate da Eudemo (*Elio Seiano*, I.15),⁶² ai ciechi e zoppi del *Pompeo* (ballo II),⁶³ o ai numerosi stuoli di soldati, meglio ancora se stranieri,⁶⁴ che si avvicendano sul suolo laziale (i «Todeschi» del *Lisimaco*, il canterino «Coro di birbanti, ovvero Romei»),⁶⁵ o sbarcano sulle sue coste (gli «Indiani» o «Caramogi» guidati dal re del Congo nel *Tito*), sempre che non siano impegnati in abbattimenti (*Arsate*, I.16), lotte (*Donna ancora è fedele*, I; *Amore, amicizia e costanza*, II) e simili (*Giochi troiani*, II. 17). La più classica delle introduzioni al ballo, quella che prevede l'insegnamento dell'arte di Tersicore ad un manipolo di principianti, oltre che nell'*Alcasta* è prevista anche in coda all'atto II del burlesco *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso*:⁶⁶

DON GRISANTO

Caro signor Pinaccio,

Dovendo in questa sera

Dar l'anello alla sposa, in confidenza

⁶² È plausibile immaginare che la prima scimmia esca ballando, e non semplicemente camminando, al suono delle due sinfonie presenti nello pseudo-intermedio in questione.

⁶³ La ripresa anconetana del *Figlio delle selve* (1688) annovera, tra gli altri, un ballo di funghi, che poi si tramutano in pigmei.

⁶⁴ In una città come Venezia, che durante il carnevale si trasformava in un autentico crocevia di nazioni differenti, questo *topos* conosce un successo particolare: «Within the 348 operas produced in Venice between 1637 and 1700 there are approximately 90 different balli in which foreign characters or styles are specified» (IRENE M. ALM, *Dances from the "Four Corners of the Earth": Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, ed. by Irene Alm, Alyson McLamore, & Colleen Reardon, Stuyvesant, Pendragon Press, 1996 («Festschrift series», 18), pp. 233-257: 237).

⁶⁵ A differenza dell'anonimo balletto di questi stranieri, tuttavia, sono gli schiavi del 2° intermedio dello *Scipione*, dopo aver tirato il carro della Bellezza, ad impegnarsi in coreografie 'multinazionali' (vedi oltre).

⁶⁶ La prima frazione dell'opera (scc. I.12-13) si chiude con una lezione scolastica bruscamente (e buffamente) interrotta, un tema che conta, sulle rive del Tevere, diversi precedenti, quali l'intermedio II del *San Bonifacio* di Rospi-

Vorrei imparare a far la riverenza.

Impara la riverenza.

Già che mal non riesco,

Bramo per dar diletto

Alla consorte mia fare un balletto.

Impara a ballare, e cade.

Non voglio saper altro,

Or or vi manderò

Certi amici, e parenti,

E di vostri scolari in compagnia

Concertate fra voi qualche allegria.

Segue il ballo di Pasquali e ballerini.

Fortunatamente, i primi libretti sono insolitamente espliciti, e tutto sommato concordi, nell'indicare le dimensioni del corpo di ballerini coinvolti: nelle coreografie delle produzioni colonnesi del biennio 1668-1669 agiscono di norma 6 danzatori, vestiti da diavoli⁶⁷ e poi da satiri nel *Girello*, e da paggi, mostri, e statue nell'*Empio*, mentre appena un'unità in più (7 «Amori grandi») si conta in chiusura dell'intermedio II del *Novello Giasone*.⁶⁸ Guardandosi un po' intorno, anche i due balli a fine d'atto del citato *Regio schiavo di Mantova* coinvolsero 6 nobili partecipanti,⁶⁹ e lo

gliosi-Mazzocchi (1638), intitolato «Li scolari», e i quattro intermedi «da scola» databili agli anni 1641-1642 (cfr. M. K. MURATA, *Dal ridicolo al diletto signorile* cit., pp. 278-280 e 283-286).

⁶⁷ In realtà, il libretto stampato a Ronciglione richiama solo 5 demoni intenti «a ballare e vestire Girello», cui potrebbe essersi aggiunto anche il Mago che li aveva invocati: il numero corrisponde, comunque, ai 5 diavoli indicati tra le «accompagnature» di Plutone, ma anche il drappello di soldati al seguito di Tartaglia è della stessa entità.

⁶⁸ In merito allo *Scipione*, la presenza di 3 Ciclopi e 3 schiavi nel coro cantante i due intermedi aggiunti nulla può dire sulla consistenza effettiva del corpo di ballo: è assai probabile, tuttavia, che la compagine sia stata formata dagli stessi danzatori assoldati, nel corso della stessa stagione, per il *Giasone*.

⁶⁹ A questi si aggiunsero, per il postludio d'arme conclusivo, il suo ideatore Pinamonte Bonacossi e il duca Ferdinando Carlo (P. BESUTTI, *A introdurre* cit., p. 121).

stesso può dirsi per *La guerra dei giganti*, encomiastico prologo all'*Alcasta* napoletana del 1676 (6 nani/Pigmei), il cui atto II prevede, però, la trasformazione di 4 vasi di fiori «in dame spagnuole, che fanno una ciaccona». ⁷⁰ Il *Tito* di Venezia (1666) conta, invece, gruppi di 8 ballerini (tanti sono i Mori nel ballo I, e l'insieme di 4 satiri e 4 ninfe marine nel II), e lo stesso dicasi per il dittico di *Elio Seiano* al S. Salvatore nell'anno successivo, ⁷¹ una consistenza che, a parte alcuni numeri davvero eccezionali, rimane la più in voga fino alla fine del secolo. ⁷² Tornando all'ombra del Colosseo, la mezza dozzina compete anche a diversi stuoli di comparse al seguito degli interlocutori principali: il grasso giardiniere Girello è sorvegliato in carcere da 6 Turchi, e 6 damigelle formano il seguito della regina Erminda, ⁷³ mentre ancora 6 servitori, soldati, damigelle e «moretti» incorniciano le gesta, rispettivamente, dell'*Empio* Acrimante, come di Atrace, Ipomene e Atamira. ⁷⁴ Tornando ai danzatori, a parte l'ottetto previsto, sulla carta, nei tre balli di *Da un colpo due piaghe* del 1682, ⁷⁵ il numero di 6 è confermato ancora nel 'virtuale' balletto II (3 geni e 3 furie) del *Rodrigo*, e soprattutto, diversi anni dopo, nel «ballo di Sileni e Bacchetti» che chiude in bellezza l'atto II dell'*Arianna*, così come nell'abbattimento previsto in *Amore, amicizia e costanza* del 1688. Nell'abbattimento dell'*Arsate* (1683) sono coinvolti almeno 10 soldati, per i quali sono ordinate altret-

⁷⁰ Il rifacimento partenopeo della *Donna ancora è fedele*, con musica di Scarlatti, prevede, ancora nel 1698, un ballo di 6 Muse nell'intermedio I e uno di 6 spiriti e 6 guerrieri nel II.

⁷¹ Nella ripresa lucchese della *Prosperità d'Elio Seiano* del 1675, il ballo I è composto da 4 giardinieri e 4 giardiniere, il II da 8 cortigiani.

⁷² Cfr. I. M. ALM, *Theatrical Dance* cit., pp. 129 e 288.

⁷³ Diversamente, il regal consorte Ormondo si muove con una scorta di «dodici Mori e un capitano della guardia».

⁷⁴ Nella *Dori*, Arsinoe è accompagnata da 6 damigelle e un paggio.

⁷⁵ A voler essere precisi, questa osservazione riguarda soltanto il ballo I, ambientato nella «Casa del Piacere», e il II, agiti rispettivamente dalle 3 Grazie insieme ai 5 sensi, e da 8 amorini: il «ballo divoto» conclusivo è appannaggio, invece, delle 4 Virtù Cardinali.

tante paia di scarpe: il numero non è del tutto congruente con quello delle calzature destinate specificamente agli 8 «ballerini» impiegati per il «Ballo di Ninfe, e di Pastori» che, insieme a 4 Satiri, suggellano l'atto II.⁷⁶ Nel decennio successivo c'è almeno un esempio in cui la compagine è raddoppiata, come in occasione del «ballo in forma di giochi pastorali», agito da 6 pastori e 6 ninfe, che diventano prontamente 6 dame e 6 cavalieri al termine dell'atto II de *La S. Genuinda, ovvero l'innocenza difesa dall'inganno* del 1694. Di fronte a numeri siffatti, il «ballo di un'ombra» nella *Tessalonica* (II.12) assume i connotati dell'assoluta eccezionalità, seppur si possa immaginare che in conclusione dell'atto II di *Dalla padella alla bragia* le «zitelle» ballerine ad un certo punto lascino il campo ad un assolo del 1° uomo Leandro.⁷⁷

Tentare di ricostruire passi e movenze dei ballerini significa addentrarsi nella nebbia più fitta, specie in un periodo in cui una trattatistica illuminante come quella prodotta al cavallo di Cinque e Seicento è quasi del tutto assente in materia. A parte le citate figure nominate dalla scaltra Lisa in coda al *Tirinto*, ai fini dello studio si può richiamare qualche verso e, a volte, anche alcune didascalie di scena più dettagliate di altre, presenti nei primi libretti come nelle partiture dei drammi del Tordinona, e non solo. Così, nel giardino con logge dell'*Empio* (I.18) «il re si mette a sedere vicino la fontana, e sei paggi, o Mori, con le sottocoppe, fingendo pigliar l'acqua da quella fontana, prima danno da bere al re, e dopo danno da bere all'udienza». Nella più volte citata lezione dell'*Alcasta* «ballano gli schiavi burlando [...]» e, dopo, «peggio di prima, contraffacendo i passi del gobbo», nonostante Vafrindo li avesse presentati come capaci di fare «[...] mutanze turche | E italiane ancora», e di bal-

⁷⁶ A.-M. GOULET, *Costumes* cit., p. 161, riferisce di capi ed accessori impiegati per vestire di tutto punto i satiri (costumi, maschere, guanti, berrettoni), ma non è chiaro al qual titolo essi partecipino alla scena, se come figuranti o danzatori.

⁷⁷ Queste le ultime parole di Gordiano nell'introduzione al ballo: «[...] Vuol esser solo, è vero | Via, su, cedete il campo al forastiero».

lare «alla francese, e alla spagnola»; alcune indicazioni della partitura suggeriscono tuttavia che nelle loro prime uscite gli allievi accennino appena sugli esempi del maestro, che «dà lezione suonando [il violino]», mentre solo nel finale «li schiavi ballano davvero», producendosi in una *suite* completa di ben 4 danze. Diversamente, nella scena I.15 dell'*Elio Seiano* si può plausibilmente immaginare che la scimmia, che disturba due volte, al suon di un ritornello, il sonno di Eudemo, lo faccia danzando, sicuramente in modo grottesco, intorno al malcapitato, anticipando così l'avvento dei suoi simili in chiusura d'atto. Nell'intermedio I del *Caligola*, per dimostrare a Gelsa l'inefficacia del «[...] liquore, | Ch'abbellisce, che fa | Ringiovenir ne la cadente età», somministratole dal perfido Nesbo, «escono molti paggi con specchi in mano», e si presume li ritengano anche nel corso del ballo. Col passare degli anni le indicazioni in merito scarseggiano sempre di più, e, se si escludono la goffaggine di Don Grisanto, e «l'intermedio del ballo, lotta, abbattimento, & altri giochi» nell'anfiteatro dei *Giochi troiani*, di fatto non si ha più alcun indizio sulle coreografie presentate all'udienza capitolina.

2 Apparati e «machine»

Disegni, bozzetti e incisioni relativi a telari e fondali impiegati nella messinscena delle opere secentesche sono, com'è noto, piuttosto scarsi, a Roma come altrove: le uniche fonti dirette al riguardo, in quasi mezzo secolo di attività melodrammatica capitolina, sono le tavole a corredo di edizioni di libretti (*La caduta del regno dell'Amazzoni*, 1690) o di partiture (*La vita humana*, 1656, pubblicata nel 1658) particolarmente curate, in quanto destinate a tramandare la memoria di spettacoli nati per solennizzare eventi dinastici importanti (le nozze del re cattolico con la contessa palatina del Reno) e augusti dedicatari (la regina di Svezia, appena arrivata in città). Oltre alle fonti, per così dire, 'ufficiali', si sono conservati alcuni *set* di schizzi compiuti da architetti stranieri di passaggio in città: in particolare, una serie di disegni di Pierre Paul Sevin, attestato a Roma tra il 1666 e il

'71, riproduce ogni mutazione scenica dell'allestimento, memorabile, dell'*Empio punito* del 1669. L'importanza del documento è eccezionale, ma non ha goduto dell'interesse che avrebbe meritato da parte della comunità scientifica: secondo l'analisi di Maura Salerno, questi abbozzi sembrano tradire «una stretta discendenza formale di questa messinscena con quella dell'*Hypermetra*, realizzata a Firenze nel 1658», imputabile forse ad «una corrente di artisti legati al teatro degli Immobili che da Firenze si trasferì a Roma portando con sé la cifra stilistica del classicismo toscano». ⁷⁸

Le scenografie pensate per i due intermedi dell'*Empio*, rispettivamente un «Giardino con vista di logge, e tetto del palazzo reale» e la «Reggia di Proserpina», in realtà apparizione onirica di Acrimante, recluso nelle sue stanze, erano probabilmente montate su un sistema di quinte scorrevoli comandate da un argano centrale del tutto simile a quello impiegato da Giacomo Torelli per le scene del *Novissimo* di Venezia, e prontamente esportato anche in Francia. D'altronde, la presenza di 4 coppie di quinte laterali, dipinte in almeno 11 maniere differenti, ⁷⁹ non sembra lasciar spazio alla previsione di una scena fissa alternativa o concorrente, a meno che non si supponga una valenza progettuale degli schizzi di Sevin, e non la finalità di studio o di memoria dell'allestimento alla luce della quale sono stati analizzati (il pittore aveva all'epoca 19 anni, e il suo soggiorno a Roma rientrava pienamente nell'*iter* della sua formazione). Se si pensa, poi, ai repentini cambiamenti che in alcuni passaggi intercorrono all'interno della stessa scena (è proprio il caso dell'apparizione della «Reggia di Proserpina» nel 2° intermedio) il rimando ai meccanismi d'impronta torelliana diventa quasi imprescindibile, tanto più se si considera la familiarità che, da

⁷⁸ M. F. SALERNO, *Sulla messinscena* cit., sommario, pp. 5-6.

⁷⁹ Si ritiene che la mutazione in III.3 («Giardino con veduta aperta»), mancante nella serie di schizzi in questione, possa esser stata realizzata tramite l'inserimento di un fondale diverso dietro le quinte già adoperate in chiusura dell'atto I.

assidui frequentatori e patrocinatori qual erano, i Colonna dovevano aver maturato con le meravigliose apparenze dei teatri veneziani,⁸⁰ e sperimentato probabilmente già in occasione del *Girello*, che seppur meno ambizioso sul piano scenografico (tutto lo spettacolo ruota attorno a 6 o 7 mutazioni di base), richiede gli stessi cambiamenti di scena al volo.⁸¹

È probabile che il nuovo sistema, che sacrifica l'esigenza di realismo a quella di una drammaturgia il cui ritmo si fa progressivamente sempre più incalzante, negli anni successivi sia diventato normale anche a Roma, almeno per i teatri più grandi come il neonato Tordinona: si pensi, ad esempio, al già citato disastro, e al suo repentino ripristino, che si verificano nel prologo del *Novello Giasone* («nel tempo che canta il Sole, va in ruina il carro del Sole e tutto il palco, e tutto in un tempo sparisce ogni cosa, e comparisce la scena»), o quanto accada in quello della *Dori*, in cui le tre nubi ospitanti Aurora, Zefiro ed Euro «insieme con tutta la scena e palco vanno in aria». Fino a prova contraria, si può supporre che la stessa tecnologia abbia incontrato favore costante fino al termine degli anni '80 e oltre.⁸² Non si può tacere, comunque, l'elevata concentrazione di prologhi e intermedi agiti nelle sommità celesti e olimpiche, come nelle profondità dell'*Ade*, che si registra nelle produzioni dei primi anni, tanto presso il palazzo Colonna al Borgo che sul palco del Tordinona, a testimonianza di un'impostazione ancora tendenzialmente cortigiana di questi allestimenti, che non riesce

⁸⁰ Sembra tuttavia che, almeno negli anni '60, non tutti i teatri della Sere-nissima si fossero definitivamente convertiti alla pratica piattezza delle dop-pie quinte laterali: il SS. Giovanni e Paolo, ad es., manteneva ancora una scena mista simile a quella ipotizzata per il teatro dei Barberini (D. DAOLMI, *La drammaturgia* cit., p. 75).

⁸¹ È ciò che accade, ad es., nel bosco dell'incantesimo (I.15), in cui prima «si muta la scena in Inferno, con una bocca di dove escano cinque diavoli a ballare e vestire Girello» e poco dopo «ritorna il bosco, e partono i diavoli».

⁸² Si legga, ad es., la didascalia di chiusura dell'atto I dei *Giochi troiani*: «[...] nel fine si rappresenta in lontano l'incendio della Città di Troia dopo quale sparisce il tutto [i sogni di Enone] e torna il teatro come prima».

a rinunciare, a ridosso dell'ultimo quarto del XVII secolo, alla spettacolarità artificiosa e 'spinta' di queste sezioni di corredo. D'altro canto, mentre l'esigenza di sorprendere il pubblico con sempre nuove apparenze era determinante per gli esiti dell'opera mercenaria, e la sopravvivenza dell'impresa stessa, un discorso diverso riguarda, paradossalmente, gli allestimenti semi-pubblici⁸³ o privati, spesso degli *unica*, sì, ma prodotti da committenti o consorzi il cui lignaggio e, soprattutto, le limitate disponibilità finanziarie, difficilmente paragonabili alle risorse messe in campo da corti quale quella fiorentina o napoletana, suggerivano *ab origine* la conservazione e il futuro reimpiego di pitture e architetture di scena, e la migrazione di apparati o, addirittura, interi teatrini effimeri da un luogo all'altro.⁸⁴ In un

⁸³ Per esigenze di brevità, si sceglie di adoperare l'aggettivo 'semi-pubblico' in relazione alla variegata casistica produttiva in cui una ristretta cerchia di interessati (che eventualmente, ma non necessariamente, possano riconoscersi sotto l'insegna di un consorzio accademico) si renda direttamente partecipante dei rischi dell'impresa operistica tramite sottoscrizione preventiva (versamento di quote, pagamento di bollettini, prenotazione di palchi). Si tratta di un modello di organizzazione che è, di fatto, prevalente in questi anni: il Capranica degli inizi, ad es., fu «un teatro privato del tutto particolare, e cioè non accessibile a tutti, quindi non pubblico, ma gli spettacoli cui era permesso accedere furono sempre a pagamento. [...] Con la ristrutturazione del 1694 [...] il teatro Capranica può finalmente dirsi pubblico» (L. CANNIZZO, *Vent'anni di storia* cit., p. 38). In un dispaccio indirizzato ad Ippolito Bentivoglio si conferma che, per le due opere in programmazione durante il carnevale del 1680, «si permise la vendita de' palchetti, non de' bollettini» (cit. in SERGIO MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000 («Con-Notazioni», 5), p. 422). Allargando lo sguardo, simili forme ibride di impresa si riscontrano anche nel teatro degli Intronati a Siena e presso il Formagliari di Bologna, gestito dall'Accademia dei Riacesi (E. TAMBURINI, *Due teatri* cit., pp. 261-264).

⁸⁴ Nel 1682 i palchetti del Capranica furono trasferiti nel palazzo dell'ambasciata di Spagna a spese del marchese del Carpio per darvi due commedie spagnole, e poi smontati a fine stagione, per prendere forse la via di Napoli insieme al novello viceré (*ivi*, pp. 17 e 229).

contesto socio-politico frammentato quale quello capitolino, inoltre, un ragionamento simile può valere anche in relazione all'impresa del Tordinona (che, di fatto, opera per pochi anni soltanto, ma in regime di monopolio), e, senz'altro, per i principali teatri operanti negli anni '80, quali lo stanzone dei Capranica, caratterizzato da una programmazione a singhiozzo e di minor sfarzo, il concorrente agone dei Pamphilj sul Corso, che si limita per lo più a riprendere spettacoli già andati in scena presso i palazzi di altri nobili concittadini, e finanche il teatro Colonna ai SS. Apostoli, sul cui palco si alternano commedie alla spagnola come nuove produzioni e riprese di importanti drammi per musica.

L'altro ingrediente del 'meraviglioso' nello spettacolo operistico del Seicento, e complemento non necessario, ma estremamente gradito, dell'artificio scenografico, è costituito dall'impiego di macchine teatrali che diano vita a creature esotiche o soprannaturali, portino in trionfo protagonisti o divinità, consentendo ad interpreti e figuranti di superare magicamente le leggi della fisica. Queste magie avevano un prezzo, però, che incideva non poco sul costo dell'allestimento, e poteva influenzare alcune scelte di gestione: ad esempio, la cordata che rileva l'impresa dell'Acciaiuoli al termine del carnevale del 1672 si proporrà di migliorare la qualità di scene e del rivestimento sonoro, «evitando però le costose macchine». ⁸⁵ In effetti, i numerosi marchingegni predisposti dal cavalier Acciaiuoli per vivacizzare il *Tito*, ultima produzione in cartellone di quell'anno, riassumevano quasi tutte le tipologie di 'effetto speciale' conosciute all'epoca, ⁸⁶ ed erano concentrate principalmente nel prologo e nei due intermedi:

⁸⁵ Così A. CAMETTI, *Il teatro* cit., p. 66, richiamando in nota un avviso del 19.III.1672.

⁸⁶ In LEILA ZAMMAR, *Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'archivio*, «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», III/3, 2017, pp. 80-90: 85-87, è descritto il funzionamento di alcune delle macchine più ingegnose impiegate nelle opere dei Barberini, tra cui la famosa 'macchina del sole' di Gian Lo-

Prologo:

Un caprone che porta Cencina all'Inferno e poi la riconduce via con Apollonio mago

Un trono di fiamme che esce di sottoterra, portando fuori Plutone

Intermedio I:

Una balena, dalla bocca della quale escono fuori Marzia, Cencina e Apollonio, e poi si tuffa nel mare

Un volo d'un amorino, che guida la balena

Atto II:

Un carro tirato per aria da animali infernali, che porta Apollonio, Marzia e Cencina in terra, e poi torna via

Una nuvola che sorge da terra e copre Marzia

Un palazzo che per via d'incanto sorge da terra

Una tigre che combatte con Tito e resta uccisa da Marzia

Intermedio II:

Un vascello che porta il re del Congo con molti Indiani

Una nuvola che scende a terra e si apre fra tuoni e folgori, portando in terra Apollonio e Marzia⁸⁷

La struttura drammaturgica del *Tito*, puntellata qua e là dalle apparizioni comico-infernali del gruppo Cencina-Marzia-Apol-

renzo Bernini; ulteriori delucidazioni su dispositivi d'impiego assai comune quali la 'gloria' e il 'volo' sono reperibili in MERCEDES VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti: i mezzi in uso e i fini da conseguire*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, hrsg. von Max Lütolf, Bern, Haupt, 1995, pp. 55-77: 63-64, in cui si sottolinea anche la valenza allegorica e celebrativa dell'espedito spettacolare.

⁸⁷ Si sceglie di riportare la tavola presente nel paratesto in quanto nel corpo del libretto le indicazioni delle macchine sono identiche a quelle riportate nel libretto della prima veneziana del 1666, e in alcuni frangenti collidenti con la tavola (II.6: «Apollonio, Marzia e Cencina sopra il dorso di tre sfingi volanti che scendono a terra»). È probabile che in questa circostanza l'elencazione preliminare riferisca dell'ultimo stadio di preparazione dello

lonio, costringe a distribuire lo sforzo illusionistico nel corso dell'intera rappresentazione. Nelle produzioni precedenti, invece, carri terrestri,⁸⁸ marittimi e celesti,⁸⁹ palazzi incantati e troni emergenti dal sottosuolo, animali fantastici e selvaggi, voli di amorini, spiriti e simili,⁹⁰ rovine di strutture e montagne, e precipizi di mortali⁹¹ si affastellano massimamente nel prologo e, più di rado, negli intermedi e nei balli.⁹² Rispetto agli archetipi lagunari, infatti, la politica seguita dagli impresari romani va in direzione di un progressivo ampliamento, almeno in termini quantitativi, dell'impiego delle macchine, che si riscontra fino all'*Eliogabalo* del 1673:⁹³ dall'*Alcasta* in avanti, all'eliminazione delle sezioni d'esordio corrisponde un brusco azzeramento degli artifici, con l'eccezione del *Massenzio*, per il quale sono mantenute quasi tutte le invenzioni dell'originale senza aggiungere assolutamente nulla di nuovo.

Esauritasi la parabola del teatro pubblico, non è certo nel novero di commedie, favole e pastorali che si possa andare a rintracciare alcunché del genere. Nei teatri più piccoli come

spettacolo, nella veste in cui questo si sia presentato al pubblico, comprendendo anche quegli effetti speciali (segnalati in corsivo) aggiunti nella produzione capitolina.

⁸⁸ Un esempio è il carro tirato da schiavi della Bellezza che compare nel 1° intermedio dello *Scipione*.

⁸⁹ «Carro per Venere che passeggia per terra e poi va in cielo» (*Elio Seiano*, prologo).

⁹⁰ Nel prologo dell'*Elio Seiano*, ad es., sono previste «quattro Furie, ch'escano di sotto terra e vanno in aria attaccati al carro di Venere, le quali tornano al precipizio sotto terra».

⁹¹ Nell'*Eliogabalo* capitolino, la visione di una «donna che sembra Flora, precipitata da alto nel serraglio delle fiere, che subito la divorano» alimenta in modo truculento il fraintendimento per l'orrenda fine della dama.

⁹² Nel 2° intermedio dello *Scipione*, gli schiavi intrecciano un ballo intorno al carro della Bellezza, e lo stesso si presuppone facciano i «Caramogi» appena scesi dal vascello del re del Congo (*Tito*, II.20).

⁹³ L'unica eccezione è costituita dall'apparizione dell'Iride in cielo, eliminata dalla sc. I,19 dello *Scipione* capitolino, a fronte, però, dell'aggiunta di una mezza dozzina di nuovi marchingegni.

quello alla Pace, non abitualmente dediti al dramma per musica, ci si limita all'essenziale, evitando, per contenere le spese, ogni parentesi spettacolare accessoria.⁹⁴ Il discorso non cambia granché neppure per il teatro Colonna,⁹⁵ del quale si segnala solo l'*Arianna* del 1685, non a caso allestita dopo un anno di digiuno, o quasi, dove nel «Mare, e boscaglia orrida con antri e rupi» che fa da sfondo alla scena II.16, l'eroina, che sta «per esser precipitata in mare» da un nugolo di soldati, si salva tramite il provvidenziale ingresso di Baccho su un carro («si oscura il cielo, cresce la tempesta in mare; e con lampi e tuoni, cadendo un fulmine restano estinti i soldati»), partito il quale è introdotta una botte recante i ballerini.

In conclusione dell'argomento, merita di esser citata per intero la descrizione del prologo dell'*Arsate*, in cui ogni espediente scenotecnico, in un palazzo di Pasquino «ove risplendon vaghi i Gigli d'oro», è finalizzato alla gloria del «Re de' Galli», Luigi XIV:

Principia l'opera con sinfonia orrida, con lampi e tuoni: un fulmine apre il tendale, e si vede un bosco tenebroso con un mare in tempesta, e legni infranti; dopo novi lampi e tuoni, cade copiosa grandine, e, cessata [questa], esce dall'orizzonte un carro tirato da due aquile, una azzurra, e l'altra bianca, condotto d'Amore, sopra il quale siede Pallade, reggendo con la destra un'asta, e con la sinistra lo scudo dove si vede l'impresa de' tre gigli d'oro di Francia. Pallade con Amore cantano alludendo alle

⁹⁴ La sequenza *clou* del *Lisimaco* (III.23: «Si apre la cataratta, di dove esce un leone e subito aperta Alcimena si getta nel teatro [...] Si fa avanti il leone con la bocca aperta; Lisimaco gli va incontro, gli caccia un braccio nelle fauci, e lo soffoga strappandogli la lingua [...] cade il leone semi vivo») è probabile sia stata realizzata mediante l'impiego di comparse *en travesti*.

⁹⁵ Nel rifacimento del *Pompeo* è eliminata del tutto la previsione di una meraviglia singolare quale l'impiego di «quattro cavalli naturali vivi» che si producono nel ballo d'esordio, per nulla rimpiazzati dal «somarello» guidato dalle «lavandare» del 1° intermedio (cfr. E. TAMBURINI, *Due teatri cit.*, p. 152).

glorie di Sua Maestà Cristianissima per la nascita del serenissimo Duca di Borgogna, ordinando la serenità dell'aria, e la tranquillità del mare: s'illumina il teatro, si vede nascere il sole dall'orizzonte, parte il carro, e principia il dramma.⁹⁶

3 *Il rivestimento musicale*

L'anatomia delle sezioni spettacolari accessorie ai primi titoli del Tordinona risulta del tutto congruente a quella che si confà alle scene operistiche di un certo respiro, anche se, a causa del coinvolgimento di interlocutori mitologici e/o allegorici, Giovanni F. Apolloni spesso richiede ad Alessandro Stradella la composizione di ariosi, arie e pezzi d'assieme in proporzione superiore alla norma. Inoltre, la previsione di interventi corali, cacciata dal corpo dei drammi forestieri, sembrerebbe rientrare dalla 'porta di servizio' di prologhi e intermedi, allo scopo di introdurre l'udienza, nel modo più efficace e spettacolare possibile, rispettivamente all'inizio del dramma e allo sfogo danzereccio conclusivo. Ad uno sguardo attento, però, si comprende facilmente come anche questi momenti, nonostante l'esplicita denominazione «Coro», siano destinati al canto di un gruppo di solisti, sebbene probabilmente accompagnati da un buon numero di comparse, più eventualmente i ballerini necessari per la successiva coreografia (v. es. 1).

D'altro canto, a «3 ciclopi» è attribuito l'intermedio I dello *Scipione* («Su, su, si stampino»), 3 sono gli schiavi della Bellezza che ne tirano il carro nel II, e, facendo un piccolo passo indietro, altrettanti i demoni che blandiscono Acrimante nella reggia di Proserpina (*Empio punito*).⁹⁷ Un «Coro a 3» è anche quello dei

⁹⁶ Le macchine e i numerosi accessori di scena risultano essere opera dello scultore Domenico Chiavenna: il carro di Pallade, in particolare, fatto di gesso e con ruote di argilla ricoperte di cartoncino e cartapesta, era delle dimensioni di metri 3x1,5 (A.-M. GOULET, *Costumes* cit., pp. 155-157).

⁹⁷ Anche i 3 stallieri, che, in assenza del prologo, aprono lo spettacolo, con ogni probabilità non avevano accanto dei colleghi 'muti', in quanto nei dettagliatissimi paratesti del libretto non vi è alcuna menzione di essi, a

Es. 1 - *La prosperità di Elio Seiano*, II.17 [intermedio II]⁹⁸

Coro di birbanti, ovvero Romei

Rom.[eo] P.[rimo]
Noi ve-nir da Po-lo-ni-a.

Rom.[eo] 2°
Noi La - ma - gna - par - tir da Po - lo - ni - a.

Rom.[eo] 3°
Noi La - ma - gna - par - tir da Po - lo - ni - a.

diavoli che, insieme al mago Apollonio e al terribile «Scazzur», accolgono la ridicola Cencina al cospetto di Plutone:⁹⁹ si tratta, di fatto, del primo prologo della serie che include un buffo tra i suoi attori (neppure l'esordio del grasso Girello si discosta dalla previsione di una coppia di dei e una di personificazioni allegoriche), e sarà seguito, qualche mese dopo, dal 'verismo' estremo dell'introduzione e del 2° intermedio del *Tirinto*,¹⁰⁰ un esperimento che non conosce eguali nell'intero repertorio. Il cambio di prospettiva non si trascina dietro delle

differenza dei vari servitori, soldati, damigelle etc. al seguito dei maggiorenti.

⁹⁸ La paternità di questo intermedio è incerta, e lo stesso è da dirsi in merito al prologo «Dove lungi da me, dove t'aggiri», presente nella partitura chigiana della *Prosperità*: l'assenza di questi brani nell'autografo stradelliano di Torino e nella copia di Modena e, soprattutto, le spicciole modalità di revisione adottate in occasione di questa produzione, così divergenti da quelle mostrate dal compositore di Nepi nei titoli precedenti, lasciano aperto più di un dubbio.

⁹⁹ In merito al «Coro d'Indiani nella nave», che figura, cantando una breve arietta, accanto al re del Congo in una delle «Aggiunte e contrascene al Tito», nulla si può dire, in quanto questi e i versi precedenti sono assenti dagli autografi stradelliani, recanti soltanto il dialogo e l'arietta per il minuscolo re dei Caramogi.

¹⁰⁰ Oltre a non recare un ballo conclusivo, l'ultimo giro di b.c. dell'in-

conseguenze così evidenti sul piano del rivestimento musicale: all'aulico, seppur capriccioso, incedere delle divinità, scandito da una teoria di ariette ed assieme incorniciata da ritornelli e «sinfonie», e appena screziata da qualche recitativo di servizio,¹⁰¹ si contrappone il declamato vernacolare rapido e tagliente pronunciato da una pletora di personaggi poco raccomandabili, che non rinunciano però ad enfatizzare con brevi espansioni cantabili i passaggi di maggior interesse, e a prodursi in un breve terzetto (due «jacacci» e una «sgualdrina»).

Ogni tanto, in prologhi o intermedi si riscontra la possibilità di aggiungere un brano a piacimento, come accade nel bel mezzo della rovina del teatro del *Novello Giasone*,¹⁰² o nel caso della maccheronica «canzona francese» cantata da Plancina e mimata da Eudemo:

Es. 2 - *La prosperità di Elio Seiano*, II.17 [Intermedio II]

Plancina

Io noi vil - le Pie - mon, l'I - ta - li e l'A - ra - gon, la Per - sie e la Tur -

chi - e, l'A - ra go - ne e la Sci - ne e le Gia - pon.

termedio della «Speziaria» sorprendentemente si spegne su una cadenza alla dominante.

¹⁰¹ Questa l'articolazione del prologo del *Seiano*: sinfonia (triptita) --> recitativo, arioso (Venere) --> aria con violini (2 strofe, Amore) --> lungo dialogo in recit., con frequenti ed ampi squarci in arioso (V., A.) --> aria con vv. (*durchkomponiert*, V.) --> dialogo in recit. (V., Giove) --> duetto con ritornelli (V., G.) --> arietta (monostrofica), aria con rit. (ripetuta 2 volte, A.) --> recit. e cavatina finale (A.).

¹⁰² Si tratta di un'aria bistrofica accompagnata, assente dall'autografo ma recepita in partitura, «Chi ferito non ha».

Come già accennato, sull'efficacia di simili *gag*, così come delle scene ultraterrene, si giocava spesso la riuscita di una produzione, e, nel caso in cui un intermedio non passasse il 'col-laudo' delle prove, poteva essere rimpiazzato senza pensarci più di tanto: è quello che sarà accaduto, probabilmente, al finale II dello *Scipione*, agito dalla Bellezza sul suo carro, sicuramente più adatto a traghettare gli spettatori verso il ballo di schiavi conclusivo, rispetto al lunghissimo intermedio agito dalla Bugia con Amore e Vulcano pensato in origine.¹⁰³

Dopo l'azzardo del *Tirinto* è sempre più raro imbattersi in presenze celesti o infernali, e i librettisti, anche attraverso la drastica riduzione numerica di questi interlocutori *part time*, imbracciano la via della semplicità: l'avvinazzato intermedio II dell'*Adalinda*, ad esempio, risulta essere un semplice dialogo in recitativo tra due servitori della «Bottiglieria», la cui unica funzione sembra esser quella di preparare l'udienza al miniduetto finale. È da ritenersi assolutamente eccezionale invece la presenza di una ciurma di ben «Sei marinari» canterini nel prologo, soprattutto in considerazione di ciò che ci resta degli anni a seguire: uno striminzito proemio della musa Clio ne *La donna ancora è fedele*, l'encomiastico e meta-teatrale esordio di *Tutto il mal non vien per nuocere* e poco altro, di cui non è pervenuto neppure un rigo di musica. Ma non sono queste le ragioni per cui il prologo dell'*Adalinda* meriti un approfondimento: le diverse sezioni di cui è composto, infatti, dopo gli strepiti dell'esordio (sinfonia e ritornelli sono sempre con tromba) sembrano accompagnare lentamente lo spettatore verso l'atmosfera sonora del dramma, un diminuendo drammatico che prepara alla prima apparizione dei protagonisti (v. Tab. 2):

¹⁰³ Il fatto che nessun intermedio sia stato rilegato insieme alla partitura vaticana (si trovano entrambi in *I-Tn*), e che il ballo di schiavi sia ivi rubricato quale «P.º», alimenta il sospetto che si sia trattato di un cambiamento dell'ultima ora.

Tab. 2 - *Adalinda*, Sinfonia e prologo

sezione	forma	musica
«Sinfonia avanti l'alzar della tenda»		<p>Sinfonia avanti l'alzar della tenda</p>  <p>Tromba</p> <p>Viol.° P.°</p> <p>Viol.° 2°</p>
[Ritornello]		<p>Adagio Allegro e presto</p>  <p>[Tromba]</p> <p>doppo alzata la tenda</p>
[1ª parte]	ABA	<p>Prologo. Sei marinari</p>  <p>Primo</p> <p>Che di - let - to è na - vi - gar, è na - vi</p> <p>2.°</p> <p>Che di - let - to è na - vi - gar, è na - vi</p> <p>3.°</p> <p>Che tor - men - to è na - vi - gar, è na - vi</p> <p>4.°</p> <p>Che tor - men - to è na - vi - gar, è na - vi</p> <p>5.°</p> <p>Che tor - men - to è na - vi - gar, è na - vi</p>
[Rit.]		[come sopra]

sezione	forma	musica
[2ª parte]	CA	
[Rit.]		[come sopra]
[3ª parte]	DE	
[Rit.]		[come sopra]

sezione	forma	musica
[4ª parte]	rFE	<p>4.º  Già dal-fal - to va - scel-lo, di-sce-sì pas-sag-gie - ri sol-can del por-to</p> <p>P.º  Su, su, su</p> <p>2.º  Su, su, su</p> <p>3.º  Su, su, su</p> <p>4.º  l'on-de, e su picciol bat - tel-lo vo-lan coi re-mi, ad af-fer-rar le spon-de. Su, su, su</p> <p>5.º  Su, su, su</p> <p>6.º </p>
[Recitativo]	rF	<p>P.º  Su, su, su</p> <p>2.º  Su, su, su</p> <p>3.º  Su, su, su</p> <p>4.º  sol-can del por-to l'on-de, e su pic-ciol bat - tel-lo vo-lan coi re-mi, ad af-fer-rar le spon-de. Su, su, su</p> <p>5.º  Su, su, su</p>
[Ciaccona]		<p>[2.º]  Pa-ton Du - ri-o buo-na pe - sca,</p>

Sugli intermedi (o, meglio, introduzioni ai balli) degli anni successivi non c'è molto da dire: la ridicola lezione del Gobbo nell'*Alcasta* è tutta resa in recitativo, e quasi lo stesso può dirsi dell'«entra ed esci» di Selvino prima del «Ballo della lotta» (*La donna ancora è fedele*). In generale, le introduzioni coreutiche rinunciano quasi definitivamente alla spettacolarità dei bei tempi andati, per arrivare subito al dunque, e senza troppi fronzoli: così, pochissime battute bastano a Despina per far capire alla padrona che è il momento di ballare «Non la corrente, ohibò, | Una sarabandina» (*Trespolo*), e appena qualcuna di più a Gordiniano per invitare «Mozzatori, pistatori» al 1° ballo di *Dalla padella alla bragia* (v. ess. 3 e 4).

Es. 3 - *Trespolo*, I.14 [Intermedio I]

Despina

Non la cor-ren-te, ohi-bò, u-na sa-ra-ban - di-na, si-mi-le al-la cor - te-se che di-ce:

Sarabanda

Ta - ra, ta - ra, ta-ra-rà, ta - ra - ta, ta - ra-ra-rà. [Viol.]

Es. 4 - *Dalla padella alla bragia*, Intermedio I

Gordiano

O, che don-na ma - li-gna, sem-pre tro-va che di - re, ma... la vo-glio chia-ri-re.

O, del-la vi-gnaMozza - to-ri, Pi-sta-to-ri. Do - ve se - te, u - sci - te -

fuo - ri, con lo schi-fo, e con la sec - chia, e qui fa-te-mi un bal-let -

to, ch'al-la bar-ba del-la vec-chia, ch'al-la bar-ba del-la vec-chia vo-glio pren-der-mi di - let - to. Or

via, che più si tar-da? Di-me-na-te le mem - bra al - la ga - gliar - da!

L'accennata copia di fonti musicali in merito ai balli romani è relativa tanto alle produzioni colonnesi al Borgo che all'esperienza del Tordinona, così come a commedie e favole drammatiche del primo decennio e fino agli esordi del successivo: l'abbondanza e continuità delle testimonianze pervenute permette quindi di avanzare più di una riflessione, almeno per il periodo 1668-1681. Dal punto di vista semiografico i brani risultano notati quasi esclusivamente in un doppio pentagramma

recante la chiave di violino e quella di basso,¹⁰⁴ un'uniformità sconosciuta sulle rive dell'Adria: nei manoscritti veneziani coevi si registra infatti la presenza di balli caratterizzati da *texture* variabili da 2 a 5 parti, con una timida preponderanza per il quartetto (vvab).¹⁰⁵ D'altronde, in entrambi i repertori sono presenti, e specie a ridosso dell'ultimo decennio del secolo, esempi di danze notate solo per il tramite della linea del basso continuo: che questi giacciono, a mo' di traccia stenografica, in manoscritti 'di servizio' come quello della *Padella* e, soprattutto, accanto a brani riportati per intero, non sorprende più di tanto. Riguardo il ballo che chiude l'atto II della *Gelosa di sé stessa*, invece, l'eventualità che uno strumento solista improvvisi ripetutamente sopra un basso ostinato arcinoto come quello della follia di Spagna si può supporre senza troppi problemi, tenuto conto anche della presenza, nel corpo del dramma, di almeno un'aria, «Ma sa chi ben non m'ama» (I.2) in cui sembra sia esperita proprio una tale combinazione strumentale.¹⁰⁶

Il peso dell'elemento coreutico nell'economia degli spettacoli è sicuramente maggiore nei primi anni, quasi interamente gestiti dalla *troupe* capitanata da Filippo Acciaiuoli: fino al 1673, infatti, qualunque sia la tipologia di dramma,¹⁰⁷ il contesto o l'occasione per l'allestimento, i titoli si distinguono tanto per il numero che per la dimensione dei balli a corredo. Come s'è visto, *Girello*, *Empio* e *Scipione* sono gli unici drammi a potersi fregiare di ben tre momenti coreografici, peraltro molto estesi e solitamente preceduti da spettacolari introduzioni, ma neanche i titoli di più ridotto impegno rinunciano, in questo lustro, a prevedere delle

¹⁰⁴ Le uniche eccezioni riguardano le danze del *Girello* e la prima corrente dell'*Empio*, segnate in chiavi di violino, violino e basso.

¹⁰⁵ I. M. ALM, *Theatrical Dance* cit., pp. 291-294.

¹⁰⁶ L'aria è accompagnata solo da una linea in chiave di violino, oltre al consueto b.c., e, a differenza degli altri ess. similari, la dicitura «unisoni», o simile, è assente.

¹⁰⁷ Restano esclusi i drammi pastorali per musica, per i quali non si hanno riscontri di appendici ballabili.

suite di 2, 3, 4 danze e oltre, accomunate dallo stesso tono d'impianto. Dopo la sosta per l'anno santo del 1675, invece, ci si attesta al massimo sulla coppia di brani, con l'unica eccezione del ballo I della *Padella*, in cui i poveri vignaioli sono impegnati, in successione, in «Balletto», «Sarabanda» e «Rigadone [...] con la sua Boré».¹⁰⁸ Tra le intestazioni dei brani si rinvengono diverse altre tipologie di danze: accanto a ricorrenze uniche, come gli ultimi due esempi citati, la breve «aria de' Cucchalini» nel *Tirinto* e il «Menuet» posto a suggello del primo atto della *Gelosa di sé stessa*,¹⁰⁹ sono da ricordare la giga, presente in repertorio per lo più nella sua declinazione francese (es. 5),¹¹⁰ e, in minor misura, nella versione italiana, anzi, 'corelliana' (es. 6):

Es. 5 - *Alcasta*, Ballo I



Es. 6 - *L'honestà negli amori*, Ballo I



¹⁰⁸ Non ci sono dubbi che la presenza di una coppia di danze di provenienza transalpina sia da ricollegare al legame, da sempre esistente, tra i committenti di questa opera, i Barberini, e la corona di Francia.

¹⁰⁹ La lacuna di otto anni esistente tra questo titolo e il precedente di cui siano rimasti i balli (*Dalla padella alla bragia*) fa risaltare ancora di più la specialità e, forse, la 'modernità' di questi balli rispetto ai precedenti.

¹¹⁰ Un altro esempio, non dichiarato, di giga di questo tipo è il «Balletto delle scimmie» dell'*Elio Seiano*.

Non mancano esempi di correnti, anche se non sempre sono così spigliate come quella dell'*Empio*, da ballarsi «per quando si dà bere» (es. 7); con questa tipologia di danza, però, il breve frammento citato da Despina non ha nulla a che spartire (es. 8):

Es. 7 - *L'empio punito*, Introduzione al ballo I¹¹¹



Es. 8 - *Trespolo*, Intermedio I



Ancora più contenute (2 o 3 misure, o poco più) sono alcune frasi musicali poste a introduzione di balletti veri e propri, di cui l'esempio più compiuto è la «Comparsa de' combattenti» che nell'atto I dello *Scipione* precede il «Gioco de' gladiatori» (es. 9); a differenza di questo numero, seguito da due balli ternari che sembrano ispirati più al culto di Venere che a quello della dea Bellona, il «Ballo de' lottatori» della *Donna* ha un incedere senz'altro più marziale, ma si tratta dell'unico abbattimento 'genuino' dell'intero catalogo (es. 10):¹¹²

¹¹¹ Questo pezzo è l'unico dell'opera ad essere scritto esclusivamente per violino, violino e basso, una 'svista' che Alessandro Melani 'corregge' già dalla sarabanda che chiude lo stesso intermedio.

¹¹² È probabile che qualcosa di simile integrasse l'«Intermedio del ballo, lotta, abbattimento, & altri giochi» posto in chiusura dell'atto II dei *Giochi*

Es. 9 - *Scipione affricano*, I.2

Comparsa de' combattenti

The musical score for 'Comparsa de' combattenti' is written in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note G4 and a bass staff starting on a whole note G2. The second system continues the melody in the treble staff and provides a more active bass line.

Es. 10 - *La donna ancora è fedele*, Ballo I

Ballo de' lottatori

The musical score for 'Ballo de' lottatori' is written in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a melody starting on a quarter note G4 and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves.

In conclusione di questo rapido *excursus* si possono finalmente menzionare le due tipologie più frequenti nelle fonti: praticamente immancabile dal 1671 in poi, il balletto in tempo ordinario, inizio per lo più anacrusico e andamento puntato,¹¹³ si trova spesso collocato nella *suite* in posizione iniziale, o quasi:

troiani del 1688, ma della partitura di Pasquini non è rimasta che qualche aria sparsa.

¹¹³ Si noti come il balletto che apre la *suite* conclusiva dell'*Adalinda* è accompagnato dalla denominazione «Gavotta».

Es. 11 - *Lisimaco*, Ballo I

Ballo [di] demoni

Si fa tre volte

Si fa due volte

L'altra danza 'prediletta' dal pubblico capitolino sembra essere la sarabanda, ricorrente in entrambe le sue accezioni, lenta e veloce, di norma proposte senza soluzione di continuità:

Es. 12 - *Scipione affricano*, Ballo II

Sarabanda

adagio

presto

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'adagio' and the second system is marked 'presto'. Both systems feature a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with repeat signs at the end of each system.

Anche il postludio del *Tirinto* reca, in seconda posizione, una sarabanda «ada[gi]o quando replica presto», che ritorna tale e quale¹¹⁴ in chiusura della *suite*; non è un caso che un espediente analogo interessi anche la sarabanda del ballo I dell'*Adalinda*, ma stavolta ad esser ripresa è soltanto la prima parte della danza, ripetuta per ben 4 volte in chiusura, a fronte, invece di due presentazioni letterali del balletto d'apertura.¹¹⁵ La circostanza che molti manoscritti preferiscano riscrivere una o entrambe le sezioni più volte, anziché incamerarle all'interno dei consueti segni di ritornello, fornisce più di un indizio per comprendere quale fosse la reale distribuzione del materiale musicale all'interno di ogni singolo numero, e quindi quale potesse essere approssimativamente la durata di ogni ballo: tornando al citato balletto dell'*Adalinda*, questo risulta articolato in tre ripetizioni della prima parte seguite da due ripetizioni della seconda, una struttura che non viene assolutamente intaccata nella riproposizione del brano dopo la sarabanda, e che si ritrova, come s'è visto, anche nel balletto di demoni del *Lisimaco* e nel balletto di ninfe della *Donna ancora è fedele*, in cui, addirittura, l'intero pezzo è riproposto alla fine da capo a fondo, ma stavolta senza alcuna

¹¹⁴ Solo nella parte del b.c. è riscontrabile qualche minima differenza, che non pregiudica però l'identità dell'armonia.

¹¹⁵ La teoria completa di movimenti risulta pertanto essere la seguente: balletto – sarabanda – balletto – sarabanda (1a parte).

ipertrofia della sezione iniziale.¹¹⁶ Ad ogni modo, quand'anche il testo musicale sia riportato una sola volta, sopperiscono le didascalie che, a parte quelle un po' sibilline dei primi drammi,¹¹⁷ sono così precise da segnalare addirittura l'eccezionale evenienza di un balletto da eseguirsi «una volta per parte» (*Scipione africano*). In ogni caso, come sempre le ragioni non risiedono tanto nell'obbedienza ad una qualche forma di imperativo estetico-formale, quanto piuttosto nella necessità di adattare l'esistente alle concrete esigenze della messinscena, come in questo esempio tratto dalla partitura del *Novello Giasone*:

Quando sarà finito il Balletto, da capo alla Sarabanda due altre volte, e poi il Balletto un'altra volta, e poi da capo alla Sarabanda fino che dura di saltare al cavallo.

Dal punto di vista della struttura interna, l'ultimo esempio che merita attenzione è quello del cosmopolita ballo di schiavi che precede la sarabanda posta in chiusura dell'atto II dello *Scipione*:

Es. 13 - *Scipione africano*, Ballo II

Spagnolo. Adagio

2 volte

Francese

2 volte

¹¹⁶ Distinguendo con le lettere A e B ciascuna sezione della danza, lo schema che ne risulta è il seguente: AAA – BB – AA – BB (non si riscontra, in questo come in altri esempi, alcuna variante tra un giro e l'altro); l'atto II della stessa opera si chiude con un «Ballo della lotta» così articolato: AA – BB' – AB, e lo stesso dicasi del balletto I dell'*Honestà negli amori*.

¹¹⁷ «[...] e si replica sempre» (*Girello*); «si replica da capo» (*Empio*); «si replica tre volte in tutto [...] da capo il P.^o soggetto» (*Scipione*).

Todesco

2 volte

Musical notation for 'Todesco' in C major, 2/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass line is primarily quarter notes. A sharp sign is placed above the second measure of the bass line.

Italiano

2 volte

Musical notation for 'Italiano' in C major, 2/4 time. The first system includes a treble staff and a bass staff. The treble staff has a first ending bracket over the final two measures, with a second ending bracket below it. A sharp sign is placed above the second measure of the bass line.

Musical notation for 'Italiano' in C major, 2/4 time. The second system includes a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass line continues with quarter notes. A sharp sign is placed above the second measure of the bass line.

Il balletto tutti assieme

2 [volte]

Musical notation for 'Il balletto tutti assieme' in C major, 2/4 time. The first system includes a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes. A sharp sign is placed above the second measure of the bass line.

2 [volte]

Musical notation for 'Il balletto tutti assieme' in C major, 2/4 time. The second system includes a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melody. The bass line continues with quarter notes. A sharp sign is placed above the second measure of the bass line.