

[This is the accepted version of the following article: Carlo Lanfossi, *Elisabetta I, Floridea, Arsinoe: tre regine, un'isola e le vicissitudini di un dramma per musica*, «Musica e Storia» XVII/1 (2009), pp. 197-228, which has been published in final form at <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1420/36589>. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with Il Mulino's License Agreement.]

CARLO LANFOSSI

*Elisabetta I, Floridea, Arsinoe:
tre regine, un'isola e le vicissitudini di un dramma
per musica.**

La regina Floridea

L'introduzione del mito di Elisabetta I (1533-1603; regina d'Inghilterra dal 1558) e del suo amore per il protetto Robert Devereux, secondo conte di Essex (1566-1601)¹ nella storia del teatro d'opera sei-settecentesco prende le mosse agli inizi del XVII secolo. I fatti sono noti: Essex era uno di quei giovani militari particolarmente versati nel farsi strada tra le fila del Consiglio della regina; nonostante la differenza d'età, oltre trent'anni, tra Elisabetta ed Essex nacque presto un rapporto particolare, a metà tra l'amore sincero e l'opportunismo economico. Essex si dimostrò un combattente di tutto rispetto, almeno fino al 1599 quando, spedito in Irlanda per reprimere la rivolta del conte Tyrone, il conte tornò in patria con l'esercito dimezzato e la firma di un trattato col nemico non autorizzato. Elisabetta, vincendo i sentimenti di affetto nei confronti del giovane condottiero, decise di processarlo per comportamento illecito e lo privò di alcuni privilegi di corte. Dopo aver radunato un ingente gruppo di uomini per tentare l'assalto a palazzo onde ottenere un ultimo colloquio con la regina, Essex venne catturato e condannato a morte per tradimento nel febbraio del 1601; la sua fu l'ultima testa a cadere fisicamente dal patibolo del Tower Green.

Vicende a tinte forti, le quali in poco tempo si trasferirono sui palcoscenici teatrali grazie ad una precoce messe di cronache e resoconti romanzati.² Nel giro di

* Il presente contributo è frutto del proseguimento e approfondimento di alcune tematiche esposte in C. LANFOSSI, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La regina Floridea (Milano, 1670)*, edizione critica del libretto di Teodoro Barbò e della musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini, Milano, LED, 2009, la quale comprende un'ampia parte storico-introductiva dedicata al contesto e alla ricostruzione delle tappe della circolazione del dramma.

¹ Sulla vita di Essex cfr. R. LACEY, *Robert, Earl of Essex*, New York, Atheneum, 1971; per un approfondimento storiograficamente più aggiornato cfr. la *Introduction* a P. HAMMER, *The Polarisation of Elizabethan Politics. The Political Career of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1585-1597*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

² Tra le cronache ufficiose, quella di W. CAMDEN, *Annales rerum anglicarum et hibernicarum, regnante Elizabetha, autore Guil. Camdeno. Prima pars emendatior, altera nunc primum in lucem edita*, Lugduni Batavorum [Leiden], ex officina Elzeviriana, 1625, fu certamente tra le più diffuse.

trent'anni dalla morte di Elisabetta, la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo allestisce alla corte di Filippo IV una versione drammatizzata delle vicende amorose della regina inglese dal titolo *El conde de Sex*, il cui autore era Antonio Coello y Ochoa.³ Era il 10 novembre 1633:⁴ la *comedia* fu poi data alle stampe nel 1638, anno della raccolta *Parte treynta una de las mejores comedias*.⁵ La seconda stampa, *El mejor de los mejores* del 1651,⁶ riporta il dramma col titolo *La tragedia más lastimosa de amor*, un appellativo importante perché si ritroverà citato nelle pagine prefatorie del libretto della *Regina Floridea*, di cui si tratterà fra poco.

Si dà qui di seguito la trama completa del *Conde de Sex*: essa rimarrà sostanzialmente invariata in tutte le successive rivisitazioni, tranne per qualche variante che si potrà consultare nella sinossi posta in appendice.

(I) La trama comincia *in medias res* con un colpo di pistola a segnalare il tentativo di attentato nei confronti della regina d'Inghilterra, Isabela; nei paraggi si aggira il Conde de Sex, appena tornato da una campagna militare contro la Armada Española: il suo repentino intervento mette in fuga gli sconosciuti attentatori. La regina è però mascherata, dunque Sex è all'oscuro della sua identità: ella fa dono al Conde di una benda per fasciarsi le ferite e lui, già innamoratosi, ne mette a parte il servo comico Cosme (il *gracioso* della *comedia*). Anche Isabela si sente attratta dal Conde de Sex, ma negli stessi giorni sta per essere chiesta in sposa al Duque de Alanson; il duca è però segretamente innamorato di Blanca, dama di corte nonché compagna ufficiale di Sex. Blanca, d'altro canto, è una fedele degli Stuart, dunque in perenne cerca di vendetta nei confronti della regina: è lei ad avere ordito l'attentato iniziale e ora cerca di coinvolgere il Conde nei suoi piani; Sex finge di accettare le richieste di Blanca, ma non sa che è ascoltato in segreto dal Duque; Sex scrive una lettera con la quale spera di attirare i traditori in una trappola e la affida a Cosme. Il Conde è ora atteso ufficialmente dalla regina: ella riconosce subito la benda che gli aveva donato, ma le ragioni politiche impediscono ad entrambi di dichiararsi innamorati.

(II) Il Conde de Sex affida momentaneamente al servo Cosme la benda e una pistola con il proprio nome inciso: rimasto solo, Cosme si imbatte in Blanca che si impossessa di entrambi gli oggetti. L'incontro della dama con la sua regina è motivo di gelosia: Isabela, infatti, riconosce al braccio di Blanca la famosa banda; i rapporti con Sex si incrinano. Nelle scene successive la regina, addormentatasi, viene colta di sorpresa da un nuovo colpo di pistola, sparato da Blanca con l'arma del conte: il proiettile, però, manca il bersaglio perché Sex, ancora una volta, è intervenuto per deviare il colpo; egli nega il coinvolgimento di Blanca in questo nuovo attentato, mandando su tutte le furie Isabela.

(III) La lettura del nome del Conde sul calcio della pistola e l'arresto di Cosme con in mano la lettera incriminatoria di Sex, lo rendono colpevole agli occhi della regina: egli è ora in prigione, e consegna a Cosme un memoriale di discolta che dovrà recapitare solo dopo la sua morte. Isabela, infatti, si è ormai decisa per la sua condanna. Il Conde viene ricevuto in prigione dalla regina mascherata, la quale gli offre una via di fuga, ma egli getta la chiave. Nel frattempo, Cosme non resiste e legge il memoriale di Sex: lo consegna ad Isabela,

Delle versioni in prosa romanzate, invece, un diffuso racconto anonimo (ma probabilmente più tardo) fu *The History of the Most Renowned Queen Elizabeth and Her Great Favourite, the Earl of Essex*, s.a.

³ Il riconoscimento a Coello della paternità del *Conde de Sex* è stato preceduto da almeno sette false attribuzioni, tra cui Calderón e lo stesso Filippo IV (cfr. A. COELLO, *El conde de Sex. Estudio y edición crítica por Donald E. Schmiedel*, Madrid, Plaza Mayor, 1973, pp. 25-33, che rimane l'edizione di riferimento; la più recente edizione a cura di Jesús Laiz, Caracas, Editorial Fundamentos, 2006, è nei fatti un libretto di sala stampato in occasione di recite tenutesi nel luglio 2005 ad Almagro, in Spagna: tagli e inserzioni rendono questa versione del tutto inattendibile).

⁴ Cfr. E. COTARELO Y MORI, *Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», 1919, p. 9.

⁵ *Parte treynta una, de las mejores comedias, que hasta hoy han salido [...]*, Barcelona, Iayme Romeu, 1638. Nella raccolta il dramma figura come *La gran comedia del Conde de Sex*, ma ne viene omesso l'autore.

⁶ *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas [...]*, Alcalá, María Fernández, 1651. Seguiranno poi almeno altre 23 diverse stampe spagnole della *comedia*, a ulteriore testimonianza di una ragguardevole fortuna (cfr. E. COTARELO Y MORI, *Dramáticos* cit., pp. 25-28).

che corre per salvare *in extremis* l'amato dalla decapitazione, ma è tardi. Disperata, la regina condanna a morte anche Blanca.

La fortuna europea di questo dramma e del soggetto è già stata descritta da precedenti studi:⁷ ma è soprattutto in Italia che *El conde de Sex* trovò particolare successo. All'interno di una fertile pratica di scambi culturali, negli stati italiani a dominazione iberica (come Milano e Napoli) la diffusione delle ultime novità spagnole si verificava soprattutto grazie alla rilettura dei comici dell'arte. Nel caso del *Conde de Sex*, sono stati individuati tre canovacci⁸ (anonimi e non datati) contenenti tre diversi scenari collocabili nella seconda metà del XVII secolo; accanto ad essi si pone la stampa del 1668 della *Regina statista d'Inghilterra et il conte di Essex* del comico Nicolò Biancolelli,⁹ una versione teatrale in prosa delle stesse vicende.

Oltre all'ampliamento delle scene comiche e all'aggiunta di diverse situazioni tipiche delle improvvisazioni dei comici dell'arte (come le profferte amorose del servo del conte nei confronti della vecchia nutrice), la trama degli scenari della commedia dell'arte e della rielaborazione di Biancolelli si mantiene sostanzialmente inalterata, se non per piccoli particolari. Piuttosto, è interessante comprendere in che modo tutto questo materiale si sia riversato nella prima opera musicale in Italia ad aver trattato il soggetto. La storia della regina Elisabetta I e del suo

⁷ Cfr. E. LIVERANI, «*El conde de Sex*» nella rilettura secentesca dei comici dell'arte italiani, in E. LIVERANI, J. SEPÚLVEDA, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 7-53; M. G. PROFETI, *Dal «Conde de Sex» alla «Regina Floridea»*, in *Spagna e dintorni*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000 (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, 4), pp. 31-59; C. LANFOSSI, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra* cit. Le vicende di Elisabetta I e del conte di Essex ebbero precoce fortuna anche in Francia già a partire dal 1639, anno di stampa de *Le comte d'Essex* di Gaultier de Costes, signore de La Calprenède: la sua pièce teatrale fu messa in scena a Parigi già nel 1637 (cfr. GUY SNAITH, *The Portrayal of Power in La Calprenède's «Le Comte d'Essex»*, «The Modern Language Review», LXXXI/4, 1986, pp. 853-865: 853-854) e l'eco del suo successo spinse autori come Thomas Corneille (*Comte d'Essex*, 1678) e Claude Boyer (*Le comte d'Essex*, 1678) a prodursi in lavori simili. Tutta la produzione francese, comunque, ha molto poco in comune con la *comedia* di Coello o gli scenari italiani e *La regina Floridea*, a causa di numerose macro-varianti (come la storia di un presunto anello che Elisabetta avrebbe dovuto recapitare ad Essex): queste si ritrovano, semmai, nell'unico altro caso di libretto italiano pre-ottocentesco dedicato allo stesso soggetto, *Amore e maestà* di Antonio Salvi (Firenze, 1715, in seguito conosciuto come *Arsace*; cfr. R. STROHM, *The Earl of Essex, servitore di due padrone*, in ID., *Drama per musica: Italian Opera seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 294-305), il quale si rifà esplicitamente alla tradizione francese. Per tutte queste ragioni, dunque, i lavori appena citati non verranno approfonditi nella presente trattazione.

⁸ Si tratta de *Gl'honesti amori della Regina d'Inghilterra con la morte del conte di Sessa* (scenario anonimo contenuto nella raccolta definita *Ciro monarca*, I-Rc, ms. 4186, scenario n. 48, cc. 227r-233v); *La regina d'Inghilterra. Tragedia famosa del sre. N.N.* (I-Fr, ms. 2800, cc. 35v-47v); *Conte di Sex* (I-Nn, ms. cod. AA.XI, scenario n. 64, cc. 209r-212r).

⁹ N. BIANCOLELLI, *La regina statista d'Inghilterra, et il Conte di Essex, vita, successi e morte. Con nuove aggiunte di Nicolò Biancolelli*, Bologna, Giovan Recaldini, 1668 (copia consultata in I-Rc, COMM.105/3). Una ristampa nel 1674 per i tipi dello stesso Recaldini, e una nel 1689 a cura di Gioseffo Longhi. Nicolò Biancolelli era probabilmente lo zio del celebre Domenico (in arte *Arlecchino*)

amato conte di Essex doveva evidentemente fare ancora notizia nel 1670, anno in cui *La regina Floridea* andò in scena a Milano nel mese di gennaio.¹⁰

La prima notizia dell'esistenza del libretto milanese, nel quale la fonte spagnola viene esplicitamente dichiarata, risale al 1990:¹¹ nelle avvertenze 'al lettore', si legge «*La mas lastymosa tragedia del Conde de Sex*, dandole con gli stessi accidenti diversa forma». ¹² Per lungo tempo attribuito a Pietro Manni (dedicatore dell'edizione milanese e marito dell'interprete di Moralba, Silvia Manni),¹³ il testo è in realtà da considerarsi di mano del conte Teodoro Barbò, come ho potuto ricavare dalla lettura del carteggio fra l'ambasciatore modenese Raimondo Della Torre e la casa estense nel dicembre 1669:

Qui avremo per Carnevale una comedia in musica. La composizione è del conte Teodoro Barbò [...]¹⁴

Poiché durante il Carnevale '69-'70 due sole furono le opere rappresentate (*Antioco* di Nicolò Minato e *La regina Floridea*),¹⁵ è chiaro che Barbò 'compose' il testo della sola nuova opera, mentre l'*Antioco* fu una semplice ripresa di un dramma già andato in scena a Venezia nel 1658.

Teodoro Barbò era uno di quei militari di buona famiglia col capriccio della penna:¹⁶ di origini cremonesi-andaluse,¹⁷ nato probabilmente durante gli anni

¹⁰ Conosciamo il mese in cui andò in scena la *Floridea* grazie ad una notizia apparsa sulla «Gazzetta di Milano» il 15 gennaio 1670, cit. in A. MAGAUDDA, D. COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642-1680*, «Fonti musicali italiane», III, 1998, p. 92.

¹¹ P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 324; poi anche L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 67.

¹² *La regina Floridea. Drama musicale da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano, dedicata all'illustrissimo [...] don Paolo Spinola D'Oria*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, [1670], p. [5].

¹³ Il primo ad attribuire erroneamente la paternità della *Regina Floridea* a Pietro Manni è F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 voll, Milano, Francesco Agnelli, 1739-1752, vol. III.2, p. 478. Troviamo Manni attivo in diverse zone del Nord Italia (Venezia, Bergamo, Genova e Milano) tra gli anni '50 e '60 del Seicento in concomitanza con recite in cui è attestata la presenza della moglie Silvia (cfr. B. L. GLIXON, *Scenes from the life of Silvia Gailarti Manni, a seventeenth-century 'virtuosa'*, «Early Music History», XV, 1996, pp. 97-146, la quale pure attribuisce il libretto a Manni). Che Silvia Manni fosse la prima interprete di Moralba è dimostrato dai versi «Tal di Moralba è l'argomento fiero | tu Silvia il rappresenti...» contenuti nel sonetto «Alla signora Silvia cantatrice in un drama» (C. M. MAGGI, *Poesie miscellanee*, 2 voll, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1729, II, p. 18).

¹⁴ I-MOs, *Ambasciatori, Agenti e corrispondenti estensi, Italia, Milano*, cart. 112, Milano, 1669 dicembre 11, c. 1r. Ulteriore conferma ne viene dalla dedica a Barbò dei *Mottetti op. 1* di Ludovico Busca, autore delle musiche del secondo atto della *Regina Floridea*, nella quale si legge: «Fu pure a sua musa gentilissima, che a' miei concetti recò poc'anzi nel teatro di Milano il miglior grido alla bellissima Florida» (L. BUSCA, *Motetti sacri a voce sola del padre don Lodovico Busca turinese, monaco cassinense in San Simpliciano di Milano. Opera prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1672, p. [3]).

¹⁵ Cfr. nota 10.

¹⁶ Tutte le notizie biografiche da me ricostruite si trovano nel cap. I.6 di *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra* cit.

Venti del Seicento, Barbò si diede alla carriera militare piuttosto presto, passando dallo Stato di Milano all'Estremadura, fino al Regno di Sicilia con sempre maggiori onori. Ma è soprattutto la quantità della sua produzione poetica che stupisce; o meglio, la dichiarata quantità, giacché i libretti finora individuati e a lui attribuibili sono due (*La regina Floridea* e *Mitilene, regina delle Amazoni*),¹⁸ essendo tutto il resto («massime i miei drammi musicali, l'opere di teatro, cantate e sonetti»)¹⁹ soltanto evocato.

La trama della *Regina Floridea* mantiene come modello la struttura del *Conde de Sex* di Coello (vd. appendice), ma spostando l'azione a Cipro e facendo della protagonista, Floridea, la «regina di Cipro», mentre il conte diventa Ormondo «generale dell'armi» contrapposti al duo Moralba/Feraspe (già Blanca e Duque de Alanson). La diversa collocazione geografica non sembra rispondere a particolari esigenze drammaturgiche: forse, l'ambientazione su un'esotica isola era maggiormente familiare ad un pubblico che, negli ultimi decenni, si era abituato ad una schiera di re, regine, eroi e principesse venuti dall'oriente.²⁰ Il che non significa che gli astanti non fossero consci di stare assistendo alle vicende di Elisabetta ed Essex (d'altro canto, era dichiarato nelle pagine introduttive del libretto). Ad ogni modo, è interessante guardare alle costanti che dal *Conde de Sex* sono giunte inalterate fino alla *Regina Floridea*: tutti quelli che oggi noi consideriamo *topoi* immancabili della librettistica di metà Seicento (nel nostro caso la scena del sonno della protagonista, la lettera, i travestimenti)²¹ erano già presenti chiaramente nell'originale spagnolo, mediati dagli scenari della commedia dell'arte che li aveva fatti propri. Anche la particolare vivacità e teatralità dei recitativi della *Floridea* devono molto a questo *background* letterario; si prenda, a mo' di esempio, un turbinoso scambio fra il conte e il duca secondo le tre versioni di Coello, dello scenario napoletano e della *Regina Floridea*:

A. COELLO, *El conde de Sex* (vv. 693-728)

¹⁷ Sua madre, Victoria de Puzo, era originaria di Andújar (in Andalusia) ed aveva sposato il conte Girolamo Barbò. Cfr. A. GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, 86 voll., Madrid, Antonio Marzo, 1920-1963 (Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana, 3), XII, p. 85, *ad vocem* Barbo.

¹⁸ *Mitilene* andò in scena a Napoli nel 1681. L'attribuzione del testo a Barbò è stata possibile grazie alla dicitura del frontespizio della partitura manoscritta «parole del signor conte Barbò» (I-Nc, ms. 32.2.38) e al fatto che molti versi del libretto sono ripresi pari pari dalla *Floridea*.

¹⁹ Tratto dalla dedica «al lettore» firmata da Teodoro Barbò in C. PIETRASANTA, *Gli aborti di Clio. Imprefezioni poetiche del padre don Carlo Pietra Santa somasco. Centuria prima*, Venezia, Valvasense, 1667, pp. 5-11.

²⁰ Cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, pp. 143-153. Ricordo, inoltre, che nel 1669 si era conclusa la più che ventennale guerra di Candia, con la quale Venezia si trovò a dover fronteggiare l'armata turca. Non escluderei che la scelta di ambientare a Cipro la *Floridea* risponda al gusto di quegli anni di ambientare le opere in luoghi con evidenti connessioni con le recenti vicende belliche (nonostante Milano, cioè l'impero spagnolo, nel caso di Candia optasse per la neutralità, i bollettini di guerra erano comunque all'ordine del giorno).

²¹ Se ne trova una ricca casistica in P. FABBRÌ, *Il secolo cantante*, pp. 174-186.

CONDE	Válgame el cielo!	DUQUE	Nadie, Blanca, que yo mismo [...] ... porque a vos, hombre, como yo...
BLANCA	¡Ay de mí!	CONDE	Imagino que no me conocéis bien.
CONDE	¿Qué es esto, Blanca?	DUQUE	[...] que os reconozco traidor.
BLANCA	¿Qué miro? ¿Cómo vuestra alteza...El conde... (Toda soy, un hielo frío)	CONDE	Quién dijere...
CONDE	Pues ¿cómo, Blanca, en tu cuarto el Duque?	DUQUE	Yo lo digo [...]
BLANCA	¿Quién le ha metido en mi cuarto a vuestra alteza?		

SCENARIO, *Conte di Sex*²²

Delfino di ascoso rimprovera di traditore il conte, *senza lasciarlo parlare e*, minacciandolo via;
lui confuso resta, per essere innocente, e tenuto da traditore, parte per la corte.

T. BARBÒ, *La regina Floridea* (I.14)

²² Trascrizione tratta da *The commedia dell'arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios*, 2 voll. a cura di F. Cotticelli, A. G. Heck, T. F. Heck, , Lanham, Scarecrow Press Inc., 2001, p. 472, qui in parte normalizzata ortograficamente per agevolare la lettura. Il corsivo è mio.

FERASPE (Oh ciel, che ascolto?)
 MORALBA (Oh Dio!
 Un'altra volta, ohimé! Che far degg'io?)
 ORMONDO Se ciò non basta, ho ben io cor bastante...
 MORALBA (Ah no, mio caro amante.)
 ORMONDO ...per dar la morte ad una donna imbelles
 (Sapete voi se dico il vero, o stelle.)
 MORALBA (Misera, che farò?)
 FERASPE (Cieli, che sento?
 Così gran tradimento?)
 ORMONDO Ucciderò sì, sì, l'infida, indegna
 del nome di regina.
 Morirà Floridea.
 FERASPE Non morirà!
 MORALBA Son morta.
 ORMONDO Son tradito.
 FERASPE Il tutto intesi.
 ORMONDO Questo, Moralba, a me?
 FERASPE Cavalier senza fé!
 ORMONDO Son...
 FERASPE Sei? Taci!
 ORMONDO ...cavaliere d'onore.
 FERASPE Vuo' provarti che sei vil traditore.
 ORMONDO Menti.
 FERASPE Tu menti!
 ORMONDO Adesso
 con la spada farò...
Impugnano le spade.
 FERASPE Fa' quanto sai!

Le prerogative per il ricorso ai versi spezzati del libretto milanese erano dunque già in parte presenti nella versione di Coello; lo scenario napoletano, di cui non sappiamo dire con certezza se sia precedente o successivo alle recite della prima esecuzione del 1670, sembra quasi una trascrizione esatta di ciò che avviene in scena nella *Floridea*: «senza lasciarlo parlare», si legge in esso, e ciò è esattamente quello che si riscontra nel libretto. A conti fatti, l'unica vera macro-variante della *Regina Floridea* rispetto a Coello o agli scenari della commedia dell'arte riguarda il finale lieto: vera e propria concessione al genere, ma utile forse a dare un senso di scioglimento ai continui equivoci e travestimenti raccontati.²³

Con *La regina Floridea* Barbò scrive un testo destinato a lunga vita: il «drama musicale» – i cui tre atti furono rispettivamente messi in musica da Francesco Rossi, Ludovico Busca e Pietro Simone Agostini²⁴ – conosce infatti una fortuna inaspettata, testimoniata da sette riprese in diverse città italiane fra il 1674 e il 1722:

Novara 1674	<i>La Floridea</i> . [...] in <i>Novara l'anno 1674</i> , Milano [1674]. Copia consultata in I-Mfil, D.I 1
Reggio Emilia 1677	<i>Floridea regina di Cipro</i> [...] nel <i>Teatro dell'illustrissima Comunità di Reggio il Carnevale del 1677</i> , Parma 1677. Copia consultata in I-MOe, 83.A.22 (3).

²³ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante* cit., pp. 152-155.

²⁴ La partitura manoscritta della *Regina Floridea* conservata in I-COc (ms. 3.4.24) è da relacionarsi all'allestimento milanese del 1670, secondo quanto da me dimostrato in *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra* cit., al quale rimando anche per lo studio delle diverse repliche in Italia.

Firenze 1678	<i>La regina Floridea</i> [...] <i>dalla Conversazione del Casino di San Marco</i> , Firenze 1678. Copia consultata in I-MOe, 83.E.10 (2)
Livorno 1679	<i>La regina Floridea</i> [...] <i>nel teatro dell'istessa città l'anno MDCLXXIX</i> , Livorno 1679. Copia consultata in I-Rc, Comm. 78/4
Venezia 1688	<i>La Floridea</i> [...] <i>da recitarsi in Venezia l'anno MDCLXXXVIII</i> . Venezia 1688. Copia consultata in I-Vnm, Dramm. 963.6
Siena 1698	<i>L'innocenza riconosciuta</i> [...] <i>rappresentato in Siena dalla Conversazione del Buon Umore l'anno MDCIIC</i> . Siena 1698. Copia consultata in I-MOe, 70.E.13 (5)
Ancona 1722	<i>La Floridea regina di Cipro</i> [...] <i>nel Teatro della Fenice d'Ancona nel Carnevale dell'anno MDCCLXXII</i> , Ancona [1722]. Copia consultata in I-Bc, Lo.3232

L'Arsinoe

Il tema-mito di Elisabetta nell'opera italiana seicentesca non si esaurisce con i libretti della *Regina Floridea*. Un soggetto di questa teatralità andava sfruttato a fondo: lo sapeva bene Tomaso Stanzani, quando (assieme al musicista Petronio Franceschini) prese fra le mani le musiche e il libretto della *Floridea* per rielaborarli sotto nuova forma.

Era il Carnevale 1676-77: a Bologna, il trentenne Segretario del Senato Tomaso Stanzani (circa 1647-1717)²⁵ pubblicava il suo secondo importante dramma per musica (dopo *L'Oronte di Menfi* dell'anno precedente). Lo chiamava *Arsinoe*,²⁶ forse in omaggio alla regina egizia di epoca tolemaica Arsinoe II:²⁷ nelle pagine dello «stampatore a chi legge» si legge «questa è l'Arsinoe, drama già portato d'altro idioma»;²⁸ il riferimento è oscuro, in quanto non viene fatta citazione di alcuna fonte letteraria. Ma già dalle pagine dell'argomento e dall'elenco dei personaggi si intuisce che alle spalle sta *La regina Floridea*; ecco, infatti, i protagonisti delle due opere:

²⁵ Le poche informazioni sulla vita di Stanzani sono tratte da *La colonia renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, 2 voll. a cura di M. Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, vol I: *Documenti bio-bibliografici*, pp. 82 e 223-225. Angelo Antonio Sacco, nelle *Notizie storiche degli arcadi morti*, 3 voll. a cura di Giovanni Mario Crescimbeni, Roma, stamperia di Antonio de Rossi, 1720-21, III, p. 27, afferma che «visse egli circa settanta anni, e morì in patria nel 1717 a' 24 d'aprile».

²⁶ T. STANZANI, *L'Arsinoe* [...] *nel Teatro Formagliari l'anno MDCLXXVII*, Bologna, per l'erede del Benacci, [1677].

²⁷ Cfr. A. J. FOSTER, *Arsinoe II as Epic Queen: Encomiastic Allusion in Theocritus, Idyll 15*, «Transactions of the American Philological Association», CXXXVI/1, spring 2006, pp. 133-148.

²⁸ *L'Arsinoe* cit., p. [7].

FLORIDEA 1670	ARSINOE 1677
FLORIDEA regina di Cipro	ARSINOE regina di Cipro
ORONTE principe d'Atene sotto nome d'ORMONDO	PELOPE sotto nome d'ORMONDO principe d'Atene
MORALBA prima dama	DORISBE principessa del sangue
FERASPE capitano della guardia	FERASPE capitano delle guardie regie
SBIOCCO servo d'Ormondo	DELBO servo d'Ormondo
NERINA nutrice di Moralba	NERINA nutrice di Dorisbe
ERMILLO paggio della regina	ERMILLO paggio d'Arsinoe

E la storia è proprio la stessa (vd. appendice). Arsinoe, regina di Cipro, si innamora di Ormondo, osteggiata dai propositi vendicativi di Dorisbe; imprigionato per tentato omicidio, Ormondo viene infine liberato, mentre Dorisbe cerca invano di suicidarsi con del veleno.

Questa del veleno è l'unica variante all'interno del *plot* delle due opere: con essa, si assiste a una nuova scena che non faceva parte dei modelli precedenti; si tratta di un'azione piuttosto convulsa, interamente in stile recitativo (III.16):

ERMILLO Feraspe, a te m'invia
Arsinoe mia signora:
quest'urna a te consegno,
fa' quanto ti prescisse un regio sdegno.

Qui Dorisbe leva la tazza di mano a Feraspe, e segue.

DORISBE Mira, Feraspe, come
finisce in un momento
il mio amor, la mia vita e il mio tormento.

Vuol accostarsi alle labbra la coppa, e Feraspe l'impedisce.

FERASPE Alma non ho sì fiera,
né mi cingono il sen tempre sì dure,
ch'io possa rimirar tante sventure.
Vanne disperso al suolo.

E qui getta la coppa, e spande il veleno.

Il ruolo della dama di corte (qui principessa) della regina assume così dimensioni più vaste in questa versione bolognese: non è da escludere che, lasciato il palcoscenico di un teatro di corte come quello milanese, al Teatro Formagliari le vicen-

de regali potessero assumere una forma più concisa a vantaggio della polarizzazione delle coppie e dell'exasperazione delle passioni amorose.

Per il resto, comunque, *La regina Floridea* e *Arsinoe* prevedono due *plot* pressoché sovrapponibili. Ancora più interessante il confronto interno ai due testi, giacché Stanzani rielabora a fondo il libretto di Barbò, mantenendo comunque alcuni gruppi di versi riconoscibili dall'originale. Di fatto, si possono distinguere tre casi di riutilizzo testuale:

- a) parafrasi totale; per esempio, nella scena della prigione, Ormondo scrive la lettera al padre monarca:

FLORIDEA 1670 (III.10)	ARSINOE 1677 (III.11)
ORMONDO Scriverò al padre mio l'inafausta sorte che m'ha condotto a morte. – <i>Scrive</i> Ma su gl'occhi languenti ecco sen viene il sonno, e posso dir', e con sciagura mia, che fratel de la morte il sonno sia. – <i>Dorme</i>	ORMONDO Scriverò al padre intanto, perché si trovi a la sciagura estrema d'un innocente oppresso, alma che gema: già lineato è il foglio, o meste luci; or venga il sonno a voi ne' cruci immensi, e renda prigionieri insino i sensi. – <i>S'addormenta</i>

- b) parafrasi con mantenimento parziale del dettato; è il caso di alcuni recitativi palesemente presi in prestito dalla *Floridea*, leggermente riadattati:

FLORIDEA 1670 (I.1)	ARSINOE 1677 (I.1)
ORMONDO Al capo de la Grega, ricca di prede e di trionfi onusta, lasciai nel sonno immersa, a l'ancore afferrata, la vincitrice armata; ed io, tacito e solo, con la guida d'un Cieco, movo furtivo il piede con questa larva al viso, per gire sconosciuto a ciel sereno dagli scogli d'un mare a quei d'un seno. Deh secondami Amore.	ORMONDO Di Grega al capo ondosso, ricche di prede e di trionfi onuste, or or lasciai le vincitrici antenne: Amor cieco le penne appresso al pié furtivo, sol perch'io passi ignoto, o ascoso almeno, dagli scogli del mare, a quei d'un seno.

- c) identità di dettato; vi sono, per esempio, intere arie trascritte in blocco:

FLORIDEA 1670 (I.18)	ARSINOE 1677 (I.17)
FERASPE	FERASPE

<p>«Al re di Traccia amico...» – <i>Parla</i> Ecco il tutto scoperto! Il tradimento è certo.</p> <p>Felice chi spera godere in amore. Da poco è quel core che amando dispera. Felice chi spera. Beato chi gode in mezzo alle pene, chi giunge al suo bene con l'arte e la frode. Beato chi gode.</p> <p>Sugellata così la darò a la regina, e con quest'arte fia la morte del rival la vita mia.</p>	<p>«Al re di Tracia amico...» Ecco il tutto scoperto! Già il tradimento è certo. La congiura è svelata: or così suggellata la porgerò ad Arsinoe, e così fia la morte del rival la vita mia.</p> <p>Felice chi spera godere in amore. Codardo è quel core che amando dispera. Felice etc. Beato chi gode in mezzo alle pene, io giungo al mio bene con l'arte e la frode. Beato chi gode.</p>
--	--

Fin qui, il libretto. 'Pirata', giacché – sebbene fosse prassi comune scambiarsi soggetti, trame e qualche verso tra diversi centri teatrali – qui siamo di fronte a un riutilizzo non dichiarato di gran parte della *Regina Floridea*, con nove arie trascritte pressoché integralmente.

Sul fronte delle musiche, la biblioteca Marciana di Venezia ha conservato due testimoni manoscritti dell'*Arsinoe* di Stanzani-Franceschini nella 'collezione Contarini': uno si riferisce alle suddette recite bolognesi del carnevale 1676-77,²⁹ l'altro è da collegarsi a repliche avvenute presso il Teatro S. Angelo di Venezia nel novembre 1677.³⁰ Il confronto diretto delle partiture coi due libretti di *Arsinoe* ha permesso di stabilire una relazione univoca fra le due versioni, le quali si differenziano per la presenza a Venezia di tagli decisivi di alcune parti di recitativi, l'aggiunta di una prima scena con Venere e Amore «in machina», l'Ombra minacciosa di tale Eraspe e il personaggio di Creonte (tutore d'Arsinoe) in luogo del paggio Ermillo. La trama si mantiene inalterata, ma è la struttura interna delle scene a cambiare maggiormente: molte, infatti, sono le scene che si riducono alla sola aria, mentre molti brani che prima erano parte integrante dell'azione, ora vengono spostati a fine scena per favorire l'entrata in quinta del cantante e il conseguente applauso.

L'osservazione ravvicinata dei due manoscritti di *Arsinoe* ha portato Jennifer Williams Brown³¹ ad identificare un grosso numero di arie nuove

²⁹ I-Vnm, It. IV, 393 (= 9917). Il ms. comprende un prologo e due intermedii che non si ritrovano nella stampa bolognese del libretto, bensì in forma separata come *Prologo, ed intermedii dell'Arsinoe da rappresentarsi nel teatro Formagliari l'anno 1677* [...], Bologna, per l'erede del Benacci, [1677].

³⁰ I-Vnm, It. IV, 392 (= 9916). Per il libretto, T. STANZANI, *L'Arsinoe* [...] *nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1678*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678. La dedica di Francesco Santurini è del 30 novembre 1677, ma è stato dimostrato che lo spettacolo aprì i battenti fin dal 29 novembre (cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 123).

³¹ Cfr. J. WILLIAMS BROWN, «*Con nuove arie aggiunte*»: *aria borrowing in the Venetian opera repertory, 1672-1685*, tesi di dottorato, Cornell University, Ann Arbor, UMI, 1992, *passim*.

nell'allestimento veneziano come prestiti di un'altra opera di Stanzani e Franceschini data a Bologna nel 1676, ovvero *L'Oronte di Menfi*:³² è chiaro che il curatore dell'allestimento veneziano (non escluderei Franceschini stesso) aveva portato con sé entrambe le partiture di *Arsinoe* ed *Oronte* da Bologna, conservate entrambe nella 'collezione Contarini' e redatte su identica carta di origine bolognese, per assemblarle onde ricavare nuova musica (con lo stile personale di Franceschini) da aggiungere alla ripresa veneziana di *Arsinoe*.³³

In generale, le musiche di Franceschini per *Arsinoe* sembrerebbero essere totalmente nuove rispetto alla *Regina Floridea*: ma uno sguardo attento rivela che – un po' come per il libretto, seppure in misura minore – il riutilizzo della *Floridea* si attua pure sul fronte musicale. Pur non avendo la stessa evidenza del testo poetico, l'incidenza delle musiche originarie della *Floridea* milanese si compie secondo due modalità, così riassumibili:

a) all'interno di uno stesso 'affetto', gesto musicale affine:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves: two for the vocal line (treble clef) and two for the bass line (bass clef). The vocal line includes the lyrics "Su pen sie ri_all'ar mi,_al - l'ar mi!". The second system also consists of four staves, with the vocal line including the lyrics "Su pensie - - - ri_all'ar mi,_all'ar - mi!". The notation includes various rhythmic values, rests, and clefs.

(F. ROSSI, *La regina Floridea*, I.13)

³² T. STANZANI, *L'Oronte di Menfi* [...] nel famoso Teatro Formagliari l'anno 1676, Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, [1676]. Il ms. delle musiche per *L'Oronte di Menfi* bolognese è in I-Vnm, It. IV, 445 (= 9969).

³³ Una disamina della 'collezione Contarini' è in T. WALKER, «Ubi Lucius»: *Thoughts on Reading «Medoro»*, in A. AURELI, F. LUCIO, *Il Medoro*, partitura dell'opera in facsimile, Milano, Ricordi, 1984 (Drammaturgia musicale veneta, 4), pp. CXLII-CXLVII: ivi è precisato come la partitura legata alle rappresentazioni veneziane di *Arsinoe* sia di mano di un copista che preparò anche altri due manoscritti (*La Flora* di Bonis-Sartorio, 1681, e *Pompeo Magno in Cilicia* di Aureli-Freschi, 1681).

Musical score for the first system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in common time (C). The lyrics are: "Su pensie ri, su pensie-ri al - l'ar - - - mi, al -"

Musical score for the second system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in common time (C). The lyrics are: "Far - - - - - mi!"

(P. FRANCESCHINI, *L'Arsinoe*, I.11)

b) all'interno di uno stesso 'affetto', gesto musicale pressoché identico:

Musical score for the first system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in common time (C) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ven - det - - - - - ta sì, sì, sì, ven"

Musical score for the second system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in common time (C) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "det - - - - - ta sì, sì, sì!"

4 3
(L. BUSCA, *La regina Floridae*, II.13)

Ven - det - - - - - ta sì, sì, sì,

ven - det - - - - - ta, ven det-ta sì, sì, sì!

(P. FRANCESCHINI, *L'Arsinoe*, II.12)

Si tratta di casi singolari, due arie all'interno di una partitura – quella dell'*Arsinoe* di Franceschini – comunque per la maggior parte nuova e ripensata. È evidente, però, come ad uno stesso 'affetto' del personaggio corrisponda un'affinità di realizzazione musicale che va al di là della vaga somiglianza dell'andamento melodico; insomma, è impossibile che Franceschini e Stanzani possano semplicemente aver assistito ad una recita della *Floridea* e, dopo essersene interessati, abbiano ottenuto una copia del libretto e abbiano deciso di metterlo nuovamente in musica col titolo di *Arsinoe*. I due ebbero certamente in mano una copia della partitura, da cui concepirono una sapiente rielaborazione.

Tant'è che, come nel caso della *Floridea*, anche *Arsinoe* conobbe una certa fortuna: oltre alla già citata ripresa veneziana dell'anno successivo, si segnalano altri allestimenti in contesti molto diversi. Direttamente dalle mani della Serenissima, nel 1686 *Arsinoe* fu ripresa fuggacemente nel Teatro Grande di Innsbruck: il 12 gennaio, alla presenza della «regina di Polonia e duchessa di Lorena» Marie Casimire Louise de la Grange d'Arquien, fu messa in scena una versione delle vicende della regina di Cipro (*Arsinoe*, cioè *Floridea*, cioè Elisabetta I) pressoché identica a quella veneziana del 1677-78. Il libretto stampato,³⁴ infatti, non lascia spazio a dubbi circa la provenienza del modello: l'impianto formale è mantenuto inalterato rispetto a Venezia, tranne il caso di quattro arie scritte appositamente per la parte della protagonista. *Arsinoe* ha qui dunque una parte più ampia e rilevante: il ruolo della regina amante domina la maggioranza delle scene e tale am-

³⁴ [T. STANZANI], *Arsinoe* [...] nel *Theatro Grande d'Insprugg, avanti la maestà della regina di Polonia* [...] li 12 gennaio, l'anno MDCLXXXVI, s.l., per Giacomo Christoforo Wagner, [1686]. L'unica copia che conosco è conservata in US-Wc (ML 50.2 A779 F7).

plificazione sembra quasi una conseguenza dell'esser queste recite previste alla presenza della regina di Polonia. Nel libretto non si citava più il modello spagnolo, quindi il riferimento alle vicende di Elisabetta I del conte di Essex era ormai svanito: forse, giunto a questa altezza temporale, il mito della regina inglese si era definitivamente fissato all'interno del teatro d'opera come il più generale *topos* della regina amante.

Più di questa ripresa, comunque, è interessante segnalare un altro allestimento nato negli anni '80: tale spettacolo vide la luce al Teatro della Madonna del Popolo di Mantova nel 1682, come testimoniato dal libretto superstite;³⁵ non viene fatto il nome né di Stanzani né di Franceschini (già morto nel 1680), ma un confronto coi libretti bolognesi e veneziani permette di stabilire un sicuro rapporto di parentela con essi; è curioso, però, che la struttura delle scene sia concepita per gran parte sulla base dell'allestimento originario di Bologna, col solo inserto di un paio di arie tratte dalla ripresa veneziana («Bella dea che al sol nascente» e «Coronati pur le chiome» al primo atto): ora, poiché tutte le altre aggiunte e manipolazioni avvenute a Venezia mancano nella ripresa mantovana (sono infatti assenti l'ombra d'Eraspe e Creonte), è probabile che esso sia frutto di un ripensamento locale in cui alla base della trama così concepita a Bologna si sommano un paio di arie già utilizzate per Venezia. La massima discrepanza fra i libretti bolognesi e mantovani risiede nella gestione della prima parte del primo atto (oggetto di pesanti modifiche anche a Venezia): alla corte dei Gonzaga, infatti, il dramma non comincia più – come di consueto – con l'arrivo del conte e del servo, seguito dal fallito attentato alla regina; bensì, all'apertura del sipario, si presenta in scena Dorisbe sola affermando da principio i suoi propositi vendicativi. L'aggiunta di nuove scene mira a rendere ancora più chiari i rapporti di forza tra i personaggi, ma soprattutto pone Dorisbe come motore primario dell'azione.

L'aggiunta non è di poco conto: infatti, lo slittamento in avanti del rocambolesco attentato fuori scena rispetto all'apertura di sipario, e il conseguente ripensamento delle prime scene in funzione di una maggiore focalizzazione sulla parte di Dorisbe può essere letto sotto due aspetti: da un lato, la tendenza, soprattutto nei teatri di corte, a far risaltare maggiormente il carattere regale e altero della protagonista, contrapposta ad una figura antagonista e complessa come quella di Dorisbe (già Blanca e Moralba); dall'altro, si evidenzia una ricerca di maggior verosimiglianza drammaturgica propria del teatro a cavallo tra Sei e Settecento: così, uno sparo-segnale fuori scena e un vorticoso gioco di maschere ed equivoci non avrebbe avuto spazio in una tragedia dei primi anni del diciottesimo secolo. E non l'ebbe in un'ulteriore versione in prosa, intitolata anch'essa *L'Arsinoe*, «opera tragica»³⁶ dell'avvocato padovano Giovanni Battista Galliani, data alle stampe a Parma nel 1713. Di Galliani sappiamo poco: dottore in legge, nascita sconosciuta,

³⁵ [T. STANZANI], *L'Arsinoe* [...] *nel Teatro della Madonna del Popolo di Mantova l'anno MDCLXXXII*, Verona, Giovanni Battista Merlo, [1682] (copia consultata in I-MOe, 90.C.13-3). La dedica del libretto è firmata dal cantante Antonio Scappi, al servizio del duca di Mantova dal 1685 al 1695 (cfr. L. BIANCONI, T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 288-289).

³⁶ G. B. GALLIANI, *L'Arsinoe opera tragica del dottore Gio. Battista Galliani padovano. Dedicata [sic] alli signori Accademici Uniti di Parma*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1713.

morte pure, di certo v'è che ebbe rapporti fertili con gli Accademici Uniti di Parma,³⁷ visto che la prima e seconda³⁸ edizione dell'*Arsinoe* sono ad essi dedicate. Nei primi decenni del Settecento non è raro trovare lavori di questo tipo, nati sulla scorta di drammi per musica di una certa fortuna (e, a questo punto, possiamo ben dire che *Arsinoe* lo è stato) e ridotti – «riformati», avrebbero detto gli arcadi – a tragedie in cui gli aspetti più palesemente barocchi vengono eliminati: per cui niente comico (eliminati tutti i servi), niente meraviglioso (via dei e macchine), addirittura niente attentato in scena, mentre l'intrigo amoroso passa quasi in secondo piano rispetto al complotto politico che è causa primaria dello svolgersi dell'azione. Così, non è un caso se all'apertura dell'*Arsinoe* di Galliani troviamo proprio Dorisbe intenta a spiegare ad Idaspe (cioè Feraspe, là il capitano delle guardie di *Arsinoe*, qui un fantomatico «principe latino») le sue ragioni contro l'odiata regina. Più o meno come avveniva nel libretto mantovano, dunque non è improbabile che Galliani avesse avuto fra le mani proprio una copia dell'*Arsinoe* andata in scena nel 1682 al Teatro della Madonna del Popolo.

Sono state fin qui citate molte delle località chiave del sistema produttivo dell'opera italiana pre-metastasiana: Milano, Bologna, Venezia, Mantova, Innsbruck e Parma, oggetto di continui scambi di *troupes* di comici itineranti e saltimbanchi, musicisti di corte e cantanti al soldo dei regnanti.³⁹ Tra questi, i più celebri e richiesti erano indubbiamente i virtuosi del duca di Mantova: alcuni approdarono oltremare, come Francesca Margherita de L'Epine, soprano attivo a Venezia attorno al 1700⁴⁰ e presto trasferitosi a Londra dove avrebbe preso parte alla cosiddetta «rivoluzione prima»⁴¹ del teatro d'opera inglese.

³⁷ In realtà, non pare che gli Uniti fossero una vera e propria accademia: a Parma M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, V: *Rinomati-Zitoclei* (1930), p. 405, dice di non individuare alcuna Accademia degli Uniti, se non per essere citata proprio dalla dedica di Galliani per *L'Arsinoe*; per Bologna, M. G. ACCORSI, *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, p. 151 sostiene che essi «paiono un'etichetta fluttuante per gruppi di organizzatori di spettacoli, e talvolta anche di attori, senza corrispondere ad una vera accademia».

³⁸ G. B. GALLIANI, *L'Arsinoe*, Bologna, per il Longhi, 1714.

³⁹ Sui rapporti fra Bologna e Mantova (pur in altro ambito di genere), cfr. P. BESUTTI, *Oratori in corte a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti, secc. XVII e XVIII*, atti del convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997) a cura di P. Besutti, Firenze: Olschki, 2002, pp. 365-421. Per quanto riguarda Venezia, cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, «La guerra de' comici»: *Mantuan comedy and Venetian opera in ca. 1700*, «Ricerca», X, 1998, pp. 209-248.

⁴⁰ Il libretto de *L'oracolo in sogno* (Venezia, 1700; copia consultata in I-Mb, RACC.DRAMM.1048, p. 13) riporta «Francesca Margarita de Lèpine» come interprete della parte di Berenice. Notizie biografiche sulla vita di Francesca Margherita de L'Epine (in francese Françoise Marguérîte, mentre il cognome si può trovare scritto anche come «Lèpine» o «Lépine») si trovano in E. L. MOOR, *Some Notes on the Life of Françoise Marguerite de L'Epine*, «Music and Letters», XXVIII/4, 1947, pp. 341-346; cfr. anche W. DEAN, *L'Epine, (Francesca) Margherita de*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, 29 voll. a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, XIV: *Kufferath to Litton*, pp. 573-574.

⁴¹ Riprendo il termine dal saggio di C. A. PRICE, *1700-1710: dieci anni cruciali per il teatro in musica inglese*, in J. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel [...] con un'appendice storico-critica*, a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 1985, pp. 83-116: 92-97. Sui virtuosi del duca di Mantova, cfr. P. BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, «Quaderni storici», XXII/2, 1997, pp. 409-433 (nota 76).

Arsinoe, Queen of Cyprus

Margherita era arrivata a Londra probabilmente nel 1702 al seguito di Jakob Greber, un musicista tedesco (ma – a suo dire – di scuola italiana) che aveva ottenuto una discreta fama oltremarina. In Inghilterra la carriera di Margherita si sviluppò rapidamente e, nel giro di pochi anni, ella divenne tra le cantanti più pagate sui palcoscenici londinesi, nonché tra le più discusse: già il fatto di essere l'amante di Greber aveva contribuito non poco alla sua notorietà, in più si aggiunse una presunta rivalità con la primadonna locale, Catherine Tofts, sfociata nel lancio di arance e grida da parte di una serva di quest'ultima all'indirizzo di Margherita durante una rappresentazione al Drury Lane il 5 febbraio 1704.⁴² A dire il vero, è probabile che fra le due non vi fosse alcun personale astio, tanto che si trovarono spesso a tu per tu all'interno di stesse serate o addirittura di uguali allestimenti. Per esempio, il 16 gennaio 1705 si prestò a fare da cornice canterina alla prima esecuzione della prima opera inglese «after the Italian manner», *Arsinoe, Queen of Cyprus*,⁴³ con Catherine Tofts nella parte della protagonista e Margherita la quale «prima e dopo l'inizio e la fine dell'opera, si esibirà in alcuni intrattenimenti vocali in italiano ed inglese».⁴⁴

Le vicende che portarono alla creazione di questo allestimento sono state ampiamente studiate (pur ignorando l'origine milanese del libretto):⁴⁵ John Van-

⁴² Cfr. *The London stage: 1660 – 1800*, 11 voll. a cura di E. L. Avery, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960-68, II.1: 1700-1729, p. 56.

⁴³ *Arsinoe, Queen of Cyprus, an Opera after the Italian Manner. As it is perform'd at the Theatre Royal in Drury-Lane, by Her Majesty's Servants*, London, Jacob Tonson, 1705 (copia consultata in GB-Lbl, C.175.cc.3).

⁴⁴ «The famous Signiora Francisca Margareta de l'Epine will, before the Beginning and after the Ending of the Opera, perform several Entertainments of Singing in Italian and English» («The Daily Courant», 16 gennaio 1705). È da sottolineare che Margherita non fu l'interprete di alcuna parte nel citato allestimento di *Arsinoe*: per una lista dei ruoli da lei interpretati, si veda H. HIGH-FILL, K. A. BURNIM, E. A. LANGHANS, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, 16 voll., Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1973-1993, IV: *Corye to Dynion*, pp. 292-295 e D. F. COOK, *Françoise Marguérite de l'Epine: The Italian Lady?*, «Theatre Notebook», XXXV, 1981, pp. 58-73 e 104-113: 66-67.

⁴⁵ Per quanto riguarda studi specificatamente dedicati ad *Arsinoe, Queen of Cyprus*, cfr. O. BALDWIN, T. WILSON, *Arsinoe*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll. a cura di S. Sadie, London, MacMillan, 1992, I: *A-D*, pp. 218-219; T. MCGEARY, *Thomas Clayton and the Introduction of Italian Opera to England*, «Philological Quarterly», LXXVII/2, 1998, pp. 171-186, e J. BONNET, *Arsinoe de Tommaso Stanzani: voyage d'un drame lyrique de Bologne (1676) à Londres (1705)*, «Musicorum», III, 2004, pp. 11-42; altri contributi generali sul teatro musicale londinese del primo decennio del XVIII sec. sono R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1973, pp. 31-62; gli scritti di R. D. HUME e J. MERRILL KNAPP in *British Theatre and the other Arts, 1660-1800*, a cura di S. Strum Kenny, London, Associated University Presses, 1984, pp. 67-104; W. DEAN, J. MERRILL KNAPP, *Handel's Operas, 1704-1726*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. 140-150; R. D. HUME, *The Sponsorship of Opera in London, 1704-1720*, «Modern Philology», LXXXV/4, 1988, pp. 420-432. All'opera italiana a Londra nei primi decenni del Settecento ha dedicato gran parte dei suoi studi Lowell Lindgren: su tutti, vanno segnalati almeno *A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and His Brother Antonio Maria Bononcini*, tesi di dottorato, Harvard University, Ann Arbor, UMI, 1974, nonché i diversi contributi sull'opera *Camilla (I trionfi di Camilla)*, «Studi mu-

brugh, architetto e poeta, nonché impresario del nascente Queen's Theatre ad Haymarket, progetta di aprire la nuova struttura ai primi mesi del 1705 con due nuove opere italiane da 'tradurre' appositamente per il pubblico londinese,⁴⁶ affidandone una a Thomas Clayton (ca. 1673 – 1725),⁴⁷ violinista della Royal Private Musick dal 1693 e compositore a tempo perso; ma il ritardo nei lavori di costruzione indusse Clayton a cercare altro padrone, così da affidare alle cure di Christopher Rich, impresario del Theatre Royal a Drury Lane, la sua nuova creazione, *Arsinoe, Queen of Cyprus*. In questo modo, il 16 gennaio 1705 al Drury Lane vedeva la luce la prima opera inglese 'all'italiana': essa, cioè, era interamente musicata, compresi i recitativi, in lingua inglese, mantenendo la struttura e il clima dell'opera italiana che proprio in quegli anni furoreggiava nei salotti e nei teatri della nobiltà inglese, come testimoniato dai numerosi concerti, le accademie e gli inviti di artisti genuinamente italiani in terra straniera.⁴⁸ Inoltre, Londra si stava rapidamente affollando di strumentisti factotum la cui presenza e scambio faceva della capitale uno dei centri di produzione, stampa e diffusione della musica strumentale italiana più attivi del momento.⁴⁹ Di questi, i romani Nicola Cosimi e Nicola Francesco Haym arrivarono insieme da Roma al servizio del duca di Bedford nel 1701, divenendo in poco tempo fra le personalità più influenti sul fronte delle scelte e delle esecuzioni di musica italiana (e non solo).⁵⁰ Quest'ultimo, in particolare, era un violoncellista e continuista dalle doti non comuni, presto perfettamente integrato nel sistema teatrale londinese, tanto che gli fu possibile allestire due opere intere semplicemente rimettendo mano agli originali italiani, ossia *Il trionfo di Camilla* di Giovanni Bononcini e *Pirro e Demetrio* di Alessandro Scarlatti (entrambe eseguite durante gli anni di attività nell'orchestra del Teatro Capranica di Roma), date rispettivamente a Londra nel 1706-28 e nel 1708-1717:⁵¹ si trattava perlopiù di riarrangiamenti e riaggiustamenti in lingua inglese delle opere origina-

sicali», VI, 1977, pp. 89-159; "Camilla" and "The Beggar's Opera", «Philological Quarterly», LIX, 1980, pp. 44-61), oltre a quelli citati nelle note 54 e 55.

⁴⁶ «Two Opera's translated from the Italian by good Hands» («The Diverting Post», 28 ottobre 1704, cit. in *Vice Chamberlain Coke's Theatrical Papers 1706-1715*, a cura di J. Milhous e R. D. Hume, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, p. xxi).

⁴⁷ Non esiste una monografia od un articolo specificatamente dedicati al solo Clayton: converrà dunque rimandare alla voce O. BALDWIN, T. WILSON, Clayton, Thomas, in *The New Grove Dictionary of Music* cit., VI: *Claudel to Dante*, pp. 23-24.

⁴⁸ Per avere un'idea della quantità di concerti di arie italiane dati a Londra fra il 1700 e il 1705, cfr. *The London stage* cit., in particolare il vol. II.1: 1700-1729.

⁴⁹ Cfr. L. E. LINDGREN, *The Great Influx of Italians and their Instrumental Music into London, 1701-1710*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via, Firenze, Olschki, 2007, pp. 419-484; sempre di Lindgren, si veda anche *Venice, Vivaldi, Vico and Opera in London, 1705-17: Venetian Ingredients in English Pasticci*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 633-666. Più in generale, cfr. R. STROHM, *Italian Operisti North of the Alps, c. 1700 – c. 1750*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, a cura di R. Strohm, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 1-59.

⁵⁰ Cfr. L. LINDGREN, *Nicola Cosimi in London, 1701-1705*, «Studi Musicali», XI/2, 1982, pp. 229-248 e, sempre dello stesso autore, *The Accomplishments of the Learned and Ingenious Nicola Francesco Haym (1678-1729)*, «Studi Musicali», XVI/2, 1987, pp. 247-380.

⁵¹ Cfr. L. LINDGREN, *The Accomplishments* cit., pp. 338-341.

li, ove la musica rimaneva sostanzialmente immutata. Ma Haym non si limitava al mestiere di semplice arrangiatore: già nella stagione 1704-1705, infatti, fu molto probabilmente alle dipendenze di Rich per il Drury Lane, col quale lavorò alla (ri)creazione di *Arsinoe*, come testimoniato da una lettera del 1711 allo «Spectator», in cui il musicista italiano e Charles Dieupart (un cembalista, violinista e compositore francese attivo a Londra) si definiscono ‘promotori’ dell’introduzione di *Arsinoe, Queen of Cyprus* di Thomas Clayton nel 1705.⁵² Certo è strano che i due si facciano vivi all’improvviso sei anni dopo la famosa impresa per auto-proclamarsi co-autori dell’opera: del resto, l’accoglienza della critica autoctona non era stata delle più clementi nei confronti di un dramma che, nel migliore dei casi, veniva definito «ospizio della decrepita opera italiana all’antica».⁵³

Eppure, la portata storica dell’allestimento di *Arsinoe, Queen of Cyprus* non passò inosservata neppure allora: nel bene e nel male, molti si sentirono in dovere di commentare quello che veniva sentito come il principale pomo della discordia dell’opera italiana in inglese, ossia il recitativo. Se ne accorse lo stesso Clayton quando diede alle stampe il libretto di *Arsinoe* nel 1705, dichiarando nella *preface*: «essendo la musica in [stile] recitativo, potrebbe non incontrare, dapprima, quel favore generale che è legittimo attendersi dopo che il pubblico avrà familiarizzato con esso».⁵⁴ Fino ad allora, com’è noto, il teatro musicale inglese (dominato dalla figura di Henry Purcell) prevedeva alternanza di momenti parlati e musicati, ma non aveva ancora sperimentato il recitativo in inglese: in questo, Clayton fu probabilmente aiutato da un continuista esperto come Haym e da Peter Anthony Motteux per la versificazione in inglese dell’originale libretto italiano.

Il libretto italiano utilizzato da Clayton per la sua nuova *Arsinoe* fu certamente lo stesso messo in musica da Petronio Franceschini a Bologna nel 1677, ossia quella *Arsinoe* creata da Tomaso Stanzani ricalcando scena per scena la trama ed alcuni versi della *Regina Floridea* (vd. appendice): Clayton (o Motteux) difficilmente ebbe davanti a sé il libretto veneziano del 1677-78 o Innsbruck 1686, poiché in essi compaiono alcuni personaggi (come Creonte) e talune arie non riprese a Londra; non poteva nemmeno aver conosciuto il libretto mantovano dell’82, poiché la particolare costruzione delle prime scene di esso non figura nella versione inglese. Dunque, il compositore ebbe accesso ad un libretto, quello dell’*Arsinoe* bolognese, dalla diffusione e reperibilità non scontata: come poté procurarselo? Tutti i commentatori contemporanei e gli studiosi odierni sono concordi nel prendere per buone le parole di Clayton stesso, il quale nella primavera del 1711 (cioè sei anni dopo la prima di *Arsinoe*), come prefazione al libretto di

⁵² «The Spectator», 26 dicembre 1711, cit. in O. E. DEUTSCH, *Handel. A Documentary Biography*, New York, Norton, 1955; seconda ed. consultata: New York, Da Capo Press, 1974, pp. 46-47.

⁵³ «Hospital of the old decrepid Italian opera». Così l’anonimo autore di *A Critical Discourse on Opera’s and Musick in England*, riportato in appendice a F. RAGUENET, *A Comparison between the French and Italian Musick and Opera’s*, London, 1709, p. 65; la frase è tradotta in it. in C. A. PRICE, *1700-1710 cit.*, p. 86.

⁵⁴ «The Musick being Recitative, may not, at first, meet with that general Acceptation, as is to be hop’d for from the Audience’s being better acquainted with it» (*Arsinoe, Queen of Cyprus cit.*, fol. 2). Trad. mia.

The Passion of Sappho and Feast of Alexander, racconta di essere stato in Italia «per consultare i più grandi maestri»;⁵⁵ in mancanza di documenti certi attestanti la sua effettiva presenza in Italia tra il 1702 e il 1704 (con annesso ritorno in patria ogni anno per firmare la riscossione di alcuni pagamenti)⁵⁶ sarà il caso di essere cauti. Infatti, è plausibile che Clayton non sia mai stato in Italia (perché non avrebbe dovuto dichiararlo subito nel libretto di *Arsinoe*?), ma che avesse potuto studiare i grandi compositori italiani attraverso il circolo di amicizie e la rete di scambi fittissima a cui aveva accesso standosene tranquillamente in Inghilterra.

Il problema, comunque, non risiede tanto in questo. Piuttosto, due particolari questioni hanno assillato gli studiosi che si sono dovuti confrontare con l'*Arsinoe* londinese. In primo luogo, il testo e la costruzione drammaturgica dell'opera: da una prospettiva settecentocentrica, si è visto in *Arsinoe, Queen of Cyprus* un dramma «improbabile», «senza senso», «stupido»,⁵⁷ nel quale addirittura non si sarebbe rispettata la *liaisons des scènes*, tagliando a metà parti di scene tratte da Stanzani.⁵⁸ Eppure, il confronto ravvicinato fra i due libretti evidenzia come il taglio di versi nell'edizione londinese sia stato condotto sulla base di un effettivo desiderio di rendere il dramma più conciso e diretto: le parti eliminate riguardano soprattutto le sezioni comiche e i recitativi particolarmente lunghi. Anzi, in alcuni casi, come il seguente, il lavoro di taglio e rielaborazione di un momento *clou* come la 'scena ed aria di prigionie' di Ormondo è condotto con particolare perizia:

ARSINOE 1677 (III.11)	ARSINOE 1705 (III.3)
<p>ORMONDO Crudi marmi, se non siete duri più de la mia sorte, se più lieto mi volete veder giunto in grembo a morte. Pria di scior gli estremi fiati, mostratemi il ben, marmi spietati.</p> <p>Ma se impetrar non lice fortuna sì bramata a un'alma sventurata ed infelice, mori, deh mori omai dove spira la colpa, o innocenza tradita, e mentre sì gradita è la mia morte a' duoi bei rai lucenti.</p> <p>Fieri lacci, se men lenti</p>	<p>ORMONDO Conscious dungeon, walls of stone, if not harder than my fate, give, o give me some relief. E'er in your hollow womb breathless Ormondo you entomb, show me once the cruel fair! Since her eyes first gave me doom, from her lips 'twill easie come.</p> <p>A gentle slumber steals upon my eyes, thank thee, kind sleep: when I awake, this letter to my father.</p>

⁵⁵ «To consult the greatest Masters» (*The Passion of Sappho, and Feast of Alexander. Set to Musick by Mr. Thomas Clayton. As It Is Perform'd at His house in York-Buildings*, London, Jacob Tonson, 1711; *preface* riportata in T. MCGEARY, *Thomas Clayton* cit., p.172). Trad. mia.

⁵⁶ O. BALDWIN, T. WILSON, *Clayton, Thomas* cit., p. 23.

⁵⁷ «No probability in the action... nonsense... silliness of both words and music» (R. FISKE, *English Theatre Music* cit., pp. 32-33). Trad. mia.

⁵⁸ Cfr. R. B. CUNNINGHAM, *Peter Anthony Motteux 1663-1718: a Biographical and Critical Study*, Oxford, Blackwell, 1938, p. 15.

siete mai d'un regio sdegno, se in questi ultimi momenti le mie doglie a voi consegno, fate voi nota al mio bene la mia fida innocenza, empie catene.	
---	--

Scriverò al padre intanto, perché si trovi a la sciagura estrema, d'un innocente oppresso, alma che gema: già lineato è il foglio, o meste luci; or venga il sonno a voi ne' cruci immensi, e renda prigionieri insino i sensi.	
--	--

L'impianto generale del dramma rimane invariato, il senso del gioco delle coppie e dei travestimenti non manca di chiarezza e l'azione scorre su diverse linee come qualunque dramma per musica di fine Seicento; l'unico momento realmente debole (se non altro per evidente ingenuità della situazione) si verifica proprio quando Motteux sceglie di discostarsi dal libretto di Stanzani, ossia nella parte in cui Dorisbe cerca il suicidio finale. A Bologna, la deuteragonista tenta la morte con il veleno, ma la coppa viene sottratta dalle sue mani grazie al pronto intervento di Feraspe (vd. *supra*); a Londra, Dorisbe vorrebbe uccidersi con una spada che, però, evidentemente non è abbastanza affilata («The wound's not dangerous, I believe», III.9). Ad ogni modo, *Arsinoe* di Stanzani non era altro che un rimaneggiamento della *Regina Floridea* del 1670, dunque di un dramma per musica elaborato a sua volta sulla base di una *comedia* spagnola delle decadi alte del Seicento. Perciò, alcune delle peculiarità di un libretto come *Arsinoe*, *Queen of Cyprus* devono la loro esistenza anche al ricordo della drammaturgia spagnola all'interno del teatro musicale fra Sei e Settecento.

I meriti maggiori di questa *Arsinoe*, *Queen of Cyprus*, dunque, risiedono proprio nelle due componenti che legano il testo all'originale spagnolo: il rocambolesco intreccio fatto di spari, travestimenti, agnizioni improvvise, e la forza accentratrice della protagonista, ormai regina a tutti gli effetti tornata in patria sotto mentite spoglie. Nessuno dei critici o del pubblico, infatti, si accorse che nelle vesti di Arsinoe altri non v'era che la loro Elisabetta I: né avrebbero potuto saperlo, visto che l'antico legame con *El conde de Sex* era stato già taciuto ai tempi della *Arsinoe* bolognese.

Altro motivo di dibattito per quegli stessi critici, nonché per gli odierni ricercatori di teatro, fu la sostanza delle musiche: genuinamente composte dall'autore, o un pasticcio di «pochi abbozzi di antiquate arie italiane... un turpe fardello di vecchie arie italiane»?⁵⁹ Sulla base di un presunto silenzio-assenso da parte di Clayton sulla effettiva paternità delle musiche (nel 1705, ma nel 1711 già fortemente rivendicata),⁶⁰ e per il fatto che le prime raccolte di arie da *Arsinoe*, *Queen of Cyprus* date alle stampe da Walsh fin dal 1706 non riportavano per tutte la dici-

⁵⁹ «Few sketches of antiquated Italian airs... a filthy fardle of old italian airs» (*A Critical Discourse* cit., pp. 65, 68). Trad. mia.

⁶⁰ Cfr. la sua *preface* a *The Passion of Sappho* cit. in T. MCGEARY, *Thomas Clayton* cit., pp.172-173.

tura «set by mr. Thomas Clayton»,⁶¹ quasi tutti ritennero che Clayton avesse riadattato musiche di altri. I problemi posti dalla partitura integrale dell'*Arsinoe* londinese,⁶² comunque, non sono pochi: innanzitutto non v'è alcuna relazione con le musiche di Franceschini per Bologna; poi, è bene anticipare che, dopo lunghe ricerche, non è stato possibile stabilire con certezza se Clayton abbia o meno messo insieme un nugolo di arie portate in patria dal viaggio in Italia (sempre che ci sia effettivamente stato): di certo, molti brani di quest'opera iniziano in una tonalità e finiscono in un'altra, sono per la maggior parte costruiti su linee melodiche molto simili e mostrano scarsa propensione alla varietà tematica. Più che prestiti diretti di arie di compositori italiani, dunque, sembra più probabile che Clayton abbia scritto le musiche realmente «*after the Italian manner*» (il corsivo è mio), cioè abbia preso alcuni incipit di arie italiane, conosciute magari attraverso le decine di raccolte manoscritte che regolarmente arrivavano a Londra, e vi abbia costruito dei brani musicali che già dalla terza battuta si sviluppano indipendentemente dal modello originario.

Per fare qualche esempio, mi sembra di ravvisare un'evidente citazione dell'aria «Mai più stelle spietate» da *L'Orfeo* di Aureli-Sartorio (Venezia, 1673) nell'*air* di Ormondo «As roses show»:

ORFEO

Mai più, stel - le spie - ta - te, io m'in - na - mo - re - rò!

(A. SARTORIO, *L'Orfeo*, III.16)⁶³

ORMONDO

As ros-es show more pale with dew, as ros-es

(T. CLAYTON, *Arsinoe, Queen of Cyprus*, I.4)⁶⁴

Le due arie seguono poi percorsi differenti, ma il prestito è piuttosto evidente anche per quanto riguarda l'attacco del continuo. Un altro esempio, più sfumato, riguarda l'autore più amato a Londra in quegli anni, Giovanni Bononcini; in questo caso, l'incipit dell'aria «Quanto dolci, quanto care» dalla *Regina creduta re data*

⁶¹ *Songs in the new Opera, call'd Arsinoe Queen of Cyprus*, London, I. Walsh, [1706]. Delle 37 arie ivi riportate, 23 sono attribuite a Clayton.

⁶² Conservata in GB-Lbm, ms. Eg. 3664.

⁶³ Trascrizione effettuata da A. SARTORIO, *L'Orfeo*, partitura dell'opera in facsimile ed edizione del libretto a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983 (Drammaturgia Musicale Veneta, 6), cc. 82v-83r; l'aria è presente pure in una raccolta di arie manoscritte conservata alla British Library di Londra, GB-Lbl, ms. Harley 1273, n. 50, c. 29v.

Venezia nel 1706⁶⁵ si può confrontare con «Charming Creature» dal secondo atto di *Arsinoe, Queen of Cyprus*:

(G. BONONCINI, *Regina creduta re*, I.8)⁶⁶

(T. CLAYTON, *Arsinoe, Queen of Cyprus*, II.1)

È solo una suggestione, un incrocio di intenti (anche perché *Arsinoe* fu scritta qualche mese prima delle recite veneziane della *Regina creduta re*), ma il punto è che Clayton creò un interessante prodotto che di italiano aveva solo il ricordo di nuclei melodici, ‘memi’⁶⁷ trasmessi da una generazione di compositori che era abituata a comporre secondo un campionario di *topoi* retorici condiviso e codificato.

Ad ogni modo, di tutto quello fin qui descritto, un personaggio è onnipresente: Elisabetta I. È lei la regina amante del conte di Essex protagonista di questo fortunato soggetto, lei che si esibisce di fronte a monarchi, nobili e borghesi nell’arco di trentacinque anni (dal 1670 al 1705) pressoché ininterrottamente: lei sì, vero ‘meme’ della cultura barocca, risorta grazie alla drammaturgia spagnola e rimasta in palcoscenico grazie ai drammi per musica. Si potrebbe quasi dire che le trame delle regine amanti, delle amazzoni guerriere, devono anche a lei la loro sopravvivenza nell’immaginario operistico sei-settecentesco.⁶⁸ Anche davanti a quel pub-

⁶⁴ Il brano è scritto in *re* maggiore, ma per facilitare il confronto ho preferito trasportare un tono sotto a *do* maggiore.

⁶⁵ L’aria non figura nel libretto de *La regina creduta re* stampato a Venezia (Giovanni Battista Zuccato, 1706), ma solo in un foglietto volante tra le pp. 8-9 di una copia dello stesso libretto conservata in I-Ms (Mus. B. XLI), dove l’aria è attribuita a Nino. Nella ripresa per Braunschweig del 1708 dal titolo *Semiramide*, l’aria – che a Venezia doveva essere stata aggiunta all’ultimo – viene accolta all’interno del dramma. In ogni caso, non si tratta tanto di stabilire una relazione diretta fra l’aria presente in *Arsinoe* e quella in *La regina creduta re*, cronologicamente forse impossibile, quanto di far emergere stilemi comuni.

⁶⁶ Il brano è presente in una raccolta di 34 arie, interamente tratte dalla *Regina creduta re*, conservata in D-SW1, ms. Mus. 1319, n. 11, ff. 22-23, come si evince dal frontespizio «Arie di Sant’Angelo con Istromenti. Opera Seconda. 1706». Nell’originale è scritta una quarta sopra, in *fa* maggiore, ma per un confronto più immediato ho preferito trasportare in *do* maggiore.

⁶⁷ Riprendo la definizione di ‘meme’ (replicatore di comportamenti o idee fra individui di una stessa specie trasmesso per via culturale) dal cap. 11 di R. DAWKINS, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976; ed. it. *Il gene egoista*, trad. di G. Corte e A. Serra, Milano, Arnoldo Mondadori, 1992, pp. 198-210.

⁶⁸ Sul ruolo delle amazzoni guerriere nell’opera italiana barocca, cfr. A. GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni nell’opera italiana fra Sei e Settecento*, tesi di dottorato in Musicologia e Scienze filologiche, relatore prof. Fabrizio Della Seta, Università degli studi di Pavia, a.a. 2005-2006; più in generale, per quanto riguarda le regine amanti, si veda D. E. FREEMAN, *La Guerriera Amante*:

blico londinese che per due anni (*Arsinoe, Queen of Cyprus* chiuse i battenti al Drury Lane il 1 marzo 1707)⁶⁹ tributò applausi ed onori ad un'esotica regnante venuta da un'isola pressoché sconosciuta, Cipro, che peraltro ricorre in un altro testo teatrale che calcò le scene londinesi nel gennaio 1703 (ossia la tragedia *The Governour of Cyprus* di J. Oldmixon): sempre negli stessi giorni, invece, la moda spagnola si infiltrava nei teatri di Londra grazie alla presenza di alcuni stranieri giunti dalla Spagna per i quali Peter Anthony Motteux aveva riproposto un suo adattamento di un dramma di John Fletcher intitolato emblematicamente *The Island Princess*.⁷⁰ E non è tutto: proprio al Drury Lane, il 9 gennaio 1703 si dava il vecchio *The Unhappy Favourite, or the Earl of Essex* di John Banks.⁷¹ Il clima era decisamente propizio, insomma, per una *rentrée* in grande stile della regina Elisabetta I attraverso il ricordo delle vicende che la legarono al conte di Essex. Le quali non sono affatto approdate al teatro musicale solo nel XIX secolo ad opera di librettisti come Romani e Cammarano (*Il Conte di Essex*, musica di Saverio Mercadante, Milano, 1833; *Roberto Devereux*, musica di Gaetano Donizetti, Napoli, 1837), come ancora oggi si sostiene,⁷² bensì ispirarono alcuni fortunati prodotti della cultura operistica a cavallo tra Sei e Settecento, come la prima opera 'all'italiana' che l'Inghilterra avesse mai conosciuto.

APPENDICE – SINOSI COMPARATA

COELLO, <i>Conde de Sex</i> 1638	BARBÒ, <i>La regina Floridea</i> 1670	STANZANI, <i>Arsinoe</i> 1677	MOTTEUX, <i>Arsinoe</i> 1705
	Ormondo con Sbiocco racconta di essere tornato dalla guerra	Ormondo con Delbo racconta di essere tornato dalla guerra	Ormondo con Delbo
Attentato alla regina Isabela	Attentato alla regina Floridea	Attentato alla regina Arsinoe	Attentato alla regina Arsinoe
La regina Isabela dona al Conde una benda	La regina Floridea dona ad Ormondo una benda	La regina Arsinoe dona ad Ormondo una benda	La regina Arsinoe dona ad Ormondo una benda
Il Conde con Cosme racconta di essere tornato dalla guerra			

Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera, «Musical quarterly», LXXX, 1996, pp. 431-460.

⁶⁹ Cfr. *The London stage: 1660 – 1800 cit.*, II.1, p. 141.

⁷⁰ *The Island Princess, or The Generous Portuguese. Made into an opera. As it is performed at the Theatre Royal. All the musical entertainments and the greatest part of the play new, and written by Mr. Motteux*, London, Wellington, 1701. La notizia di una ripresa di questo dramma nei primi giorni di gennaio del 1703 è data dal «Daily Courant» del 31 dicembre 1702, cfr. *The London Stage: 1660-1800 cit.*, II.1, p. 30.

⁷¹ Cfr. *The London Stage: 1660 – 1800 cit.*, II, p. 31.

⁷² Cfr. G. DE VAN, *Élisabeth reine d'Angleterre entre Baroque et Romantisme*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertoni, E. sala, C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 143-150.

Blanca chiede al Conde di aiutarla nella vendetta; il Duque de Alanson ascolta di nascosto	Moralba chiede ad Ormondo di aiutarla nella vendetta; Feraspe ascolta di nascosto	Dorisbe chiede ad Ormondo di aiutarla nella vendetta; Feraspe ascolta di nascosto	Dorisbe chiede ad Ormondo di aiutarla nella vendetta; Feraspe ascolta di nascosto
La regina riconosce la benda del Conde: i due cercano di dichiararsi amore	Floridea riconosce la benda di Ormondo: egli si dichiara, lei gli dona un ritratto	Arsinoe riconosce la benda di Ormondo: egli si dichiara, lei gli dona un ritratto	Arsinoe riconosce la benda di Ormondo: egli si dichiara, lei gli dona un ritratto
Il Conde consegna a Cosme pistola e benda	Scontro con Feraspe, poi Ormondo consegna a Sbiocco pistola e benda	Scontro con Feraspe, poi Ormondo consegna a Delbo pugnale e benda	Scontro con Feraspe, poi Ormondo consegna a Delbo pugnale e benda
Blanca si impossessa degli oggetti	Moralba si impossessa degli oggetti	Dorisbe si impossessa degli oggetti	Dorisbe si impossessa degli oggetti
Isabela incontra Blanca e riconosce la benda	Floridea incontra Moralba e riconosce la benda	Arsinoe incontra Dorisbe e riconosce la benda	Arsinoe incontra Dorisbe e riconosce la benda
La regina si addormenta e Blanca attenta alla sua vita	La regina si addormenta e Moralba attenta alla sua vita	La regina si addormenta e Dorisbe attenta alla sua vita	La regina si addormenta e Dorisbe attenta alla sua vita
Sex impedisce il piano, ma nega il coinvolgimento di Blanca	Ormondo impedisce il piano, ma viene imprigionato da Feraspe	Ormondo impedisce il piano, ma viene imprigionato da Feraspe	Ormondo impedisce il piano, ma viene imprigionato da Feraspe
L'arresto di Cosme e il rinvenimento della pistola rendono il Conde colpevole	Feraspe consegna a Floridea la lettera scritta da Ormondo per aiutare Moralba, ma è carta bianca	Feraspe consegna ad Arsinoe la lettera scritta da Ormondo per aiutare Dorisbe, ma è carta bianca	Feraspe consegna ad Arsinoe la lettera scritta da Ormondo per aiutare Dorisbe, ma è carta bianca
Il Conte in prigione consegna a Cosme un memoriale	Ormondo in prigione scrive una lettera al padre monarca	Ormondo in prigione scrive una lettera al padre monarca	Ormondo in prigione scrive una lettera al padre monarca
La regina incontra Sex in prigione per salvarlo, ma egli non accetta	Floridea vuole salvare Ormondo in prigione, ma è preceduta da Moralba	Arsinoe vuole salvare Ormondo in prigione, ma è preceduta da Dorisbe	Arsinoe vuole salvare Ormondo in prigione, ma è preceduta da Dorisbe
Cosme consegna il memoriale, la regina annulla la condanna			
Sex viene decapitato			
	Floridea riconosce l'innocenza di Ormondo e condanna Moralba	Arsinoe fa consegnare a Dorisbe del veleno, quest'ultima cerca di suicidarsi	Dorisbe cerca di suicidarsi con un pugnale, seguita da Feraspe, ma i due devono separarsi
	Feraspe cerca di salvare Moralba scambiandosi i vestiti	Feraspe cerca di salvare Dorisbe scambiandosi i vestiti	
	Moralba tenta un'ultima volta di uccidere Floridea, ma ottiene la clemenza di Ormondo	Feraspe finge che Dorisbe sia morta, ma Ormondo le ha concesso la grazia; alla	Dorisbe cerca il suicidio pubblicamente, ma non si ferisce abbastanza e Ormondo le concede la

	do; alla fine, doppio matrimonio	fine, doppio matrimonio	grazia; alla fine, doppio matrimonio
--	----------------------------------	-------------------------	--------------------------------------