

«Un dramma per la musica ... alla moda di Venezia»: *L'Argia* (1655) di Apolloni e Cesti tra Cicognini e il teatro spagnolo

Nicola Badolato

Per celebrare la solenne conversione al cattolicesimo della regina Cristina di Svezia, avvenuta a Innsbruck il 4 novembre 1655 mentre la sovrana era in viaggio verso Roma, gli aretini Giovanni Filippo Apolloni e Antonio Cesti (entrambi a servizio della corte austriaca) idearono *L'Argia*, un dramma per musica «alla moda di Venezia» ch'ebbe poi fortuna sulle scene operistiche per un quarto di secolo¹. L'opera circolò infatti con grande successo nei teatri italiani e all'estero: fu rappresentata a Siena (1669), Milano (1669), Venezia (1669), Viterbo (1670), Pisa

¹ Si trascrive qui il frontespizio del libretto stampato per questa occasione (esemplare consultato in D-Mbs, Res/4 H.sept.20): «L'ARGIA | Dramma musicale, rappresentato à | Insprugg | ALLA MAESTA | della Serenissima | CRISTINA, | REGINA | Di | Suezia &c. | [marca tip.] | INSPRUGG, | Per Hieronymo Agricola, Anno 1655». Al «disegno di un dramma per la musica [...] alla moda di Venezia» G. F. Apolloni accenna già sul finire del maggio 1654, dichiarando la stesura del dramma conclusa il 30 agosto successivo (cfr. Bianconi 1980). Il libretto a stampa del 1655 non menziona i nomi degli autori, che si ricavano da un appunto manoscritto contenuto nell'esemplare della Staats- und Stadtbibliothek di Augusta insieme con i nomi dei cantanti (cfr. Seifert 2003, 20-3, 49). Dell'opera sopravvivono quattro partiture manoscritte: I-Vnm, It. Cl. IV, 391 (=9915); I-Vlevi, CF.A.8; I-Nc, 33.6.12 e 33.6.17-18. Un'ulteriore partitura, parte della collezione Chigi a Roma, è andata perduta (cfr. Jeanneret 2017, 27, 32-3). Il manoscritto di I-Vnm è disponibile in facsimile in Apolloni-Cesti 1978. Sull'*Argia* si veda Holmes (1969/70); Schmidt (1973, vol. I, 573-626).

Nicola Badolato, University of Bologna, Italy, nicola.badolato@unibo.it, 0000-0001-8218-1789

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Nicola Badolato, «Un dramma per la musica ... alla moda di Venezia»: *L'Argia* (1655) di Apolloni e Cesti tra Cicognini e il teatro spagnolo, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.09, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 85-95, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

(1674) e Bayreuth (1680)². Il libretto fu stampato anche in alcune edizioni letterarie, destinate alla lettura e dunque non collegate a una rappresentazione teatrale, a Roma nel 1657 e nel 1661 (due libretti stampati rispettivamente presso il Delfino e Francesco Moneta) e ancora a Napoli nel 1667 (presso Lodovico Cavallo).

La rappresentazione veneziana dell'*Argia* avvenuta al Teatro di S. Salvatore nel carnevale 1669 a partire da un libretto piuttosto rimaneggiato rispetto alla *première* austriaca³, segnò senza dubbio una tappa fondamentale nella fortuna successiva dell'opera: un ruolo decisivo in tale esito fu giocato con molta probabilità dal soprano Vincenza Giulia Masotti, interprete tra le più acclamate dell'epoca, che promosse l'opera in più contesti⁴. Rispetto alla versione dell'opera andata in scena quattordici anni prima a Innsbruck, questo allestimento veneziano procede sostanzialmente per tagli, soprattutto nei recitativi (e ciò non senza causare qualche smagliatura nella comprensione del *plot*), e per sostituzione di alcune arie, così come dichiarato nella premessa al "Lettore" del libretto a stampa⁵:

Vi sentirai alcune ariette udite in altra occasione: ma perché sia noto che furon prese da questo drama vi si hanno lasciate sì per essere di pochissimo numero come anco di singolare esquisitezza. È stato ancora abbreviato e fattavi qualche alterazione a solo ogetto d'accomodarsi alla brevità ed alle congiunture delle parti, non mai per pregiudicare alla nota virtù di chi gli diede isquisitamente il suo primo essere.

In un suo recente contributo, Livio Marcaletti ha proposto l'esame d'un esemplare del libretto a stampa di questa *Argia* custodito nella Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca in Praga⁶, che reca una serie di note manoscritte relative a una delle recite veneziane dell'opera⁷, vergate da un anonimo commentatore

² Rimandiamo a *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (<<https://corago.unibo.it/>>) per un registro dei libretti a stampa superstiti; e a Holmes (1967/70, 37-9).

³ Di questa edizione sopravvivono due differenti libretti a stampa: il primo recante una dedica dello stampatore Francesco Nicolini datata 13 gennaio 1669; il secondo, con la medesima dedica datata però 23 gennaio 1669, premessa da un fascicolo con un «PROLOGO | PER | L'ARGIA | Che si rappresenta nel Teatro | a S. SALVATORE».

⁴ Cfr. De Lucca (2011); Glixon (2011); Rosand (1980, 239-40).

⁵ Considerazioni sulle modifiche attuate al libretto originale dell'*Argia* e sul successo dell'opera a Venezia si leggono in una lettera del librettista Nicolò Minato a Lorenzo Onofrio Colonna (cit. in Marcaletti 2022, 358-9): «S'è fatta vedere su le scene di questo Teatro l'Argia e s'ha meritato l'applauso di tutta la città, et un pieno concorso d'udienza. [...] Vedrà l'E.V. come s'è abbreviata l'Argia alla misura del nostro uso; non so ciò che ne parrà all'Autore: so che non v'è chi gl'opponga.» Cfr. Glixon e Glixon (2006, 10, 334-6).

⁶ Cfr. Marcaletti (2022). Collocazione del libretto: Historické fondy 9J42, 000140778; online in <https://books.google.cz/books?id=4vqD1iL4xBAC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

⁷ *L'Argia* andò in scena a partire dal 19 e almeno fino al 26 gennaio 1669. Cfr. Selfridge-Field (2007, 94).

identificato con l'ambasciatore di origine marchigiana Domenico Federici⁸: si tratta di una sorta di 'recensione' pensata forse per essere indirizzata all'imperatore Leopoldo I, che in quel periodo era alla continua ricerca di nuovi cantanti per la sua corte. Le note manoscritte presentano una critica piuttosto feroce all'*Argia* veneziana, considerata molto inferiore rispetto alla versione originale (Innsbruck 1655) nella messinscena e nell'esecuzione canora. Tra le varie informazioni, non viene tuttavia approfondito un riferimento (posto al fol.11r) che invece appare piuttosto interessante se si desidera leggere *L'Argia* dal punto di vista delle sue fonti drammatiche:

L'Apolloni ch'è un valente verseggiatore per musica, è un meschino inventore per drammi, onde ha rubbata di peso l'invenzione di questo drama dalle *Fortunate gelosie* del Cicognini, che la tradusse dallo spagnuolo; e questa sera gli istrioni qui di Venezia recitano una comedia totalmente simile alla presente⁹.

Accanto al giudizio per nulla lusinghiero sulle abilità di Apolloni nell'invenzione drammatica, in queste poche righe incuriosisce nondimeno il rimando a un precedente teatrale piuttosto illustre: il soggetto dell'opera ricalcherebbe da vicino quello di una commedia di Giacinto Andrea Cicognini, di cui Apolloni fu considerato «uno de' migliori seguaci [...] nell'introdurre sulle scene i drammi musicali, avendo egli composto la *Dori* e parecchi altri drammi che furono molto stimati» (così Giovan Mario Crescimbeni nell'*Istoria della volgare poesia*)¹⁰. Più precisamente, le vicende narrate nell'*Argia* vengono messe in relazione con *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo*, commedia cicogniniana stampata per la prima volta nel 1654¹¹, da più parti messa in relazione col teatro spagnolo del *Siglo de oro*, sebbene le fonti di quest'opera non siano state a oggi definitivamente individuate. Il rapporto tra Apolloni e Cicognini si inserirebbe dunque tra i molti casi approfonditi negli studi teatrologici e musicologici più recenti, che hanno messo in luce per vari lavori una decisa influenza del teatro aureo spagnolo nella drammaturgia operistica italiana¹². Si tratta ora di vere e proprie riscritture, ora di traduzioni o adattamenti di testi concepiti per la scena spagnola e così trasmigrati per l'Italia e l'Europa attraverso il giro dei comici o la circolazione libraria¹³.

⁸ Cfr. Marotta 1995.

⁹ Cfr. Marcaletti (2022), online Appendix (<<http://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/em/caac013#supplementary-data>>).

¹⁰ Cfr. Crescimbeni 1698, 265. Il giudizio è ripreso anche da Quadrio (1752, vol. III, 473) e da Mazzucchelli (1753, vol. I, parte II, 879).

¹¹ Per *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* sopravvivono due manoscritti (di cui uno databile al 1647), e sedici edizioni stampate tra il 1654 e il 1845 a Milano, Perugia, Venezia, Bologna, Ronciglione e Parigi. Cfr. Cancedda e Castelli (2001, 218-32).

¹² Cfr. Tedesco (2012); Antonucci e Tedesco (2016); Tedesco (2016). Bianconi (2016); Badolato (2016); Badolato (2018).

¹³ Alcuni filoni della *comedia* spagnola ebbero certamente maggior fortuna rispetto ad altri, e se ne è riscontrata di volta in volta la diffusione. Cfr. almeno Profeti (1996a, 1996b, 2009).

Il *plot* dell'*Argia* si basa su un intrigo di identità camuffate che appare invero piuttosto convenzionale rispetto a molti altri libretti per musica prodotti per i teatri veneziani negli anni '40-'60 del Seicento. L'"Argomento della favola" presenta il complicato antefatto della vicenda:

Atamante re di Cipro ebbe da Doricrene sua moglie un maschio, nominato Lucimoro, ed una femina, chiamata Dorisbe. Fu Lucimoro ancor bambino rapito da' corsari nelle spiagge di Cipro, e seco furon fatti schiavi la nutrice e l'aio, nommato Osmano. Fu venduto il bambino al re di Tracia, quale ritrovandosi senza figli e senza speranza d'averne adottò Lucimoro e chiamollo Selino. Doppo varie diligenze fatte dal re Atamante per ricuperare il perduto figlio, la regina Doricrene, vinta dal dolore, morì. La nutrice di Lucimoro morì parimente prima di arrivare a Bisanto, e l'aio Osmano con improvvisa fuga si liberò dalla schiavitù; ma dubitando, se ritornava in Cipro, che la perdita del regio figlio fussi ascritta a suo mancamento, deliberò di ritirarsi nell'isola di Negroponte, e quivi in abito di pastore terminar sconosciuto i suoi giorni. Volse Atamante doppo la morte di Doricrene vedover tutto il rimanente della sua vita, e quando non gli fusse permesso di ritrovar il figlio, risolvè di far erede del regno l'infanta Dorisbe, quale intanto cresceva in straordinaria bellezza. Cresceva altresì in Tracia, ricco di qualità riguardevoli, il principe Selino, e giunto alla fine del terzo lustro ottenne da Ali di peregrinar per il mondo per apprendere non meno la diversità delle lingue che dei costumi. Arrivò incognito Selino nel regno di Negroponte, dove s'invaghì d'Argia, figlia del re Toante, bella a meraviglia. Corrispose Argia agli affetti dello straniero, quale scoprendosi per il principe di Tracia e dandogli fede di matrimonio, ottenne felicemente l'intento de' suoi pensieri. Rimase in pochi giorni Argia gravida di Selino, quale già sazio degl'abbracciamenti dell'incauta principessa, imbarcatosi di notte sopra un vascello, improvvisamente si partì. S'accorse, benché tardi, l'infelice del tradimento, e vedendo maturarsi quel tempo che scopriva gli amorosi errori, in abito di maschio disperata se ne fuggì. Prima d'uscir da quel regno fu sopraggiunta dai dolori del parto, e ritrovandosi a caso vicino alla capanna di quell'Osmano che si fingeva pastore, diede alla luce un bellissimo figlio, quale per memoria del tradimento paterno lasciò senza nome. Concesse la misera Argia pochi giorni di riposo alle membra travagliate dal parto, e chiamando a sé quel finto pastore che nella sua capanna l'aveva cortesemente raccolta, li lasciò bona somma d'oro e di gioie, e con lacrime che ottenevano pietà senza chiederla, lo pregò di far nutrire con ogni secretezza quell'infelice pargoletto sinché lei stessa tornassi con maggior comodo a ricuperarlo. Promise il buon vecchio ogni diligenza e con affetto più che ordinario accomiò la fuggitiva principessa. Mentre questa se n'andava in traccia del suo traditore, giunse alla corte di Cipro, dove fu ammessa sotto nome di Laurindo ai servigi della principessa Dorisbe. Questa in breve s'invaghì a tal segno del creduto paggio che giurò volerlo per sposo, ed altro non procurava appresso il padre Atamante se non di render Laurindo meritevole delle sue nozze. In tale stato era la corte di Cipro quando il principe Selino, quattr'anni doppo la sua fuga da Negroponte, cercando l'avventure,

pervenne alla regia di Salamina, né vedde appena le maestose bellezze di Dorisbe che scordatosi totalmente d'Argia tutto di quella s'invaghì. Nell'istesso tempo, spinto dalla fama di Dorisbe e portato dal desiderio di ritrovar la sorella Argia, comparve in Salamina Feraspe, principe di Negroponte.

Basterebbe la lettura di questa premessa per comprendere perché l'anonimo commentatore del libretto dell'*Argia veneziana* del 1669 (fol.14r) non nasconda le proprie riserve sul trattamento di un soggetto tanto intricato:

La sceneggiatura è piena d'inconsideratezze e benché lo stile sia buono, canoro, e armonico; nondimeno i Personaggi parlano troppo fuor di misura per la musica, discorrendo a lungo, e con tedio; oltre la superfluità de' ragionamenti, e delle scene inutili¹⁴.

Il dramma di Apolloni e Cesti ruota attorno alle vicende amorose di due coppie principali di amanti: Feraspe e Dorisbe, Argia e Lucimoro. Il personaggio eponimo del dramma, la principessa Argia, agisce «in abito di maschio». Il principe Lucimoro è «creduto Selino», e il suo vecchio precettore compare in scena «in abito di pastore». L'espediente del travestimento (con e senza cambio di genere) è il principale dispositivo drammaturgico introdotto dal poeta: l'assunzione di un'identità simulata consente di costruire e portare avanti una serie di situazioni provocate dagli equivoci inevitabilmente connessi.

Riassumiamo di seguito l'intreccio che si dipana nei tre atti del dramma. Il principe Feraspe, fratello di Argia, arriva a Cipro in cerca della sorella e intenzionato a corteggiare la bella Dorisbe (I,1-2); incontra l'infelice Laurindo (in realtà Argia in abiti virili), che lamenta la propria condizione d'amante abbandonata (I,3). In corte, Atamante si dichiara innamorato di Filaura (una «cantatrice»), ma è impossibilitato a sposarla per via della differenza di rango. Alceo gli consegna una lettera di Filaura (I,4-5). Atamante convoca la figlia Dorisbe, che appare con la sua nutrice Dema, per avvisarla delle imminenti commemorazioni, nel tempio di Venere, per la sua defunta moglie e il perduto figlio Lucimoro (I,6). Allontanatosi il sovrano, Dorisbe dichiara il proprio amore a Laurindo, che non può ricambiarlo. Selino dichiara il proprio amore a Dorisbe, mentre Laurindo, di nascosto, si dispera (I,7-8). Solimano suggerisce al suo padrone Selino di fuggire, ma quest'ultimo desidera rimanere perché innamorato di Dorisbe (I,9-10). Feraspe e Aceste interrogano Dema su Argia e Dorisbe (I,11-13). Filaura fa delle *avances* a Laurindo, ma viene respinta (I,14-15).

Nel tempio di Venere, la dea appare ad Atamante e Dorisbe e profetizza il ritorno di Lucimoro, che Atamante cercherà di uccidere (II,1-2). Feraspe dichiara il proprio amore per Dorisbe e confida a Laurindo di essere in cerca di Argia

¹⁴ Cit. in Marcaletti (2022), online Appendix (<<http://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/em/caac013#supplementary-data>>). Un ulteriore commento, che interessa anche la musica, si legge al fol.126v del libretto ivi analizzato: «Questo Drama fu miracoloso in Isprugg; ordinario in Viterbo, trivialissimo in Venezia [...] L'intreccio non vale molto, e la musica non tutta è [...] al gusto di Venezia».

(II,3-4). Atamante ribadisce il proprio amore per Filaura ma è consapevole di non poterla sposare (II,6). Questa giura vendetta contro Laurindo che l'ha rifiutata (II,7). Solimano incita Selino alla fuga (II,9). Laurindo/Argia è di nuovo disperato perché Selino ama Dorisbe (II,10-11). Dema si lamenta della sua vecchiaia e della mancanza di amanti, e Lurcano, il buffone di Atamante, la deride (II,12). Laurindo implora Dorisbe di essere gentile con Selino (II,13), dunque la giovane finge di ricambiare l'amore di Selino (II,14). Laurindo apostrofa Selino, ma poi gli dice che se si presenta a palazzo quella notte potrà godersi Dorisbe (II,15). Il servo di Filaura, Alceo, ha sentito la conversazione e la riferisce a Filaura, che comunica al re che Dorisbe dormirà con Selino quella sera (II,16). Selino arriva per l'appuntamento e viene accolto da Laurindo e Dorisbe, ma Atamante e i suoi soldati arrestano i presunti amanti e il loro complice (II,19-21).

Osmano visita Laurindo/Argia in prigione e porta con sé suo figlio: Argia si palesa per tale (III,1). Dema informa Feraspe dell'arresto di Dorisbe (III,2), mentre Alceo avvisa Filaura della cattura di Laurindo (III,3). Osmano porta a Filaura un biglietto di Laurindo che chiede aiuto per tentare la fuga e apparentemente suggerisce che lui potrebbe ricambiare l'amore di Filaura (III,4). Solimano incontra Laurindo, evaso di prigione, e si recano insieme all'anfiteatro per assistere all'esecuzione di Selino e Dorisbe (III,5-7). Aceste annuncia ad Atamante che Feraspe combatterà per Dorisbe piuttosto che permettere che muoia, e Atamante gli augura ogni bene (III,8-9). Laurindo e Feraspe si affrontano. Laurindo si sottomette, ma spiega di essere più interessato alla vendetta che alla vittoria. Insiste affinché Dorisbe venga liberata e Selino venga ucciso (III,10). Ma Atamante condanna sia Dorisbe che Selino a bere veleno (III,11). Mentre si preparano a morire, Laurindo ritorna e racconta a tutti i presenti la vera storia del tradimento di Selino (III,12). Alla fine del racconto Laurindo rivela la sua vera identità di Argia, Atamante libera Dorisbe e condanna a morte Selino (III,12). Osmano spiega che Selino è in realtà il figlio perduto di Atamante, Lucimoro, e quindi fratello di Dorisbe. Atamante dà sua figlia in sposa a Feraspe e benedice la riconciliazione tra Argia e Lucimoro (III,13-18).

Come già evidenziato, l'anonimo commentatore del libretto dell'*Argia* del 1669 mette in relazione l'opera veneziana con *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* di Giacinto Andrea Cicognini¹⁵, dramma in prosa in tre atti preceduti da un prologo per musica in cui Amore e Gelosia annunciano il conflitto che ha luogo nel corso dell'opera tra il re di Valencia Rodrigo e la principessa d'Aragona Delmira. Il re Pietro d'Aragona si rifiuta di concedere la sorella Delmira a Rodrigo. I due paesi sono in guerra e Rodrigo, innamorato di Delmira, la cattura per tenerla prigioniera nel proprio palazzo. Al principio del dramma, Delmi-

¹⁵ Esemplare consultato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, collocazione 79.Cc.194 (online in <https://viewer.onb.ac.at/ABO_+Z178456109>: «LE | GELOSIE | FORTVNATE | DEL | PRENCIPE RODRIGO, | ET IL D. GASTONE | *Di Moncada*. | Opere | DI GIACINTO ANDREA | CICOGNINI | DEDICATE | ALLI SIG. ACADEMICI | De' Saloni di VENETIA. | IN VENETIA, MDC LVIII. | Presso Giacomo Batti. | *Con Licenza de' superiori, e Privil.*»

ra afferra la spada per scendere in campo al fianco di Rodrigo; un messaggero porta la notizia della fine della guerra e della firma di un trattato di pace. Il resto della commedia ruota attorno alla gelosia ossessiva di Rodrigo, vero ostacolo al suo matrimonio con Delmira, e alle complicazioni fornite da due coppie di amanti subordinate. Il fratello di Delmira, Pietro, e la duchessa Belisa sono reciprocamente innamorati; entrambi, viaggiando in incognito, arrivano a palazzo creando vari equivoci. Gli altri amanti, di livello sociale inferiore, sono i fidati compagni di Delmira: la dama di compagnia Delia e il paggio Florante. Intervengono nel dramma anche due subalterni: il servo di Rodrigo, Cortadiglio, che funge da spia; raccoglie frammenti di informazioni false che Rodrigo prende per vere, scatenando così la sua gelosia. Teobaldo, saggio ma pedante filosofo di corte, tende a irritare Rodrigo con consigli che rimangono inascoltati.

I primi due atti delle *Gelosie fortunate* si sviluppano in una serie di scontri tra Rodrigo e Delmira. Ogni volta che il sovrano geloso sospetta o accusa l'orgogliosa amante di infedeltà, costei è costretta a dimostrare la propria innocenza, così che Rodrigo implora da lei perdono:

- Cortadiglio entra in possesso di mezza pagina d'una lettera d'amore strappata, scritta da Delmira, e la consegna al padrone. Rodrigo lancia accuse feroci a Delmira, ma lei dimostra d'aver scritto la lettera per Delia, che produce l'altra metà della pagina strappata (I,7-11);
- Rodrigo trova Delmira in atto di scrivere un'altra lettera; non è però indirizzata a un uomo, come lui suppone, ma all'amica Belisa. Questa volta l'eroe e l'eroina si trattengono ed evitano un grave litigio (II,1-2);
- Pietro, sotto mentite spoglie, fa visita alla sorella. Rodrigo intravede lo strano uomo che esce dall'appartamento di Delmira, la denuncia e sta per attaccarlo con la spada quando la verità viene rivelata (II,3-5);
- Belisa, vestita da uomo, visita Delmira e viene invitata a passare la notte con lei. Rodrigo irrompe e li vede abbracciati (II, 20); Rodrigo maledice Delmira e questa, esasperata, ammette di aver condiviso il letto con il visitatore, ma sostiene di non aver commesso alcun crimine e rifiuta di provare la propria innocenza; se Rodrigo le crede, per fede, è disposta a sposarlo immediatamente, ma se lui le chiede una prova, lo lascerà per sempre. Lui si rifiuta di fidarsi di lei, che allora rivela l'identità di Belisa e si congeda. Rodrigo è ridotto alla disperazione, medita addirittura il suicidio, ma Delmira lo perdona nuovamente.

Il terz'atto introduce una trama del tutto nuova. Rodrigo e Delmira trascorrono la notte insieme, consumando il loro amore. L'amico Alvaro informa Delmira che Rodrigo è in realtà suo fratello e lei si dispera credendo d'aver commesso un incesto. Il suo vero fratello, Pietro, è coinvolto in questa situazione di alcuni equivoci raccapriccianti e sorprese improvvise. Alla fine viene alla luce una doppia sostituzione di bambini; Rodrigo si rivela essere il vero re di Valenza e non già fratello di Delmira, dunque i due possono celebrare le loro nozze, così come Pietro e Belisa. La risoluzione finale è consegnata alle parole di Teresa, anziana nutrice di Delmira, che si esprime in una lunga 'tirata' non dissimile dall'antefatto dell'*Argia* prima trascritto (III,19-21):

Era ormai giunto all'età senile D. Fernando re di Valenza, padre di Rodrigo oggi regnante, e con la copia degli'anni aveva persa ormai la speranza d'aver successione nello scettro di questo regno. In quel caso sarebbe similmente caduto nelle mani di persone malaffette alla sua casa reale. Pensò dunque D. Fernando di riparare a questi disordini ed il modo fu questo: si trasferì in Aragona, e come strettissimo amico del re Alfonso padre a D. Pietro li scoperse le prevedute ruine, per mancanza di successione, e dopo lungo e sensato discorso lo supplicò in questa forma: "Amico, porta la fama che la regina tua moglie sia gravida di un terzo figlio. Il trono d'Aragona con altri due figli è già posto in sicuro; facciamo dunque così se t'aggrada e come ti prego. Pubblicherò che gravida sia la regina Ottavia mia consorte, andrò accomodando al crescere de' mesi un'apparente escrescenza del seno di lei, onde non sarà inverisimile che l'una e l'altra partorisca ad un istesso tempo. Vorrei che tu ti compiacci di concedermi il parto che nascerà per supportarlo, mentre sia maschio, alla finta gravidanza di mia moglie, accomodandoti a persuadere al suo tempo al tuo regno che il tuo terzogenito fu un aborto. Se nascerà femina publicarla per tua figlia, ed io pubblicherò che abortiva partori la regina mia moglie. Questa supposizione cagionerà due effetti. Primo, che il regno di Valenza non sarà dominato da' miei nemici. Secondo, tu sarai più che sicuro che la corona aragonese si poserà sul capo di chi fu da te generato". Doppo alcune considerazioni che fece sopra questo fatto il re d'Aragona si concluse in breve un affare così importante conforme alla proposta, e la forza dell'amicizia e del proprio interesse piegarono l'animo d'Alfonso a compiacere le preghiere del re di Valenza. Fu maschio il parto e fu consegnato a me con ogni segretezza, e lo condussi a Valenza, dove fingendosi che all'improvviso sopraggiungessero i dolori di parto di quella regina e fu dato alla luce il supposto figlio e fu chiamato Rodrigo.

Lo scioglimento conclusivo dell'opera porta alla felice ricomposizione delle coppie di amanti Delmira/Rodrigo, Delia/Florante e Belisa/Pietro.

Come è noto, secondo Mattias Maria Bartolommei *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* rientra tra le opere «tolte dallo spagnuolo» e scritte da Cicognini durante il suo soggiorno a Venezia, dove il poeta visse dal 1645 fino alla morte avvenuta nel 1651¹⁶. Studi ispanistici della prima metà del Novecento hanno associato la commedia cicogniniana a *No siempre lo peor es cierto* di Calderón de la Barca¹⁷. Indagini successive e più recenti hanno espresso dubbi su tale filiazione, senza tuttavia avanzare ipotesi alternative¹⁸. Di certo l'onomastica dei personaggi, l'ambientazione della commedia e diversi assunti tematici e drammatici lasciano pochi dubbi sui possibili rapporti con il teatro spagnolo del *Siglo de oro*. Non è questa la sede per avanzare ipotesi sul modello o sui modelli

¹⁶ Cfr. la premessa agli "Eruditi lettori" di *Amore opera a caso* (Firenze, All'Insegna della Stella, 1668, pp. 4-5), dove la commedia compare come *Le fortunate gelosie del re di Valenza*. Cfr. Sanesi (1935, 179); Marchante (1996, 50-1).

¹⁷ Cfr. Verde (1912, 24-8).

¹⁸ Cfr. Sanesi (1935, 179); Marchante (1996, 50-1).

alla base del testo di Cicognini. Ci interessa piuttosto cercare di comprendere quali possano essere i legami tra questo dramma e l'opera di Apolloni e Cesti.

Mettendo a confronto l'intreccio dell'*Argia* con quello delle *Gelosie fortunate* fatichiamo a riscontrare precise sovrapposizioni. Se prestiamo comunque fede a quanto riportato nel libretto veneziano del 1669, possiamo immaginare che il lavoro compiuto da Apolloni sul testo di Cicognini non sia stato dissimile dalla prassi di altri drammaturghi per musica del Seicento, che impiegano alcuni ipotesti teatrali come punto di partenza per confezionare lavori che rispettino alcune caratteristiche di efficacia e aderenza a modelli e convenzioni consolidate sulle scene musicali. Il modello (o più facilmente, i modelli), rimaneggiato e ricomposto, è spesso quasi irriconoscibile nella nuova veste in versi per musica. Le operazioni di scrittura che normalmente vengono portate avanti consistono dunque nel prendere a modello alcune sequenze o motivi di un dramma teatrale precedente che vengono poi ricombinate e variamente modificate nella loro riscrittura. È quanto sembra fare qui Apolloni con il dramma spagnolescente di Cicognini. Possiamo riconoscere nell'*Argia* e nelle *Gelosie fortunate* la ricorrenza di alcuni motivi comuni:

- (a) I due drammi prendono avvio da complessi antefatti (si vedano le trascrizioni sopra proposte), che vedono scambi di bambini in fasce, con i conseguenti equivoci che essi provocano nei rapporti tra i personaggi nel decorso dei rispettivi drammi; in particolare attraverso l'impiego di rapporti di consanguineità tra coppie che, inconsapevoli della loro fratellanza, provano attrazione tra loro. Nelle *Gelosie fortunate* questo elemento viene portato all'estremo, giacché Delmira e Rodrigo trascorrono insieme una notte d'amore, con ciò provocando l'ipotesi di un atto incestuoso (III,13); questione che nell'*Argia* è invece omessa, ancorché potenzialmente presente nell'invaghimento di Dorisbe e di Selino (in realtà Lucimoro, suo fratello rapito in fasce).
- (b) Così come nell'*Argia* Feraspe si introduce in incognito in una corte straniera alla ricerca della sorella e per corteggiare l'amata Dorisbe, allo stesso modo nelle *Gelosie fortunate* Pietro si reca sotto mentite spoglie presso la sorella Delmira e aspira agli amori di Belisa. Nel dramma per musica, tuttavia, questa situazione è sviluppata diversamente, giacché la protagonista, pur riconoscendo il fratello, non gli si palesa immediatamente.
- (c) In entrambi i drammi, una parte dell'intreccio si svolge nel corso di un convegno notturno tra due innamorati (*L'Argia* II,16-17; *Le gelosie fortunate* II,9-10).
- (d) In entrambi i lavori è contemplato l'impiego di espedienti e dispositivi drammaturgici convenzionali, come lo scambio di lettere prontamente fraintese. Ciò è particolarmente rilevante nella commedia cicogniniana, dove la lettura di fogli scambiati è sempre il punto di partenza per i malintesi successivi (I,9-13; II,1-2; III,12-15); meno sostanziale nell'opera cestiana (III,4).

Resta comunque complesso stabilire i rapporti tra questi testi che riecheggiano piuttosto genericamente soggetti spagnolescenti. Se *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* possono essere inquadrare come un dramma di generica de-

rivazione spagnola, *L'Argia* di Apolloni e Cesti si configurerebbe come un ulteriore caso di penetrazione della *comedia áurea* nell'opera in musica, per il tramite d'un autore notoriamente avvezzo a simili operazioni di mediazione e riscrittura.

Nell'analizzare un *corpus* così ampio e sfaccettato come quello del teatro aureo e della sua recezione nella drammaturgia per musica di metà Seicento, gli studiosi si trovano ad analizzare strategie di scrittura che si allontanano dal semplice calco, per rifarsi a tecniche più sofisticate di *ars combinatoria*. Su questo terreno si articola la trama dei rapporti tra la drammaturgia spagnola del *Siglo de oro* e quella del dramma per musica italiano, intesa come un complesso e articolato gioco di rimandi, prestiti e rielaborazioni.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta e Anna Tedesco, a cura di. 2016. *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Apolloni, Giovanni Filippo e Antonio Cesti. 1978. *L'Argia*, a cura di Howard Mayer Brown. New York/London: Garland («Italian Opera, 1640-1770», 3).
- Bianconi, Lorenzo. 1980. 'voce' Cesti, Pietro (in religione Antonio). In *Dizionario biografico degli Italiani*, 24 (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cesti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cesti_(Dizionario-Biografico)/>))
- Badolato, Nicola. 2016. «Una struttura lavorata a mosaico d'insanie»: *Bassiano, ovvero Il maggior impossibile* di Matteo Noris (1681). In *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, 223-36. Firenze: Leo S. Olschki.
- Badolato, Nicola. 2018. "Da *Carlos el perseguido* a *Il favorito del principe*: alle fonti di un dramma per musica di Ottaviano Castelli". In *Incroci teatrali italo-iberici*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, 91-124. Firenze: Leo S. Olschki.
- Bianconi, Lorenzo. 2016. «Dal male il bene»: partita doppia tra ispanistica e musicologia". In *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, 29-41. Firenze: Leo S. Olschki.
- Cancedda, Flavia e Silvia Castelli. 2001. *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea.
- Crescimbeni, Giovan Mario. 1698. *Istoria della volgar poesia*, Roma: Chracas.
- De Lucca, Valeria. 2011. "The Power of the Prima Donna: Giulia Masotti's Repertory of Choice". *Journal of Seventeenth-Century Music*, XVII (<<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/the-power-of-the-prima-donna-giuliamasottis-repertory-of-choice/>>)
- Glixon, Beth L. e Jonathan E Glixon. 2006. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press.
- Glixon, Beth L. 2011. "Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna". *Journal of Seventeenth-Century Music*, XVII (<<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/giulia-masotti-venice-and-the-rise-of-the-prima-donna/>>).
- Holmes, William C. 1969/70. "Cesti's *L'Argia*: An Entertainment for a Royal Convert". *Chigiana*, 26-28: 35-52.
- Jeanneret, Christine. 2017. "L'objet-musique, paysage de la mémoire. Le mécénat et la collection musicale Chigi à Rome au XVIIe siècle". *Revue de musicologie*, 103, 1: 3-52.
- Marcaletti, Livio. 2022. "Emperors, Ambassadors and Opera Reviews in 17th-Century Venice: An Annotated Libretto of Cesti's "*L'Argia*" (1669)". *Early Music*, 50, 3: 357-72.

- Marchante, Carmen. 1996. "Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*". In *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di Maria Grazia Profeti, 17-63. Firenze: Alinea.
- Marotta, Maria Giuseppina. 1995. 'voce' *Federici, Domenico*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV (<https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-federici_%28Dizionario-Biografico%29/>>).
- Mazzucchelli, Gianmaria. 1753. *Gli scrittori d'Italia*. Brescia: Giambattista Bossini.
- Profeti, Maria Grazia. 1996a. *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze: Alinea.
- Profeti, Maria Grazia, a cura di. 1996b. *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Firenze: Alinea.
- Profeti, Maria Grazia. 2009. *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Firenze: Alinea.
- Quadrio, Francesco Saverio. 1752. *Storia e ragione d'ogni poesia*. Modena: Agnelli.
- Rosand, Ellen. 1980. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press.
- Sanesi, Ireneo. 1935. *Storia dei generi letterari italiani. La commedia*, vol. II. Milano: Vallardi.
- Schmidt, Carl B. 1973. *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University.
- Seifert, Herbert. 2003. "Cesti and His Opera Troupe in Innsbruck and Vienna, with New Information about his Last Year and Oeuvre". In *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, 15-62. Firenze: Leo S. Olschki.
- Selfridge-Field, Eleanor. 2007. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*. Stanford: Stanford University Press.
- Tedesco, Anna. 2012. "Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance". *Criticón*, 116: 113-35.
- Tedesco, Anna. 2016. "La *comedia nueva* sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa". In *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, 7-12. Firenze: Leo S. Olschki.
- Verde, Rosario. 1912. *Studi sull'imitazione spagnuola nel teatro italiano del Seicento*, vol. 1, *Giacinto Andrea Cicognini*, 12-70. Catania: N. Giannotta.