ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI
Digital repository

Titolo / Title: I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cadinale*
Autore(i) / Author(s): Gloria Staffieri
Studi Musicali Anno XXXV - 2006, n.1, p. 129-192
Link permanente: http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000466
Accessed: 28/10/2010

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo http://studimusicali.santacecilia.it/info.html. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at http://studimusicali.santacecilia.it/info.html. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.
Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.
Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html

GLORIA STAFFIERI

I *DRAMMI PER MUSICA* DI PIETRO OTTOBONI: IL *GRAND SIÈCLE* DEL CARDINALE *

I. OTTOBONI DRAMMATURGO: UNO STUDIO INELUDIBILE

Il ruolo di munifico mecenate svolto dal cardinale Pietro Ottoboni nella vita spettacolare romana tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del successivo è stato oggetto di numerosi studi in ambito musicologico.[1] Stupisce quindi che la sua non meno rilevante attività di librettista, per spettacoli musicali da lui stesso finanziati, sia rimasta quasi del tutto in ombra o, comunque, non abbia suscitato un analogo fervore di ricerche.[2] Ciò è sicuramente da imputarsi alla problematica nonché tardiva attribuzione di alcuni suoi lavori: dato il ruolo di prestigio di cui godeva

---

* Il presente contributo amplia e rielabora la relazione dal titolo *L'Arcadia e il progetto drammaturgico di Pietro Ottoboni* presentata al Convegno internazionale «Le arti in gara. Roma nel Settecento» (Roma, 18-22 settembre 2000).

[1] Cfr. HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», 5, 1968, pp. 104-177; STEFANO LA VIA, *Il violoncello a Roma al tempo del Cardinale Ottoboni. Ricerche e documenti*, Tesi di laurea in Lettere, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1983-84; LOWELL LINDGREN, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-57; SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988; GLORIA STAFFIERI, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli Avvisi Marescotti (1683-1707)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991; STEFANO LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di Albert Dunning, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 319-526; FRANCO PIPERNO, *Su le sponde del Tebro: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia*, in *Intorno a Locatelli* cit., pp. 793-877; FRANCHI, *Drammaturgia romana (II): Annali dei testi drammatici e dei libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

[2] L'unica studiosa che si è interessata alla figura dell'Ottoboni drammaturgo è Mercedes Viale Ferrero, che sull'argomento ha offerto una panoramica generale: cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978 (I), 1981 (II), I, pp. 271-294. In particolare, ha approfondito l'aspetto visuale e scenografico del teatro ottoboniano: cfr. EAD., *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*, Torino, Fratelli Pozzo, 1970; EAD., *Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*. Atti del convegno di studi (Roma, giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 175-189; EAD., *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, E.d.T., 1988, vol. 5, pp. 3-122: 62-67.

il cardinale nella società romana, i libretti da lui composti furono pubblicati anonimi. Solo nel corso degli ultimi anni, grazie soprattutto all'ausilio della letteratura testimoniale (cronache, avvisi, memorie dei contemporanei),[3] è stato possibile ricostruire un profilo sufficientemente chiaro del *corpus* delle opere ottoboniane, un variegato mosaico cui proprio di recente si sono aggiunte – con il ritrovamento di alcuni lavori del cardinale – nuove e importanti tessere.[4] Allo stato attuale della ricerca, esso consta di una ventina di composizioni elaborate tra il 1688 e il 1729: si tratta di otto drammi per musica, due pastorali, una decina di oratori e una festa teatrale (v. Tavola 1).[5] Ma assai più numerose furono probabilmente le opere da lui ideate, se una fonte del 1705, riferendosi alla produzione del cardinale, parla di un'«*infinità* di compositioni di drammi, oratorij, cantate, et altro».[6]

A far apparire ineludibile una più approfondita disamina del teatro ottoboniano non basta tuttavia citare il semplice dato numerico, perché altri e più interessanti elementi spingono in tale direzione. Nella *Bellezza della volgar poesia* (1700) e nei *Comentarii intorno alla sua storia della volgar poesia* (1702), Giovan Mario Crescimbeni – primo custode dell'Arcadia, nonché arbitro della cultura italiana dei primi decenni del Settecento – annovera Ottoboni tra i fondatori di un nuovo gusto drammatico improntato ad una certa misura classica e basato su un sano recupero delle «antiche regole», citando a questo proposito la «tragedia sacra» *Adonia* del 1695 e la pastorale in musica *Eurilla o L'amor eroico tra pasto-*

---

[3] Cfr. in particolare VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni* cit.; *Diario di Roma di Francesco Valesio*, a cura di Gaetana Scano con la coll. di Giuseppe Graglia, 4 voll., Milano, Longanesi, 1977; THOMAS E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Diss., Los Angeles, University of California, 1983; GLORIA STAFFIERI, *L'oratorio musicale a Roma (1683-1713): documenti, aspetti e problemi*, Tesi di laurea in Lettere, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1985-86; EAD., *Colligite fragmenta* cit., TERESA M. GIALDRONI, *Spigolature romane: la musica a Roma attraverso avvisi e dispacci del Fondo Albani dell'Archivio di Stato di Pesaro (1711)*, «Analecta Musicologica», vol. 36, pp. 371-401. Per uno sguardo generale sull'attività dell'Ottoboni cfr. LOWELL LINDGREN, *Ottoboni, Pietro*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, 29 voll., 18, pp. 807-809.

[4] Cfr. TERESA CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta Musicologica», XXXVI, 2005, pp. 85-178: 113-134.

[5] Per le composizioni citate nella Tavola 1 cfr. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta* cit., pp. 213-90; FRANCHI, *Drammaturgia romana (II)* cit.; CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto* cit.

[6] Cfr. relazione manoscritta (conservata in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, da ora in poi BAV, Urb. Lat. 1706, cc. 1-4*v*) riguardante l'esecuzione dell'oratorio *Il regno di Maria Vergine assunta in cielo*, avvenuta a Roma il 23 e il 24 agosto del 1705, citata in ARNALDO MORELLI, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella in Roma ed alcuni suoi oratori*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., II, 1984, pp. 117-144: 143 (il corsivo è mio).

TAVOLA 1: COMPOSIZIONI DI PIETRO OTTOBONI *

Titolo	Compositore	Luogo d'esecuzione	Data	Riprese
L'amante del suo nemico (dramma per musica - incompleto)	F. C. Lanciani		1688	
La Statira (dramma per musica)	A. Scarlatti	Tor di Nona Cancelleria	5.1.1690 4.1690	Cancelleria: 10.2.1706
Amore e gratitudine (dramma pastorale)	F. C. Lanciani	Cancelleria	1690	
Il martirio di S. Eustachio (oratorio per musica)	F. C. Lanciani	Cancelleria	26.2/6.3/1.4.1690	Nazareno: 12.2.1694
Il Colombo (dramma per musica)	B. Pasquini	Tor di Nona	28.12.1690	
La Giuditta (oratorio)	A. Scarlatti	Cancelleria	21.3.1694	Cancelleria: 3.3.1695, Duchessa di Poli: 19.3.1695
Adonia (opera)	C. F. Pollarolo	Cancelleria	novembre 1695	

* Composizioni dubbie: *La S. Genuinda overo L'innocenza difesa dall'inganno* (dramma sacro), mus. G. L. Lulier, C. F. Pollarolo, A. Scarlatti, 1694; *L'Abelle* (oratorio), mus. A. Scarlatti, Cancelleria, quar. 1708; *Amor per gelosia* (favola pastorale), mus. C. F. Pollarolo, Cancelleria, 1710; *La Climene overo Nell'incostanza la fede* (dramma per musica a 6); *La contessa di Megara* (dramma per musica); *Amore è sempre amore* (drama); *La croce ricuperata* (tragedia in versi con parti in musica); *La forza d'amore* (cantata scenica); *Dialogo tra Amor Divino e la Fede alla sacra maestà di Maria Casimira regina di Polonia.*

Segue: TAV. 1

Titolo	Compositore	Luogo d'esecuzione	Data	Riprese
L'amor eroico tra pastori (pastorale - rappr. da figurine)	I. Cesarini; II. Lulier III. Bononcini	Cancelleria	carnevale 1696	Pal. Venezia: 2.1705 (come *La Pastorella*)
La costanza nell'amor divino overo La S. Rosalia (dramma sacro per musica)	I. De Luca, II. Lanciani, III. Gasparini		carnevale 1696	Nazareno: 2.1699 (come *L'amante del cielo*, mus.: F. Minissari, rif. F. Gasparini)
Il console tutore (dramma per musica)		Capranica (?)	1698	Pal. Rospigliosi e Nazareno: 17 e 18.1.1701 (come *Il console in Egitto*)
Adoni (tragedia?)		Cancelleria (?)	1699 (?)	
Oratorio per la SS. Annunziata	G. L. Lulier	Cancelleria	25.3/1.4.1700	
La stella de' Magi (cantata)	F. Amadei	Pal. Apostolico	24.12.1702	
S. Filippo Neri (oratorio)	A. Scarlatti	Cancelleria Chiesa Nuova	26.3.1705 29.3.1705	Chiesa Nuova : quar. 1721 Crocifisso: 2.3.1725, *S. Philippus Neri* (mus. C. Monza)
Il Regno di Maria Vergine assunta in cielo (oratorio per musica)	A. Scarlatti	Cancelleria (cortile)	23/24.8.1705	

Segue: TAV. 1

Titolo	Compositore	Luogo d'esecuzione	Data	Riprese
Per la Passione di N.S. Gesù Cristo (oratorio)		Cancelleria	31.3.1706	Cancelleria: 22.4.1707, 4.4.1708 Chiesa Nuova: 13.4.1721, 22.3.1739
Introduzione all'oratorio della Passione	P. P.Bencini	Cancelleria	21.4.1707	Cancelleria: 3.4.1708 Crocifisso: *Ad Sacrum Drama de Passione Domini Jusu Christi Introductio*, 16.3.1725
Il martirio di S. Cecilia (oratorio)	A. Scarlatti	Cancelleria Chiesa Nuova	quar. 1708 1.3.1708	Cancelleria: 1709, Chiesa Nuova: quar. 1728
Il Costantino pio (dramma)	C. F. Pollarolo	Cancelleria	21.1.1710	Cancelleria ("festa teatrale"): 2.1729 (mus. G. B. Pescetti)
Teodosio il giovane (dramma)	F. Amadei	Cancelleria	9.1.1711	
Il Ciro (dramma)	A. Scarlatti	Cancelleria	7.1.1712	
Carlo Magno (festa teatrale)	G. Costanzi	Cancelleria	24.11.1729	

ri del 1696.[7] Anche un altro importante teorico del rinnovamento letterario italiano dei primi decenni del Settecento, Pier Jacopo Martello, parla nel suo dialogo *Della tragedia antica e moderna* (1714-'15) di alcuni drammi per musica, quali il *Costantino pio* del 1710 e il *Ciro* del 1712, come di opere in grado, insieme a poche altre, di reggere il confronto con le tragedie degli antichi.[8] Del resto, prima ancora di divenire cardinale, Ottoboni aveva fondato a Roma l'Accademia dei Disuniti, la quale aveva pubblicato nel 1688 una raccolta di componimenti, in cui compare tra gli altri autori, e insieme ad Ottoboni, anche Crescimbeni, fondatore appunto nel 1690 dell'Arcadia, cui il cardinale si unirà nel 1695 prendendo il nome di Crateo Ericinio.[9]

Che Ottoboni non fosse un esponente casuale di quel processo di riforma che stava orientando la cultura italiana verso una nuova misura classica, o forse sarebbe meglio dire 'classicista', si può dedurre anche dalle modalità con cui avvenne il suo esordio sulla scena romana. Nel 1690, a un solo anno dalla nomina a Vice-Cancelliere della Chiesa, egli si presenta al pubblico della città papale con ben quattro suoi spettacoli, tutti sontuosamente allestiti: nel giro di pochissimi mesi si susseguono il dramma per musica *La Statira*, l'oratorio *Il Martirio di S. Eustachio*, corredato – insolitamente per il genere – da apparati scenici e balli, e la pastorale *Amore e gratitudine*,[10] cui segue ancora alla fine del 1690 un'altra opera fortemente innovativa quanto a soggetto, *Il Colombo overo L'India scoperta*.[11] Presentandosi alla società romana con ben quattro composi-

---

[7] GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Bellezza della volgar poesia*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730-31, tomo V, pp. 85, 96, 107, dialogo V. Su tali composizioni cfr. CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto* cit., pp. 113-128.

[8] PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna. Dialogo* (1714, 2ª ed. rived. 1715), in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, sessione V, pp. 187-316: 274. Egli, tuttavia, cita i titoli delle opere ma non il nome dell'autore: su questo punto vedi oltre in questo articolo (paragrafo VII, p. 161).

[9] L'Accademia dei Disuniti (impresa: forma d'ala d'uccello col motto «Nil valet evulsa») pubblicò un'unica raccolta di componimenti, dal titolo: *Applausi Poetici al valore del Ser. mo Francesco Morosino Generalissimo dell'Armi Venete, assunto Doge mentre colla spada alla mano fugava l'inimico Ottomano [...], recitati dalli Signori Accademici Disuniti nel Palazzo della SS.ma Repubblica di Venezia in Roma il 14 giugno 1688, Accademia già eretta dall'Ill.mo Signor Pietro Ottoboni nobile veneto [...]*, Roma, Gio. Vannucci, 1688. I componimenti sono dei seguenti Accademici: D. A. Leonardi, G. B. Lucini, P. Ottoboni, G. B. Grapelli, G. B. Ancona Amadori, P. Figari, G. M. Crescimbeni, F. M. Paglia: cfr. MICHELE MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna-Trieste, Cappelli, 1926-30 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1976), vol. II, pp. 212-213.

[10] Sui libretti a stampa di queste tre composizioni (*Statira*, *Martirio di S. Eustachio* e *Amore e gratitudine*) compare l'impresa dell'Accademia dei Disuniti.

[11] Su tali composizioni del 1690 si veda FRANCHI, *Drammaturgia romana* cit., *ad vocem*, e STAFFIERI, *Colligite Fragmenta* cit., pp. 88-96, 230-233.

zioni sembra che il giovane Pietro abbia voluto dire la sua riguardo ai principali generi spettacolari in auge nella città, intendendo forse prefigurarne un nuovo corso. Nella dedica del libretto del *Colombo* (indirizzata a sua madre, Maria Ottoboni) il cardinale, paragonando la sua impresa letteraria a quella del condottiero genovese, afferma infatti: «Tocca a me adesso la fortuna di scuoprire sopra queste carte un nuovo mondo». Nelle prime tre scene dell'opera, in cui ha luogo lo sbarco in Perù di Colombo con la moglie Anarda e il figlio Fernando, Ottoboni introduce ben quattro macchine sceniche, in modo da enfatizzare quel significativo momento, forse per dire che la famiglia Ottoboni (cui allude chiaramente il trio Colombo, Anarda e figlio) era giunta da Venezia per conquistare e 'civilizzare' con rinnovati principi estetici il «nuovo mondo» romano. E già nella *Statira* aveva tentato d'inserire una macchina autocelebrativa per sottolineare la nuova fase che stava per aprirsi con l'arrivo della sua famiglia nella città papale. In una cronaca dell'epoca si legge infatti:

> [..] In fine della detta commedia doveva venire in una machina la Fama cantando lodi della Casa Ottoboni; ma don Antonio si è opposto esortando a farli cantare qualche altra cosa, et il figlio ha voluto che non vi sia più la detta machina [...].[12]

Del resto, tali progetti riformatori potevano apparire al giovane cardinale non semplici chimere, dato che disponeva di cospicue rendite, le quali gli permettevano di controllare non solo il momento della creazione del testo, ma anche – grazie ai numerosi musicisti e artisti impiegati al suo servizio – quelli della realizzazione musicale e della resa scenica. Insomma, l'Ottoboni-drammaturgo era in grado d'imporre una vera e propria politica culturale grazie alle risorse dell'Ottoboni-mecenate.

Partendo da tali considerazioni, mi è sembrato pertanto non più rinviabile uno studio specifico della produzione ottoboniana. Di questa ho inteso per ora esplorare il solo versante del dramma per musica, genere sottoposto in quegli anni a un radicale processo di trasformazione dal punto di vista sia contenutistico che formale, e al tempo stesso bersaglio polemico e punto nevralgico di ogni dibattito sulla riforma dell'opera.[13] A

---

[12] *Avvisi di Roma* (sabato 7 gennaio 1690), Archivio di Stato di Modena (busta 66) cit. in ALBERTO CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Arti Grafiche Chicca, 1938, II, p. 343.

[13] Su tali argomenti cfr. il saggio di ROBERT S. FREEMAN, *Opera without drama. Currents of change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, e i più recenti contributi di: RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana* cit., vol.

tal riguardo, ho preso in esame i libretti delle seguenti opere: *La Statira* e *Il Colombo* del 1690, musicate rispettivamente da Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini, e ambedue rappresentate al Teatro Tordinona; *Il console tutore* del 1698; quindi *Il Costantino pio* del 1710, *Teodosio il giovane* del 1711 e *Il Ciro* del 1712, messe in musica rispettivamente da Carlo Francesco Pollarolo, Filippo Amadei, Alessandro Scarlatti e rappresentate nel teatro privato della Cancelleria, appena rinnovato da Filippo Juvarra (per le relative fonti v. schede informative in Appendice). Ho analizzato questi lavori da una duplice angolazione: sincronica, per rilevare le costanti dell'universo drammatico ottoboniano; diacronica, per valutare le trasformazioni, sia contenutistiche che formali, intercorse nell'arco non certo irrilevante di un ventennio.[14]

Prima di entrare nel vivo dell'analisi è opportuno comunque cautelarsi riguardo al tipo di fonte qui utilizzato. Il libretto a stampa, infatti, rimanda un'immagine solo approssimativa dell'opera poi concretamente rappresentata, come del resto anni di studi teatrali nonché musicologici ci hanno insegnato. Da un lato esso può riportare parti del testo o indicazioni sceniche che furono poi cassate in occasione della prima o delle riprese (il caso più comune è la soppressione di arie, o strofe di esse, o sezioni di recitativo per rendere più fluida l'azione), dall'altro può invece *non* recar traccia di elementi testuali o spettacolari, che furono magari aggiunti in un secondo tempo, al momento della rappresentazione.[15] Il rapporto pertanto tra libretto e spettacolo è assai elastico e il primo deve essere inteso solo come traccia, prefigurazione o memoria del secondo. Questo va tenuto presente soprattutto per quei lavori di cui possediamo unicamente il testo a stampa (*Il console tutore*, *Il Costantino pio*, *Teodosio il giovane*), mentre per gli altri si è tentato di operare un più 'circolare' confronto tra le diverse fonti. Al fine di non deludere le aspettative del lettore, occorre tuttavia sottolineare che lo studio di tali libretti è stato intrapreso non per approfondire problemi di natura testuale o stilistico-letteraria, bensì per ricostruire le linee-gui-

---

6, pp. 3-76: 19-30; REINHARD STROHM, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1997; MELANIA BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000.

[14] Per l'esame dell'assetto musicale delle opere degli anni '90 (in particolare *La Statira* e *Il Colombo*) cfr. GLORIA STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Atti del VI Convegno internazionale di studi corelliani (Fusignano, 11-14 settembre 2003)*, Firenze, Olschki, di prossima pubblicazione.

[15] Per casi di questo tipo, in relazione alla *Statira*, cfr. WILLIAM C. HOLMES, La Statira *by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti. The Textual Sources, with a Documentary Postscript*, New York, Pendragon Press, 1983 («Monograph in Musicology», 2), pp. 19-69.

da della drammaturgia di Ottoboni e individuare la sua tecnica di scrittura per la scena musicale.

II. Costanti della drammaturgia ottoboniana

Iniziamo la nostra disamina dando uno sguardo alle componenti di fondo del teatro ottoboniano. Si possono enucleare le seguenti costanti.

1. Tutti i drammi qui considerati traggono il loro soggetto dalla storia, tanto antica che moderna (come nel caso del *Colombo*). In particolare nell'Argomento, che precede il testo, l'autore annota puntigliosamente le sue fonti storiografiche: ad esempio Plutarco e Plinio per *La Statira*; Valerio Massimo e Tacito per *Il console tutore*; Orosio, Eutropio, Cassiodoro, Paolo Diacono per *Il Costantino pio*; Erodoto e Giuliano per *Il Ciro*. Tale elemento, comune del resto alla tradizione librettistica veneziana di fine Seicento anche se non così sistematicamente osservato,[16] sembra funzionale a una sorta di legittimazione delle invenzioni escogitate dall'autore, ossia a quella nuova esigenza di verosimiglianza invocata fin dagli anni '80 del Seicento come elemento di 'normalizzazione' delle sfrenate irregolarità barocche. Ed è interessante notare come l'autorità degli antichi – questo fondamentale baluardo eretto in funzione dell'ortodossia letteraria – sia chiamata in causa anche per quei passaggi in cui l'autore, per esigenze creative o per ossequio al peculiare genere dell'opera in musica, avverte la necessità di allontanarsi più apertamente dai binari della *Istoria*. Nell'Argomento del *Teodosio il giovane*, ad esempio, Ottoboni afferma:

> Nell'ultima Scena dell'Opera si fa comparire Atenaide [...] sovra l'eccelsa Macchina; avvengaché lo sposalizio di lei fosse celebrato con pompa teatrale, come raccogliesi dalle Istorie: intorno alle quali se, giusta il parere di Cicerone nel Bruto, *Rethoribus concessum est ementiri, ut aliquid dicere possint argutius*, non dovrà certamente dimandare scusa l'Autore della presente Commedia, per averle in più d'un luogo lievemente alterate coll'esempio de' migliori Poeti Greci, e Latini.

2. Tutti i drammi hanno come protagonisti figure di sovrani illuminati o grandi condottieri dell'Occidente, soggiogatori di imperi non civilizzati, i cui requisiti morali sono la clemenza e la magnanimità nei con-

---

[16] Cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 188-199.

fronti del nemico sconfitto, nonché la professione delle virtù cristiane e/o l'esercizio della ragione ordinatrice dei sensi: si vedano le figure di Alessandro il Grande nella *Statira*, di Tolomeo ('allievo' di Lepido) nel *Console tutore*, di Colombo, di Costantino, di Teodosio e di Ciro nei drammi omonimi. Per converso, l'antagonista che mette in moto l'azione è quasi sempre un tiranno usurpatore del potere e persecutore della religione cristiana, o comunque un individuo dominato dalle passioni: Campaspe (l'amante di Alessandro il Grande) nella *Statira*, il re del Perù Ginacra nel *Colombo*, il re di Siria Antioco nel *Console tutore*, l'ex-imperatore Massimiano nel *Costantino*, il re persiano Varane nel *Teodosio*, l'usurpatore Astiage nel *Ciro*. L'antagonista può trovarsi in lotta con l'eroe del dramma tanto per motivi politico-religiosi, quanto per motivi sentimentali, o per entrambi.

3. Questo elemento ci porta ad un'altra caratteristica dei drammi ottoboniani, ossia l'organizzazione sostanzialmente dicotomica della materia drammatica, solitamente distribuita in due campi, contraddistinti sul piano politico-geografico, ma evidentemente allusivi di un'assai più importante polarizzazione psico-morale: virtù e ragione che governa i sensi da una parte, vizio e istinti dall'altra. Si veda la contrapposizione tra Europei e Indiani d'America nel *Colombo*, tra l'Egitto posto sotto la tutela romana (quindi 'civilizzato') e la Siria nel *Console tutore*, tra impero cristiano e regno persiano nel *Teodosio*, tra la 'Selva' in cui – dice l'autore – «non alberga che innocenza e pace» e la 'Reggia' «che inganna allor che piace» nel *Ciro*. A tale impostazione dicotomica è subordinato anche l'elemento scenografico: all'inizio del dramma il protagonista e i personaggi ad esso collegati sono sempre presentati in spazi naturali, aperti e luminosi, spesso accompagnati da scene dotate di forte impatto suggestivo, mentre l'antagonista con il suo *entourage* è presentato nella mutazione seguente in luoghi interni e chiusi.

4. Tale argomento introduce la quarta costante, che riguarda la distribuzione della materia drammatica nei tre atti. Il primo atto ha una configurazione quasi fissa, comprendendo di solito tre mutazioni sceniche – luogo naturale/luogo architettonico/luogo naturale o architettonico – che rimandano ad altrettante sequenze drammatiche: la prima introduce il protagonista e gli altri personaggi del suo gruppo, il secondo l'antagonista e il suo *entourage*, il terzo combina i due gruppi creando relazioni incrociate tra gli opposti campi. La funzione del primo atto è dunque quella di presentare i personaggi, indicare il tipo di relazione che intercorre tra loro, esporre l'antefatto per orientare lo spettatore, creare i presupposti per mettere in moto l'azione. Il secondo atto, con tre mutazioni

sceniche e prevalenza di luoghi architettonici (sala, cortile, tempio, gabinetto), ha inizio di solito con un evento imprevisto che suscita una violenta passione nell'antagonista (gelosia, ambizione, desiderio di vendetta) [17] e dà l'avvio ad una serie di situazioni culminanti per lo più con atti aggressivi nei confronti del protagonista (tentato omicidio, imprigionamento o simili).[18] Il terzo atto è quello strutturalmente più complesso: comprende quattro o cinque mutazioni sceniche, una delle quali è sempre una scena «orrorosa» (sotterranei) o un luogo di reclusione, che individuano alcune tappe obbligate in questa fase di scioglimento del dramma: a) il chiarimento da parte di un personaggio per lo più secondario dell'equivoco che nella parte precedente ha alimentato il conflitto principale, oppure il ravvedimento o la fuga dell'antagonista o ancora la liberazione del personaggio recluso; [19] b) il perdono del colpevole da parte del protagonista, qualunque sia la gravità del suo reato; [20] c) l'obbligatorio 'lieto fine' sempre realizzato con la celebrazione di un duplice se non triplice matrimonio, tra cui uno riguardante il protagonista.

5. Tutti i drammi rispettano le unità 'aristoteliche' di tempo, di luogo e d'azione. Si svolgono nell'arco di una giornata o poco più, come

---

[17] Nella *Statira* l'azione è messa in moto dalla gelosia di Campaspe per Alessandro, gelosia che esplode quando Alessandro decide di prendere in moglie la principessa persiana; nel *Colombo*, è la passione di Ginacra per Anarda, che resiste alle *avances* del re peruviano, a innescare gli eventi del dramma; nel *Console tutore* l'azione è messa in moto da un lato dal desiderio di vendetta di Antioco nei confronti di Lepido, dall'altro dall'amore non ricambiato di Emilia per Tolomeo; nel *Costantino pio* è il desiderio di vendetta di Massimiano e la sua ambizione a riconquistare l'impero a muovere l'azione; le gelosie incrociate di Atenaide e di Varane per Teodosio costituiscono invece il motore della vicenda nel *Teodosio il giovane*; mentre nel *Ciro* l'azione è messa in moto dal desiderio di vendetta di Erenia nei confronti di Elcino e dalla malvagità nonché sete di potere del re Astiage che, riconosciuto in Elcino il nipote Ciro, da lui creduto morto, innesca delle oscure trame per ucciderlo.

[18] Nella *Statira* Campaspe, rifiutata da Alessandro, ordina al suo pretendente Demetrio di uccidere Statira; nel *Colombo*, il rifiuto di Anarda a cedere alle pressioni del re Ginacra culmina con l'imprigionamento della donna; nel *Console tutore*, i sospetti da parte di Publio che Emilia aspiri al trono egizio provocano l'imprigionamento di Lepido (padre di Emilia e tutore di Tolomeo); nel *Costantino pio* Massimiano, che vuole vendicare il figlio Massenzio e riconquistare l'impero, ordisce un piano per far uccidere Costantino, piano cui si oppongono da un lato Fausta (figlia di Massimiano e innamorata di Costantino), dall'altro Arsace (legato alla sorella di Costantino, apparentemente per amore, in realtà per motivi d'interesse); nel *Ciro* le trame ordite da Astiage (con l'aiuto, anche se involontario, di Erenia) culminano nell'imprigionamento di Elcino/Ciro, catturato durante un banchetto.

[19] Si vedano per il chiarimento di un equivoco: *Il Colombo* (III/4), *Il console tutore* (III/10); per il ravvedimento: *La Statira* (III/2-4), *Il Colombo* (III/17); per la liberazione del personaggio recluso: *Il Costantino pio* (III/14-15), *Il Ciro* (III/13-14); per la fuga dell'antagonista: *Costantino pio* (III/17).

[20] Si vedano: *La Statira* (III/9, 12), *Il Costantino pio* (III/19), *Teodosio il giovane* (III/12), *Il Ciro* (III/19).

spesso è sottolineato nelle didascalie o mediante l'uso di macchine sceniche. Sono ambientati in una sola città e nei suoi immediati dintorni, senza mai spaziare in luoghi lontani (anche se, conformemente alla prassi operistica, ciascun atto è scandito da più mutazioni sceniche). Anzi, per obbedire alla regola dell'unità di luogo in alcuni casi l'autore è perfino costretto a discostarsi dagli eventi della «verissima Istoria». Si veda, a tal riguardo, l'Argomento del *Costantino pio*, in cui Ottoboni, dopo aver citato le numerose fonti (Orosio, Eutropio, Cassiodoro, Paolo Diacono) su cui avrebbe ordito il suo dramma, aggiunge:

> [...] e solamente, come per vaghezza d'artificioso rapporto, si fingono seguite in Roma, e in certo determinato tempo alcune cose, che fuor di Roma, e in altro tempo seguirono; siccome sarebbono, per esempio, le nozze di Costanza con Licinio, e il governo dell'Imperio d'Oriente, tenuto dal suddetto Licinio innanzi alle medesime nozze. [...].

Tutti i drammi si basano, inoltre, su un'unica azione, anche se – come vedremo in dettaglio – possono mettere in gioco più conflitti (di carattere sia amoroso che politico).

6. I drammi ottoboniani impiegano da un minimo di 7 a un massimo di 9 personaggi: tra questi uno o più spesso due sono di basso rango (servi, ancelle e simili) e di carattere comico (solo *Il Ciro* non presenta figure di questo tipo). Inoltre, c'è sempre un personaggio (eccetto che nel *Teodosio*) sotto mentite spoglie. Al tradizionale quartetto di innamorati – in cui è incluso il protagonista – si affiancano una serie di personaggi d'appoggio: spasimanti, aiutanti o semplici confidenti di uno dei quattro innamorati, oppure padri, tutori o parenti di essi. L'antagonista, che di solito mette in moto l'azione, può essere interno al quartetto degli innamorati, se è un rivale in amore (come nel caso di Campaspe e Varane rispettivamente nella *Statira* e nel *Teodosio il giovane*), o, molto più spesso, esterno ad esso se è rivale per motivi politici (vedi Ginacra nel *Colombo*, Antioco nel *Console tutore*, Massimiano nel *Costantino pio*, Astiage nel *Ciro*).

7. Tutti i drammi fanno largo uso di scene spettacolari, di solito collocate sia all'inizio che alla fine, o in prossimità della fine, dell'opera (ma spesso anche l'atto II ne presenta una). Tra i casi più eclatanti possiamo citare: la battaglia tra Macedoni e Persiani nella *Statira* (seconda scena dell'atto I); il grande vascello con macchina nel *Colombo* (all'inizio dell'opera); l'incoronazione di Tolomeo con baldacchino e carri trionfali nel *Console tutore* (fine dell'atto II) e, sempre nello stesso dramma, la scena

finale con carri di personaggi allegorici; l'apparizione della croce (con macchine raffiguranti la Religione e il Genio celeste) nella scena iniziale del *Costantino pio*, il trionfo dell'imperatore in chiusura dell'atto I e la «gran macchina di Nuvole» nel finale dell'opera; ancora la scena finale di *Teodosio il giovane*, con Atenaide sopra «gran Macchina che scende dall'alto, rappresentante la reggia della Sapienza, in abito Imperiale»; le scene conclusive degli atti nel *Ciro*: la scena del sacrificio (atto I), quella del banchetto con l'oscuramento del cielo e la danza delle Furie (atto II), l'ultima con la macchina raffigurante un globo celeste, che si apre scoprendo un grande trono.

8. Tutti i drammi contengono balli, di solito alla fine dei primi due atti, o di uno di essi.

Considerato per ora nel suo complesso, l'universo drammatico ottoboniano appare alquanto variegato ma in parte contraddittorio, presentando una singolare fusione tra elementi arcaizzanti e altri di più moderna fattura. In particolare, la straordinaria attenzione riservata alle scenografie e agli aspetti visuali dei drammi nonché la presenza di balli e personaggi comici [21] sembrano mantenere la produzione ottoboniana nell'alveo della tradizione secentesca, una tradizione che intende l'opera come spettacolo sostanzialmente edonistico, le cui seduzioni servono soprattutto a celebrare l'immagine del mecenate committente; al tempo stesso la sfera dei contenuti – in particolare la tensione morale, l'ossequio alle unità e la ricerca di verosimiglianza (appoggiata al soggetto storico) – conferiscono a tale produzione un profilo fortemente in linea con le nuove tendenze 'riformatrici' dell'opera in musica. Anzi, si può dire che proprio la finalità edificante del teatro ottoboniano, con la forte polarizzazione che implica, appare la leva che scardina il vecchio sistema drammaturgico riorganizzandolo su nuove basi. Se prendiamo, infatti, il tipico dramma ad intrigo d'impronta spagnola – che aveva dominato sulle scene italiane per vari decenni e a Roma praticamente fino all'esordio di Ottoboni [22] – possiamo notare che in virtù delle sue finalità puramente ricreative e d'intrattenimento esso si basava da un lato su un sistema preordinato di ruoli – con la consueta divisione tra personaggi alti e bassi, che rinviava a

---

[21] Sui personaggi comici, che non danno comunque vita a sub-azioni o a scene autonome rispetto all'azione principale, cfr. le pagine seguenti, quando si affronta la lettura diacronica dei testi ottoboniani.

[22] Cfr. GLORIA STAFFIERI, *"La reine s'amuse": L'*Alcasta *di Apolloni e Pasquini al Tordinona (1673)*, in *Cristina di Svezia e la musica. Atti del convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma, 5-6 dicembre 1996)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 21-43.

sua volta alla commistione tra stile elevato e stile comico –, dall'altro su una serie di linee d'azione che, incentrate unicamente sull'intrigo amoroso, venivano variamente intrecciate tra loro mediante un certo numero di espedienti (quali travestimenti, equivoci, false identità e così via), quindi si scioglievano con la tipica agnizione e la riunificazione delle coppie inizialmente separate. In tale geometria relazionale, condotta sostanzialmente da personaggi-funzione, ciò che contava era potenziare l'intreccio, prolungandolo con il più gran numero di espedienti, per aumentare nel divertimento l'attesa del lieto fine. Al contrario, la finalità edificante perseguita da Ottoboni pone ora al centro del dramma il problema della scelta tra bene e male, che conferisce uno spessore inedito all'interiorità del personaggio; in quest'ottica, lo spazio riservato all'intrigo non solo si semplifica per motivi tecnici, ma assume inevitabilmente un carattere subalterno all'ethos del personaggio: la serie di eventi prodotti sulla scena ha valore in quanto utile ad esplicitare il suo percorso interiore. Ora, una lettura diacronica di tali testi, inquadrati nell'ambito delle coordinate estetiche e politico-culturali dell'epoca, ci consentirà da un lato di approfondire tali problematiche, dall'altro di comprendere meglio come il profilo drammaturgico del teatro ottoboniano sia in realtà più complesso e originale di quanto non risulti da un primo sguardo alle sue linee generali.

III. Sulle orme di Racine: *La Statira*

Rappresentata per la prima volta al Teatro di Tordinona il 5 gennaio 1690 e replicata in aprile nel palazzo della Cancelleria,[23] *La Statira* fu, come abbiamo visto, una sorta di biglietto da visita del ruolo che il giovane cardinale intendeva giocare nel mondo spettacolare romano. Stando al giudizio del pubblico, tale esordio non fu tuttavia particolarmente lusinghiero. Nelle cronache del tempo si legge, infatti, che l'opera «riuscì per scene, e abiti molto magnifica, ma parve malinconica assai [...]»;[24] e, ancora, che ebbe «applauso per la musica, per le scene e per i Musici, ma non gran cosa per le parole».[25]

Ciò che colpisce nel giudizio dei contemporanei è il netto divario che viene percepito tra il piano contenutistico – ritenuto troppo malinco-

---

[23] I giorni 9, 16, 19 aprile: cfr. Cametti, *Il teatro di Tor di Nona poi di Apollo* cit., II, pp. 342-345; *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, a cura di William C. Holmes, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1985, pp. 4-6.

[24] Lettera del 7 gennaio 1690 conservata in Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo* 3956, riportata in *The Operas of A. Scarlatti* cit., p. 5.

[25] Lettera del 7 gennaio 1690, conservata in Modena, Archivio di Stato, Busta 67 [66]: *ibid.*

nico – e quello scenico-musicale, lodato senza riserve. Ma questo divario fu creato intenzionalmente dall'autore o era il frutto d'inesperienza compositiva? È bene soffermarsi sulla struttura di tale opera, perché – a mio avviso – ci fornisce una sorta di *password* per penetrare nel sistema drammatico ottoboniano.

L'azione si finge a Damasco nel 333 a.C. L'esercito persiano è sconfitto da Alessandro che, morto Dario, fa prigioniera sua figlia Statira. Questa, amata dal principe persiano Oronte, diviene oggetto delle mire di Alessandro, il quale è amato da Campaspe, la tipica favorita immorale e intrigante, a sua volta amata dal pittore di corte Apelle e dal generale macedone Demetrio. La gelosa Campaspe tenta, ma senza successo, di uccidere Statira, servendosi della complicità di Demetrio. Pentitasi la colpevole, Alessandro e Statira perdonano Campaspe, assicurando il felice scioglimento della vicenda, che si conclude con un duplice matrimonio: di Alessandro e Statira e di Campaspe e Apelle.

Apparentemente ci muoviamo ancora nell'ambito del dramma a intrigo, incentrato sul conflitto amoroso, ma in realtà Ottoboni si sofferma più volte, sia in fase espositiva che in quelle di sviluppo e di scioglimento del dramma, sul carattere dei personaggi, sottolineando per esempio il rigore e la nobiltà d'animo di Statira, la granitica fedeltà di Oronte, la magnanimità e la capacità di vincere le passioni di Alessandro. Questo scavo interiore viene tuttavia fatto a spese dell'intreccio, che si riduce in sostanza a un'unica linea d'azione – la gelosia di Campaspe che conduce al tentato omicidio di Statira – mentre vengono disattivate le potenzialità insite nelle relazioni tra gli altri personaggi: Oronte, Apelle, Demetrio e Perinto – figure quasi totalmente passive – sono incapaci di dar vita a sub-azioni in grado di animare l'intreccio. Si veda, per esempio, come il piano annunciato da Perinto alla fine dell'atto I – quello cioè di inviare l'Armeno (ossia Oronte travestito) da Statira per convincerla ad abbandonare il suo eremo e tornare alla reggia – si dissolva del tutto nel seguito dell'opera, o come il personaggio sotto mentite spoglie (Oronte) sveli quasi subito la sua identità all'amata e non sia quindi utilizzato dall'autore né per creare *suspense* in attesa della rivelazione, né per dar vita a quella serie di equivoci e malintesi tanto cara al gusto spagnolo (nonché a quello romano dell'epoca).

Seguendo le fonti dichiarate dallo stesso autore nell'Argomento, l'opera legherebbe in pratica due storie: quella desunta da Plutarco e relativa ad Alessandro che sconfigge Dario e prende prigioniera la figlia Statira, e quella desunta da Plinio e relativa al pittore Apelle che, innamoratosi di Pancaspe (qui Campaspe, amante di Alessandro), le fa il ritratto. L'iniziale triangolo amoroso (Oronte-Alessandro-Statira) si rispecchia, nel corso dell'atto I, nel secondo triangolo (Apelle-Demetrio-Campaspe),

quindi l'azione si mette in moto – saldando i due nuclei drammatici – con la gelosia di Campaspe innescata dalla notizia dell'amore di Alessandro per Statira.

In realtà, più che desunta dalla storia, la trama intessuta dal cardinale lascia trasparire in filigrana ben altre fonti, in particolare due tra i massimi capolavori del teatro di Racine: l'*Andromaque* (1668)[26] e la *Bérénice* (1671). Nell'*Andromaque* Pirro innamorato di Andromaca (vedova di Ettore e sua prigioniera) provoca la violenta reazione di Ermione che, accecata dalla gelosia, incita il suo spasimante Oreste ad assassinare Pirro. Pur con qualche variante – il finale tragico anziché lieto, il tentato omicidio di Pirro/Alessandro invece che di Andromaca/Statira, lo sdoppiamento di Oreste in Apelle-Demetrio –, non è difficile scorgere delle evidenti affinità tra la geometria relazionale dell'*Andromaque* e quella dell'opera ottoboniana. Mentre dalla *Bérénice* egli sembra riprendere sia il generoso personaggio di Antioco (qui Oronte), sovrano orientale e amante senza speranza di Berenice (si noti come il monologo lamentoso di Antioco della scena seconda dell'atto I della *pièce* raciniana richiami quello di Oronte all'inizio della *Statira*, così come il suo nobile sacrificio finale sia simile all'analoga rinuncia del personaggio ottoboniano), che quello di Tito, il cui conflitto interiore tra l'amata Berenice e la ragion di Stato rimanda decisamente alla tormentata scelta di Alessandro tra i suoi doveri di monarca e l'amore per Statira.

Ottoboni sembra quindi operare una singolare contaminazione tra materiali di sua invenzione e materiali derivati dai testi raciniani, contaminazione che, se da un lato lo preserva dal rivelare le fonti d'oltralpe, dall'altro gli consente di muovere i suoi primi passi in ambito teatrale sulle orme del ben più esperto tragico francese, i cui principi drammaturgici erano stati da quest'ultimo enunciati nelle prefazioni dell'*Alexandre le Grand* (1666), del *Britannicus* (1670) e della stessa *Bérénice*. Questi possono riassumersi nei seguenti punti: ossequio al principio della verosimiglianza (assicurata dal soggetto storico) e della *bienséance* (niente sangue e morti in scena), rispetto delle regole delle tre unità e, soprattutto, semplicità dell'azione:

> [...] une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avançant par degrés vers sa fin n'est soutenue que par les intéréts, les sentiments et les passions des personajes.[27]

---

[26] L'anno che appare a fianco del titolo, qui e in seguito, è quello di pubblicazione (avvenuta sempre a Parigi) e non di composizione della *pièce*.

[27] JEAN RACINE, *Britannicus*, *Première Préface*, Paris, Barbin, 1670, p. 5.

In particolare, contro i suoi detrattori, che lo accusavano di trascurare troppo l'intreccio, il tragico francese replicava che l'alto numero d'incidenti era il rifugio dei poeti di scarso ingegno, mentre per rendere attraente una composizione bastava, come avevano insegnato gli antichi, un'azione semplice, sostenuta dalla violenza delle passioni e da quella «tristesse majesteuse qui fait tout le plaisir de la tragédie». In sostanza, il depauperamento dell'azione era la contropartita all'interiorizzazione del conflitto tragico. Certo, la bellezza e l'eleganza del verso raciniano contribuiva poi non poco alla squisita fattura del prodotto finale.

In quest'ottica, alcuni contrassegni tipici della *Statira* – quali l'essenzialità dell'intrigo, lo scavo interiore dei personaggi e quell'aura di maestosa tristezza tanto criticata dai contemporanei – furono di certo intenzionalmente ricercati da Ottoboni, la cui città di provenienza, Venezia, si stava avviando in quegli anni lungo la medesima strada intrapresa dal giovane cardinale a Roma.[28] Ma altri elementi inseriti soprattutto per aderire alle convenzioni operistiche del tempo – quali l'alto numero di personaggi, la ridondanza dei ruoli, per giustificare la rotazione delle arie, la repentina torsione del dramma in vista del lieto fine – costituivano sicuramente dei punti di frizione e di debolezza nell'organismo drammatico della prima opera del cardinale. Per di più, il verso di Ottoboni non era certo quello elegante e levigato di Racine. Anche se, a prendere il posto di quest'ultimo nel dramma per musica era il rivestimento sonoro che, anzi, costituiva il valore aggiunto del genere operistico e si trasformava in una preziosa risorsa quando il compositore possedeva la maestria di un Alessandro Scarlatti.[29]

È proprio dunque attraverso il potenziamento della dimensione musicale da una parte e di quella scenica dall'altra che Ottoboni compensa e integra la scarnificazione della materia drammatica effettuata sulla base del modello raciniano, creando una nuova dialettica tra dramma e *divertissement* o, meglio, una sorta di *tragédie en musique* all'italiana, in cui cioè l'aria continua ad avere la preminenza musicale sul recitativo – co-

---

[28] Si vedano, ad esempio, l'*Orazio* (1688), attribuito a Vincenzo Grimani, ispirato all'*Horace* di Pierre Corneille, *L'amante eroe* (1691) di Domenico David modellato sull'*Alexandre le Grand* di Racine e *L'Ibraim sultano* (1692) di Adriano Morselli su *Bajazet* sempre di Racine: cfr. FABBRI, *Il secolo cantante* cit., p. 306.

[29] Come si ricava dalla partitura della *Statira* (cfr. *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, a cura di William C. Holmes cit. a nota 23), circa la metà delle arie dell'opera sono accompagnate dall'orchestra, impiegata secondo una strategia che sfrutta al massimo la varietà timbrica e i differenti spessori sonori (oltre che l'alternanza di agogica, ritmo e scrittura). Questo dato è assai rilevante se si raffronta con la produzione operistica dell'epoca, in cui le arie sono ancora in larga parte accompagnate dal solo basso continuo: cfr. STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo* cit.

m'è tipico della nostra tradizione – ma è affiancata ora da un nuovo effettismo scenico e da inserti coreutici e pantomimici sul modello francese. Si prenda, ad esempio, la grande scena della battaglia che decreta la vittoria di Alessandro all'inizio dell'opera (atto I/sc. 2). Nella partitura, dopo uno squillo di trombe «a guerra», si riporta la seguente didascalia (presente anche nel libretto a stampa):

> Si vedono tutte quelle collinette coperte dall'esercito dei Macedoni che con lenta marcia sfilano alla volta dei Persiani; Alessandro sopra il suo famoso Bucefalo alla testa dei suoi soldati, ed Oronte che risveglia il campo di Dario.[30]

Dopo l'aria con cui Alessandro incita i suoi alla battaglia («Invitti guerrieri», accompagnata da archi e tromba obbligata), una nuova didascalia così recita:

> A suon di trombe si mette in battaglia l'esercito persiano.
> Qui suonano le trombe a carica per la zuffa degli eserciti. A suon di trombe e tamburi si getta Alessandro in mezzo ai nemici; resta la vittoria ai Macedoni e vien preso il padiglione di Dario sul quale vien posto Alessandro corteggiato dall'esercito vittorioso in trionfo con fanali accesi.[31]

Inserti coreutici sono collocati, inoltre, sia alla fine dell'atto I (ballo di Persiani) che dell'atto II (ballo di Ninfe), mentre sempre nell'atto mediano (scena 7) si legge un'altra significativa didascalia, presente questa volta nella partitura come nel testo autografo, ma non nel libretto a stampa:[32]

> Salone nelle abitazioni di Campaspe con vastissimo carro di fiori nel mezzo e tutto addobbato in guisa della reggia di Flora. Campaspe sopra il carro tirato da due candidissimi corsieri vestita ad imitazione di Flora con il corteggio di molte donzelle che figurano i fiori più cospicui del mondo, e per l'aria quantità d'amorini che spargono al suolo nembi parimenti di fiori.[33]

Se, tuttavia, nel genere della *tragédie en musique* il soggetto mitologico e allegorico dei libretti di Quinault ricompone l'intrinseca scissione tra *drame* e *divertissement* all'interno della comune categoria del *merveilleux*, l'opera ottoboniana esaspera al contrario tale divaricazione dal momento che l'effettismo scenico-musicale funziona da forza centrifuga ri-

---

[30] *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, a cura di William C. Holmes cit., p. 30.
[31] *Ivi*, p. 34.
[32] HOLMES, La Statira *by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti* cit., p. 59.
[33] *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, a cura di William C. Holmes cit., p. 101.

spetto alla cifra sostanzialmente realistica del dramma storico di tipo raciniano. L'opera d'esordio del cardinale si rivela dunque un prodotto sicuramente innovativo per la scena romana, ma non certo scevro da problemi di coerenza drammatica e d'omogeneità strutturale.

IV. La crisi del *Colombo*

Scorrendo le cronache del carnevale del 1690, notiamo che a polarizzare l'attenzione dei romani era stato in realtà un altro spettacolo, andato in scena al Teatro Colonna poco dopo *La Statira* e divenuto subito oggetto di un entusiastico consenso: *La caduta del regno delle Amazzoni* di Giuseppe de Totis con musica di Bernardo Pasquini.[34] L'opera, tratta da *Las Amazonas de Scitia* di Antonio de Solis y Ribadeneira, fu finanziata direttamente dall'ambasciatore di Spagna, marchese di Cogolludo che, giunto a Roma nel 1687, non esitava a favorire – per scopi chiaramente autocelebrativi e politici – il gusto per il melodramma eroico e fortemente spettacolare d'impronta spagnola.[35] Questa «festa teatrale» (tale è il termine riportato sul libretto a stampa) fu ideata per festeggiare le nozze tra il re di Spagna, Carlo II, e la Principessa Marianna, contessa palatina del Reno. Non stupisce pertanto né la grandiosità d'impianto con cui fu concepito l'evento, né l'ampiezza dei mezzi impiegati. Innanzitutto, i consueti tre atti di cui si compone l'opera furono preceduti da un colossale Prologo, che mostra il globo terrestre suddiviso tra i suoi quattro continenti: Europa, Asia, Africa, America; il dramma, inoltre, prevede ben 14 mutazioni sceniche, 10 macchine, 4 balli e un intermezzo (probabilmente dell'Acciaiuoli). Oltre a questo vasto spiegamento di componenti visivo-spettacolari, l'opera non rinuncia a far ricorso anche a una complessa trama, in cui intrighi, travestimenti, elementi fortemente caricaturali (affidati in particolare ai personaggi comici di Tisbe e Turpino) si snodano davanti agli occhi degli spettatori in un gioco assai dinamico e cangiante. Sappiamo dalle cronache che anche il cardinale Ottoboni, con la madre e il padre, assisté alla grandiosa rappresentazione. Ora, nulla

---

[34] Di quest'opera si sono conservati tre libretti a stampa, tutti del 1690, il primi edito da Giovanni Francesco Buagni, gli altri due dalla Reverenda Camera Apostolica. Questi ultimi presentano tra loro lievi differenze dovute probabilmente alle diverse riprese dello spettacolo durante l'anno (cfr. Franchi, *Drammaturgia romana* cit.). Sulla *Caduta del regno delle Amazzoni* e, più in generale, sull'attività svolta al Teatro Colonna cfr. Staffieri, *Colligite Fragmenta* cit., pp. 23-25, 87-92.

[35] Don Luigi de la Cerda e d'Aragona, marchese di Cogolludo e dal 1691 duca di Medina Celi, è ambasciatore di Spagna a Roma dal 1687 al 1696, quando viene nominato vicerè di Napoli: sulla sua attività romana cfr. Staffieri, *Colligite Fragmenta* cit., pp. 24-34 e *passim*.

conosciamo della genesi compositiva della sua seconda fatica operistica, ma di certo *Il Colombo, overo l'India scoperta* – andato in scena per la prima volta al Tordinona il 28 dicembre dello stesso anno – propone un'atmosfera assai diversa rispetto alla «majesteuse tristesse» della *Statira*.

Ma da dove era venuta l'idea di comporre un dramma sulla scoperta dell'America? Scorrendo i repertori sia operistici che teatrali del tempo, notiamo che l'unico antecedente è costituito dal dramma di Lope de Vega *El Nuevo Mundo* del 1600 circa, un'opera tuttavia che come argomento, scelta dei personaggi e taglio delle scene non mostra alcuna affinità con il lavoro di Ottoboni. Quell'insolito soggetto poteva essere stato ispirato, invece, proprio dalla *Caduta del Regno delle Amazzoni*, il cui Prologo mostra i quattro continenti della Terra. In particolare, l'America canta questi versi:

> Ecco America ancora
> Le Regie nozze onora,
> E al Talamo Real reca in tributo
> Masse d'argento, e d'Or lucida prole
> Del suddito Perù tomba del Sole.

C'è anche, alla fine del Prologo, un ballo di Americani, Africani ed Europei che viene in qualche modo riecheggiato nel ballo delle Nazioni che conclude l'Atto II del *Colombo*. La scelta dello stesso musicista, il Pasquini, nonché la ripresa di alcuni elementi drammatici (ad esempio gli interventi comici di Giumbè e Gelima alla fine dei primi due atti, corrispondenti a quelli di Turpino e Tisbe nella *Caduta*) sembrano confermare l'ipotesi di una possibile influenza dell'opera di De Totis su Ottoboni, che voleva probabilmente uguagliare, se non superare, le mire autocelebrative del nuovo ambasciatore spagnolo.

Rispetto alla *Statira*, infatti, la dimensione spettacolare del *Colombo* sembra subire un più generale effetto di amplificazione sia dal punto di vista scenografico che musicale: vengono qui introdotte ben quattro macchine sceniche, inserite tutte nelle scene iniziali del dramma (quelle che alludono, come abbiamo visto, alla famiglia Ottoboni), le quali assorbono in tal modo la funzione svolta dal Prologo nell'opera di De Totis, come pure aumenta lo spazio riservato ai pezzi chiusi (arie e duetti), che passano dai 50 brani della *Statira* ai 72 del *Colombo* (66 erano quelli della *Caduta*).[36]

---

[36] Riguardo all'assetto musicale del *Colombo* cfr. STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo* cit.

Ma, nonostante i mezzi profusi, l'opera fu un fiasco clamoroso. A tal riguardo, è interessante riportare i commenti riferiti dalle cronache dell'epoca, commenti che sostanzialmente demoliscono lo spettacolo in ogni sua parte. Viene innanzi tutto criticato il testo di Ottoboni che «riesce tedioso e maleconcio»,[37] sia per quanto riguarda «le parole et l'intreccio»,[38] sia per l'inverosimiglianza della storia. In particolare, un commento di Monsieur de Coulanges, quindi di parte francese, riporta:

> [...] jamais sujet ne fut plus ridicole ni plus mal imaginé. C'etait Cristophe Colomb qui, en courant les mers, devient passionnément amoureux de sa propre femme. Jamais pièce fut plus ennuyeuse [...].[39]

Ma questa volta le critiche investono anche la parte musicale – in un Avviso si parla di «musica mesta, mediocre e con un lagrimatorio continuo dalla prima all'ultima scena»[40] – e non risparmiano nemmeno la messa in scena, o almeno la sua resa esecutiva, riguardo alla quale si dice:

> [...] Gl'habiti, e comparse sono di gran meraviglia, sì come le scene, ma andarono pessimamente. I balletti furono buoni, ma le macchine assai cattive fuori il vascello, che veramente era bello assai, e quella scena di tutto mare fu prodigiosa.[41]

Il fatto che nell'immaginario collettivo la figura di Colombo fosse collegata ad imprese eroiche e avventurose è forse all'origine del disorientamento provocato dall'eroe innamorato messo in scena da Ottoboni. Ma a decretare l'insuccesso dell'opera furono sicuramente i suoi difetti drammatico-strutturali.

La storia, ambientata nella città di Montezuma (capitale del Perù) nel 1502, è una sorta di incontro-scontro tra due culture: quella degli Europei, rappresentata da Colombo-Anarda-Fernando e caratterizzata dalle principali virtù cristiane (soprattutto fedeltà e costanza) e quella del regno del Perù, con il re Ginacra, sua figlia Tendilla e il generale Guascarre, espressione piuttosto del mondo delle passioni non governate dalla ragione. L'intreccio è incentrato sugli effetti decisamente destabilizzanti che l'arrivo degli stranieri produce alla corte del re del Perù: Tendilla,

---

[37] *Avvisi di Roma* (30 dicembre 1690), BAV, Cod. Vat. Ott. 3356 cit. in CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona* cit., II, p. 346.

[38] *Avvisi di Roma* (primi gennaio 1691), Archivio di Stato di Firenze, filza 4020 cit. in CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona* cit., II, p. 346.

[39] Passo riportati in ADEMOLLO, *I teatri di Roma* cit., pp. 182-183

[40] *Ivi.*

[41] *Ivi.*

prima ostile all'invasione pacifica degli Europei, presto s'invaghisce di Fernando (il che le provoca una forte crisi interiore data la fedeltà da lei giurata a Guascarre); Ginacra s'innamora invece perdutamente di Anarda, moglie di Colombo, la quale però non cede agli irruenti assalti del re straniero che vuole a tutti i costi sposarla e farle rinnegare il nodo coniugale con il marito. Anche qui tuttavia la contrapposizione di vizio e virtù portata in primo piano si risolve da un lato in un impoverimento dell'intreccio, ridotto sostanzialmente ad una sola linea d'azione (il tenace assedio alla fedeltà coniugale di Anarda da parte di Ginacra e le vicende alquanto rocambolesche che seguono al suo imprigionamento), dall'altro nell'inconsistenza drammatica di alcuni personaggi: è il caso soprattutto di Guascarre che, nel ruolo d'innamorato infelice (in cui richiama i personaggi di Oronte e Apelle nella *Statira*), entra con difficoltà nello svolgimento dell'azione, ma anche dello stesso Colombo e del figlio Fernando, ambedue troppo debolmente tratteggiati rispetto alla rilevanza scenico-musicale loro riservata.

Anche in questo caso Ottoboni sembra trarre ispirazione da alcune *pièces* del teatro del *grand siècle*, ma il gioco intertestuale appare ancora più complesso e sfumato rispetto a quello della *Statira*. Come in quest'ultima, ci sono due nuclei drammatici alla base della trama, che rinviano a un doppio triangolo amoroso: quello tra Colombo-Anarda-Ginacra, che informa l'azione principale, e quello tra Fernando-Tendilla-Guascarre, che, subalterno all'altro, si dissolve poi quasi del tutto nel corso dell'opera. In particolare, il primo nucleo riprende il tema del tiranno crudele che vuole spingere l'eroina a sposarlo e, respinto, ne minaccia un familiare, quindi nel finale si ravvede, uno schema questo che si ritrova in più di una *pièce* del teatro francese: dall'*Andromaque* di Racine al *Pertharite* (1654) di Pierre Corneille fino al *Tamerlan* (1675) di Pradon; anche se nel *Colombo* Ottoboni introduce una variante a tale schema: Ginacra non ricatta la diretta interessata (Anarda), bensì il marito (Colombo appunto), la cui reazione cerca di neutralizzare minacciando l'imprigionamento della moglie (cosa che tra l'altro avviene a prescindere dal comportamento del marito). Ma, più in generale, si avverte qualche debole traccia anche del *Cid* (1637) di Pierre Corneille, almeno per quanto riguarda il sistema di relazioni dell'opera: con due padri rivali, Colombo e Ginacra, come Don Diego e Don Gomes, e i rispettivi figli innamorati, Fernando e Tendilla, come Rodrigo e Climene. Ma il senso di colpa di Tendilla si appoggia a motivi diversi rispetto a quello della Climene di Corneille; inoltre, nel *Colombo*, Ottoboni non riesce a collegare la rivalità dei padri all'amore conflittuale dei figli; anzi, la non integrazione tra i due nuclei drammatici è uno dei maggiori punti di debolezza dell'opera.

E, ancora, tracce del *Cid* si ritrovano nel duello dell'ultimo atto, culmine drammatico e 'scena-clou' in Corneille, risolto invece in maniera grottesca e inverosimile nel dramma del cardinale, che gioca su un doppio scambio d'identità (Anarda sfida Ginacra fingendo di essere Colombo, e quest'ultimo, conoscendo il piano della moglie, si finge Ginacra per farsi sconfiggere da lei), senza accorgersi della palese incongruenza in cui fa precipitare i due coniugi: perché Colombo accetta il piano della moglie, che vuole sfidare lei stessa il re, e non si fa subito avanti per il duello con il rivale? In ultima analisi, il personaggio più corneliano dell'opera si rivela proprio quello di Anarda che, nell'angoscioso dilemma tra onore e morte, non esita a optare per il primo decidendo di sfidare eroicamente (anche se inverosimilmente) il tiranno crudele.

Rispetto alla raciniana *Statira*, *Il Colombo* risente quindi più apertamente – seguendo anche gli influssi dell'opera di De Totis – di un tipo di teatro legato all'intrigo e allo scambio d'identità, motivo per cui viene preferita la «tragi-comédie» del *Cid* o altre *pièces* dei fratelli Corneille. Ma Ottoboni non sembra qui ancora in grado di trovare un corretto equilibrio, sul piano drammatico, tra l'approfondimento psicologico e lo sviluppo di una trama organica e, sul piano strutturale, tra azione e decorazione o *divertissement* (ossia elementi scenografici, coreutici, musicali).

V. Il 'giallo' di *Agrippina* e gli esperimenti degli anni '90

Secondo le cronache del tempo, il cardinale attribuì l'insuccesso dell'opera «al pessimo gusto di questi romaneschi»[42] e, nel tentativo di rimediare al forte calo di spettatori registratosi nel corso delle repliche del *Colombo*, pensò che l'unica soluzione fosse quella di affidare a un altro compositore, ossia a Giovanni Bononcini, la sua nuova opera (che voleva intitolare *Il principe lascivo*) e rappresentarla al posto della già programmata *Agrippina* con testo di De Totis e musica di Lulier. Il tutto però – composizione della musica e allestimento – sarebbe dovuto avvenire nel breve giro di una decina di giorni. Dato il rifiuto dell'impresario D'Alibert, contrariato da tempi così ristretti, Ottoboni si sarebbe lasciato persuadere a far recitare l'*Agrippina*, la quale però non andò in scena a causa della morte del papa, Alessandro VIII, avvenuta il 1° febbraio del 1691.[43]

---

[42] *Avvisi di Roma* (6 gennaio 1691), Archivio di Stato di Firenze, filza 4020 cit. in Cametti, *Il teatro di Tor di Nona* cit., II, pp. 346-347.

[43] Questa è la ricostruzione fatta dall'anonimo estensore degli *Avvisi di Roma* del 6 gennaio 1691, citato da Cametti, *op. cit.*, pp. 346-347.

Ora, tale ricostruzione pone tuttavia una serie d'interrogativi: perché il cardinale, già scottato per l'insuccesso del *Colombo* e consapevole di non essere in linea con il gusto romano, voleva in fretta e furia presentare una sua nuova opera? Perché voleva a tutti i costi sostituire la già pronta *Agrippina* di quel De Totis che soltanto un anno prima aveva ottenuto un grande successo e quindi appariva, almeno sulla carta, molto più adatta a risollevare le sorti economiche del Tordinona? E perché, se l'*Agrippina* era già pronta nel '91, non fu riproposta l'anno successivo, alla riapertura dei teatri romani? In realtà, l'analisi del citato testo di De Totis – rinvenuto in copia manoscritta nel Fondo Campello di Spoleto[44] – lungi dal risolvere tale questione rischia di complicarla ancora di più.

Da tale analisi emerge infatti che De Totis, passato dal 1690 al servizio del cardinale, stese il testo imitando in modo pedissequo tanto le tematiche, ambientate in una cornice storica, quanto i principi organizzativi del teatro di Ottoboni, il quale, per di più, sembra aver partecipato in modo diretto alla stesura di alcune sue parti.[45] Non solo: l'*Agrippina* appare come un *unicum* nella stessa produzione di De Totis, che né prima aveva mai utilizzato il dramma di tipo storico né lo farà più in seguito.[46]

Colpisce, inoltre, un altro elemento: l'opera, incentrata sul tema della fedeltà coniugale (tanto caro ad Ottoboni), riprende personaggi e situazioni sia del *Martirio di Sant'Eustachio* sia del *Colombo*, e trae qualche spunto anche dalla *Statira*. Anzi, l'inizio dell'opera, presentando subito in scena i personaggi di un padre, una madre e un figlio (Germanico, Agrippina e Caligola) – *Leitmotiv* delle due ultime composizioni del cardinale – reca quasi l'impronta inconfondibile del suo teatro prettamente autocelebrativo e autoreferenziale.

Collocata sullo sfondo di una rivolta delle truppe romane in Germania al tempo della morte di Augusto, la trama s'incentra su una serie d'intrighi amorosi. Quello principale oppone la coppia Germanico e Agrippina al lascivo e perfido Giunio, il quale desidera la moglie del generale romano ma, respinto, ne imprigiona il figlio (Caligola): fin qui, come si vede, non è altro che un *remake* del *Colombo* con Giunio-Ginacra

---

[44] Cfr. TERESA CHIRICO, *L'*Agrippina *e due cantate sconosciute di Giuseppe Domenico De Totis*, «Studi musicali», XXXIV, 2005, pp. 51-127.

[45] Nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 2360, in cui sono contenuti – tra gli autografi del cardinale – i testi della *Statira* e del *Colombo*, sono presenti: un elenco dei personaggi dell'*Agrippina* con i rispettivi registri vocali e gli interpreti (che sono gli stessi impiegati nel *Colombo*), un abbozzo della trama, una lunga narrazione dei fatti storici che sono alla base della vicenda e i versi iniziali del dramma, di mano del cardinale (fonti trascritte, insieme al testo di De Totis, in CHIRICO, *L'*Agrippina *e due cantate* cit., Appendice 1, pp. 72-79).

[46] Cfr. CHIRICO, *L'*Agrippina *e due cantate* cit., pp. 60-64.

che insidia Agrippina-Anarda e una reclusione come conseguenza del rifiuto. Per un equivoco, tuttavia, Agrippina è creduta adultera dal marito e cade in disgrazia anche agli occhi del figlio: e qui si riprende il tema del *Martirio di Sant'Eustachio*, con quest'ultimo che, messo in guardia dal figlio Agapito, crede infedele la moglie Teopista insidiata da Traiano. La trama s'ispessisce quindi con altre sub-azioni, che vedono protagoniste le figlie di Settimio: Giulia, innamorata di Caligola, riesce a liberare il fanciullo e fomenta una sommossa contro Giunio, mentre Orestilla, innamorata di Germanico, accecata dalla gelosia, tenta di uccidere Agrippina (e qui torna la folle Campaspe che vuole eliminare Statira nel dramma omonimo). Inoltre, diversi personaggi di *Agrippina* sono tormentati, come nei lavori del cardinale, da conflitti interiori. Unico elemento discordante, in questo confronto, è la presenza molto più ingombrante nel testo di De Totis delle parti buffe, riservate ai servi Armilla e Planco.

Che De Totis fosse l'autore del testo è riportato da diverse fonti,[47] ma non è chiaro fino in fondo in cosa sia consistita questa paternità. Ottoboni potrebbe aver concepito il soggetto dell'*Agrippina* e averne composto i primi versi; quindi, impegnato in altri lavori o nell'allestimento del *Colombo*, potrebbe aver affidato a De Totis il compimento dell'opera. Oppure quest'ultimo fu forse incaricato solo della versificazione e, magari in un secondo momento, della rielaborazione di alcune parti. O, ancora, De Totis fu solo un prestanome: Ottoboni, del resto, non inseriva mai il suo nome nei libretti a stampa o adoperava uno pseudonimo. Il fiasco del *Colombo* poteva magari averlo indotto a celarsi dietro la firma di un autore di successo che, al suo servizio, non avrebbe mai tradito tale segreto. Fatto sta che l'*Agrippina*, concludendo la trilogia della fedeltà coniugale, può in sostanza essere considerata un'ulteriore composizione del cardinale e la sua scomparsa dalla scena pubblica sembrerebbe connessa più alle vicende seguite al clamoroso fiasco del *Colombo* che a un'improbabile rivalità del cardinale nei confronti di un suo sottoposto: Ottoboni temeva piuttosto che l'*Agrippina*, troppo simile alle sue opere precedenti, avrebbe incontrato la medesima ostilità presso il pubblico romano e per questo aveva pensato di sostituirla.

L'insuccesso del *Colombo* non rimase, comunque, senza conseguenze: alla riapertura dei teatri pubblici il Tordinona passò sotto il controllo

---

[47] Oltre a CAMETTI (*Il teatro di Tor di Nona* cit., II, pp. 346-347), la paternità di De Totis, riguardo ad *Agrippina*, è confermata anche dall'abate MICHEL GIUSEPPE MOREI (*Notizie istoriche degli Arcadi morti*, tomo III, p. 9, citato dallo stesso Cametti, *ivi*, p. 347) e da ISIDORO CARINI (*L'Arcadia dal 1690 al 1890*, Roma, 1891, I, pp. 454 sgg.): cfr. GIOVANNA ROMEI, voce *De Totis Giuseppe Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1991, vol. 39, pp. 483-484.

dell'ambasciatore di Spagna, che negli anni successivi andò rafforzando la sua visibilità nell'ambito della committenza romana attraverso l'organizzazione di sontuose feste e ricchi apparati spettacolari. Non fu quindi un caso se in quegli anni il cardinale mise temporaneamente da parte il dramma per musica per dedicarsi ad altri generi, in primo luogo l'oratorio che, per le sue caratteristiche strutturali – soggetto biblico o agiografico, assenza di apparati scenici –, meglio poteva interpretare le istanze da un lato edificanti, dall'altro razionaliste del suo progetto drammaturgico. Al 1693 risale infatti la composizione dell'oratorio *La Giuditta*, eseguito nei due anni successivi con grande successo.[48] Pur non soffermandoci su tale lavoro, perché fuori dai binari che ci siamo prefissi, è interessante rilevare come esso risenta dell'influenza di un altro oratorio eseguito al Collegio Clementino nel 1692: *Atalia*, il cui testo, anonimo, è attribuito all'abate Alessandro Pollioni, teologo del cardinale Ottoboni e membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Anfriso Petronio. Come ho dimostrato in un mio precedente contributo,[49] *Atalia* riprende diversi elementi dall'omonima *pièce* di Racine, rappresentata per la prima volta nel Collegio di Saint-Cyr il 5 gennaio 1691, ed è il prodotto di quello stesso processo di contaminazione tra materiali d'invenzione e materiali desunti dalla fonte francese che abbiamo constatato nei drammi per musica ottoboniani. Anzi, non appare inverosimile ipotizzare che l'anonimo testo sia stato scritto anch'esso dal cardinale e non da Pollioni. Ma anche scartando questa idea, non può non notarsi come il teatro del *grand siècle* costituisca sul finire del secolo il modello preminente cui guardare per una riforma dei vari generi drammatici, musicali e non.

Tenendo presente questo quadro di riferimento, non meraviglia quindi di trovare, nell'ambito della produzione ottoboniana della metà degli anni '90, anche altre opere di soggetto sacro – come l'*Adonia* – dall'aspetto decisamente inedito e sperimentale, ma sempre riconducibile nell'alveo del contemporaneo teatro d'oltralpe (si ricordi la svolta religio-

---

[48] Dall'autografo (custodito in BAV, Cod. Ott. Lat. 2360) risulta che il cardinale terminò di scrivere il testo il 20 febbraio 1693; nello stesso anno fu stampato il libretto da Giovanni Komarek, ma la rappresentazione slittò molto probabilmente all'anno successivo, dato che si era già superata la stagione quaresimale. Gli «Avvisi Marescotti» riportano infatti l'esecuzione della *Giuditta* al Palazzo della Cancelleria il 21 marzo 1694, quindi l'oratorio fu proposto più volte nel 1695: il 3 marzo al Seminario Romano, il 19 marzo dalla duchessa di Poli: cfr. STAFFIERI, *Colligite Fragmenta* cit., p. 115 e EAD., *L'oratorio a Roma (1683-1713): documenti aspetti e problemi*, 2 voll., tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 1985-1986 (Collezione speciale di tesi universitarie italiane in discipline musicologiche, Biblioteca della Fondazione Levi, Venezia), II, Appendice IA, docc. 29 e 31.

[49] GLORIA STAFFIERI, *L'Athalie di Racine e l'oratorio romano alla fine del XVII secolo*, «Revue de Musicologie», tome 77, 1991/2, pp. 291-310.

sa dell'ultimo Racine con *Esther* e *Athalie*). Come è stato rilevato recentemente,[50] di testi con questo titolo se ne sono conservati in realtà due, entrambi in cinque atti: uno (*Adoni*) è un testo per musica, dal momento che presenta la tipica alternanza metrica per le parti destinate rispettivamente alle arie e ai recitativi (esso reca inoltre indicazioni di regia, cori, balli e parti strumentali); l'altro invece (*Adonia*) è interamente in endecasillabi – quindi destinato alla recitazione – e comprende quattro intermezzi e macchine teatrali.

Non sappiamo dove la tragedia di *Adonia*, in endecasillabi e con intermezzi, sia stata eseguita. Vorrei tuttavia ricordare che proprio a partire da quegli anni vengono rappresentati presso il Collegio Clementino e il Seminario Romano, in occasione del carnevale, numerosi spettacoli che presentano le medesime caratteristiche di *Adonia*, ma sono tratti direttamente dal teatro francese. In particolare, tra il 1697 e il 1711, sono documentati ben 23 drammi in prosa tradotti da Pierre e Thomas Corneille, Quinault, Racine, Pradon e Molière:[51] si tratta di opere recitate dai convittori del collegio e che presentano tra gli atti – analogamente a quanto avveniva nei collegi gesuitici francesi – intermezzi e balli. Anche l'*Adonia* ottoboniana fu recitata in uno dei due collegi? Una cosa è comunque certa: ambedue le composizioni del cardinale sembrano configurarsi come ulteriori declinazioni, in chiave italiana o romana, sia del teatro del *grand siècle* che della *tragédie en musique*, anche se vanno ancora una volta intese come libere rielaborazioni e non semplici calchi di quei modelli.

VI. La svolta del *Console tutore*

La partenza nel 1696 dell'ambasciatore spagnolo per Napoli e la demolizione l'anno seguente del Tordinona, bersaglio di una rinvigorita polemica antiteatrale da parte delle gerarchie ecclesiastiche, mutano completamente il quadro spettacolare romano. In questo clima il programma classicista del cardinale, ora il mecenate di gran lunga più autorevole del-

---

[50] Cfr. Chirico, *Il fondo dei Campello di Spoleto* cit., pp. 113-119.

[51] Presso il Collegio Clementino furono rappresentati i seguenti drammi: *Stilicone* (1698, T. Corneille), *Berenice*, *Camma* ed *Eraclio* (1699, rispettivamente di Racine, T. Corneille e P. Corneille), *Il Cid* e *Poliuto* (1701, P. Corneille), *La Rodoguna* e *Il Timocrate* (1702, risp. P. Corneille e T. Corneille), *Amalasunta* e *Tamerlano* (1709, risp. Quinault e Pradon), *Laodice* e *Pyrrhus* (1710, T. Corneille), *Agrippa*, *Camma* e *La morte di Ciro* (1711, risp. Quinault, T. Corneille, Quinault). Presso il Seminario Romano: *L'Agrippa* e *I Litiganti* (1697, risp. Quinault e Racine), *L'Arpagone*, *Cinna*, *Nicomede* (1701, risp. Molière, P. Corneille), *L'Oratio* e *Pompeo* (1702, P. Corneille), *L'Attilio Regolo* (1711, Pradon): cfr. Staffieri, *L'*Athalie cit., p. 297.

la città, sembra entrare in una nuova fase propulsiva. Meno preoccupato dalla concorrenza, Ottoboni decide quindi di tornare al dramma per musica di soggetto storico: *Il console tutore*, il cui libretto è stampato nel 1698, reca infatti non poche novità rispetto alle sue opere precedenti.[52]

L'azione, che si svolge in Alessandria d'Egitto, si basa ora su una doppia tematica: amorosa e politica. La prima è incentrata sul conflitto che oppone il consueto quartetto d'innamorati: Euridice ama Tolomeo, a sua volta amato da Emilia, amata da Publio (Euridice è figlia del re di Siria ed è stata ripudiata da Tolomeo, futuro re d'Egitto, Emilia e Publio sono romani). La seconda, che s'intreccia alla prima (grazie soprattutto al personaggio di Emilia, figlia del console Lepido), si basa su un conflitto politico: il re di Siria Antioco si vuole vendicare di Tolomeo e in modo particolare di Lepido, ritenuto responsabile delle mancate nozze della figlia con il re egizio, e progetta un piano per eliminare il console romano; suo alleato sarà Euleo, zio di Tolomeo, che sospetta che Lepido voglia usurpare il potere di Tolomeo e dividere Siria ed Egitto, paesi altrimenti alleati. Questo piano, in realtà, non verrà messo in atto e l'azione risulterà incentrata sul solo intreccio amoroso. Il conflitto politico, tuttavia, è sfruttato dall'autore soprattutto come mezzo di caratterizzazione dei personaggi. È il caso, ad esempio, di Antioco ed Euleo che, nonostante siano figure d'appoggio nell'economia della trama, presentano un profilo assai più netto e definito rispetto a quello di altre figure secondarie nelle precedenti opere ottoboniane. Ogni personaggio ha così un motivo preciso per entrare e uscire dalla scena e non ci sono più ruoli-doppione o ridondanti per giustificare la rotazione delle arie e dei diversi affetti che le animano.

Ora, com'è possibile armonizzare due conflitti con un'unica azione? Basta porre la causa di uno di questi al di fuori dello svolgimento del dramma. L'opera ha inizio infatti *dopo* il ripudio di Euridice da parte di Tolomeo, ripudio suggerito da Lepido per motivi di opportunità politica.

---

[52] L'opera fu forse eseguita al Teatro Capranica: cfr. ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1969), p. 206. Riguardo all'attribuzione del testo ad Ottoboni, cfr. CRESCIMBENI, *Bellezza delle volgar poesia*, cit., tomo V, p. 85, dialogo V, che parla di «Dramma fondato nella famosa tutela di *Tolomeo re d'Egitto*» (passo riportato in VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni* cit., p. 294). Nel carnevale del 1701 l'opera, in versione rielaborata, fu ripresa al Collegio Nazareno e in casa Rospigliosi con il titolo *Il console in Egitto* (*Dramma per musica dedicato alle sacra real maestà di Maria Casimira regina di Polonia dalli convittori del Collegio Nazzareno nelle vacanze del carnevale dell'anno 1701*, Roma, Antonio de' Rossi: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 6259). In un avviso del 5 febbraio 1701, conservato in Roma, Biblioteca Nazionale, si legge: «Il carnevale passa con allegria, e colla recita di comedie in case private e collegi, essendovi più bella nel Nazzareno à spese del cardinale Ottoboni di cui è la composizione havendola hieri sera fatta recitar in musica in casa Rospigliosi [...]»: STAFFIERI, *Colligite Fragmenta* cit., pp. 147.

Questa informazione viene data allo spettatore nelle prime scene del dramma, in particolare nel dialogo tra Antioco e la figlia (atto I/sc. 3). E tale accenno è sufficiente a motivare da un lato l'odio del re di Siria nei confronti del console romano, dall'altro lo stesso travestimento di Euridice che, assumendo i panni della pastorella Silvia, vuole vendicarsi di Tolomeo (ma già dalle prime battute dell'opera appare incerta nel suo proposito). Dopo la fase espositiva e la presentazione del gioco di amori incrociati tra i quattro innamorati, l'azione vera e propria si mette in moto, nell'atto II, con l'arrivo di Silvia-Euridice alla corte di Tolomeo ed entra nel vivo con la rivelazione fatta da questa a Publio che Emilia ama Tolomeo, rivelazione che provoca la pronta risposta del generale romano, il quale – temendo che Lepido e la figlia aspirino al trono d'Egitto – decide di passare all'azione per salvare l'onore della patria. In realtà, i propositi di Publio sono dettati esclusivamente dall'amore (anche se avranno conseguenze politiche). Si rimane pertanto sempre all'interno di questo conflitto, che giunge al suo punto culminante con la scena della rivelazione della vera identità di Silvia, scena che porterà a eventi fondamentali per lo scioglimento del nodo drammatico: la nobile rinuncia di Emilia a sposare Tolomeo e il chiarimento degli equivoci sul presunto tradimento di Lepido condurranno infatti all'immancabile lieto fine con la riconciliazione generale e un triplice matrimonio. Le sequenze più esplicitamente politiche dell'opera – tanto l'imprigionamento del console romano che la successiva battaglia tra Egiziani e Romani – sono dovute, dunque, più alla gelosia di Publio (direttamente incardinata nella trama amorosa) che all'odio di Antioco ed Euleo, personaggi ininfluenti sul piano operativo. L'azione del dramma è pertanto unitaria, anche se l'interrelazione tra politica e affetti risulta fondamentale per una più organica costruzione della vicenda e dei moventi che la animano.

Se rispetto alla struttura dell'azione il passo avanti compiuto da Ottoboni nel *Console tutore* risulta evidente, esistono altri due punti in cui sembra registrarsi un analogo progresso: uno riguarda il modo di utilizzare l'espediente del personaggio sotto falsa identità, l'altro concerne il piano della spettacolarità. Per il primo punto, si può osservare che la falsa identità di Silvia, notificata allo spettatore fin dall'inizio dell'opera, viene sfruttata non solo per animare alcune parti dell'azione (ivi inclusa la tradizionale scena del ritratto con la relativa aria[53]), ma soprattutto per sostenere il colpo di scena centrale del dramma (la rivelazione che Silvia è

[53] Si tratta della quinta scena dell'atto II, con l'aria cantata da Tolomeo mentre contempla il ritratto di Euridice (prima di rientrare dietro le quinte): «Ohimè il viso, ohimè il bel guardo».

in realtà Euridice[54]), da cui dipenderà l'esito felice della vicenda. In precedenza, invece, il meccanismo occultamento-rivelazione aveva riguardato solo personaggi secondari o episodi marginali della storia, rimanendo pertanto esterno al conflitto principale e quindi poco funzionale alla costruzione della tensione drammatica. Il secondo punto riguarda l'inserimento delle scene spettacolari, gran parte delle quali appaiono direttamente connesse al dramma e costruite con un chiaro intento unitario. L'iniziale cerimonia notturna in cui si compiono sacrifici ad Iside in attesa dell'imminente incoronazione di Tolomeo, il sontuoso «corteggio» con cui Antioco arriva ad Alessandria per incoronare il re egizio (fine atto I), quindi l'imponente scena dell'incoronazione (fine atto II) costituiscono le varie fasi di un unico evento che – atteso, paventato, infine compiuto – diventa l'elemento catalizzatore dei diversi intrighi drammatici e anche l'orologio virtuale su cui scorre il tempo serrato dell'azione.

Va poi sottolineata un'altra peculiarità del *Console tutore*: nella sesta scena dell'atto I Tolomeo chiede a Lepido dei consigli per ben governare e il console elenca, in un lungo recitativo, una serie di requisiti per esercitare la sovranità regia, requisiti in cui si riassumono le idee politiche, più che dei personaggi del dramma, dello stesso cardinale e dell'ambiente ecclesiastico del tempo. Dopo aver raccomandato al futuro re la giustizia, la pietà e la moderazione, Lepido così prosegue:

> Però se mertan fede i detti miei,
> Questa prima d'ogni altra in te prevaglia
> Ragion di stato, e nella culla istessa,
> Pria che adulto rinforzi, il mostro atterra.
> Serba per quanto puoi con le vicine
> Potenze amica pace, e non t'incresca
> L'altrui grandezza; ma la tua sostenta:
> Sì che d'ingiusta guerra esposti all'ire
> O di tarda difesa alle rapine,
> Non restino i vassalli, e a' tuoi nemici
> Sia la virtù, più che l'ardir fatale.
> Da quel grado eminente, in cui t'espone
> Hoggi il destin della comun censura,
> Serva l'esempio ai popoli per legge:
> Né segua il Re ciò, ch'in altrui condanna.
> Al fine io ti rammento, che dai numi
> Ricevesti lo scettro, e che non sei
> Arbitro delle genti; ma sol quanto
> Ti fa della giustizia il ciel custode.

[54] Ciò avviene nella seconda scena dell'atto III.

In queste parole del console romano – in particolare nell'invito a rammentare che dai numi, dal cielo (ossia dal papato) «ricevesti lo scettro» – non possono non ravvisarsi gli echi del conflitto ben più attuale tra la sovranità assoluta di Luigi XIV e l'autorità papale di Innocenzo XI, che toccò uno dei suoi vertici con la *Dichiarazione del clero gallicano sul potere della Chiesa*, promulgata dal monarca francese nel 1682 e che ebbe notevoli ripercussioni anche a Roma. Così come il monito a conservare con le vicine potenze «amica pace» ci riporta decisamente a quel clima di angosciosa attesa che deve aver preceduto lo scoppio della guerra di successione spagnola, che di lì a poco avrebbe messo una contro l'altra tutte le più grandi potenze europee, di fronte a un papa sempre più indeciso riguardo alla scelta del fronte su cui schierarsi.

L'esperienza di scrittura maturata in circa un decennio e il parallelo assorbimento dei principali capolavori d'oltralpe, che iniziano a penetrare nell'ambiente romano in modo sempre più capillare, sono sicuramente alla base di questa nuova fase creativa ottoboniana. Sempre più velato appare il gioco degli imprestiti e dei rimandi alle *pièces* francesi, da cui il cardinale ha inteso in questo caso riprendere più alcuni procedimenti compositivi (come l'intreccio tra amore e politica) che specifiche situazioni o schemi di relazione tra i personaggi. Caso mai colpisce l'onomastica scelta, che sprigiona una certa aura del *grand siècle*, con Emilia che richiama l'omonima protagonista del *Cinna* (1643) di Pierre Corneille, anch'essa figlia di un tutore (in questo caso di Augusto) ed elemento motorio di una tragedia che, tra l'altro, intreccia sentimenti e politica, o Euridice, che riprende il nome (oltre che alcuni tratti) della protagonista del *Suréna* (1675) sempre di Corneille, o ancora Tolomeo, che dell'omonimo personaggio della corneliana *Mort de Pompée* (1644, dove fa la sua muta comparsa lo stesso Lepido) riprende solo il nome, oltre naturalmente al titolo di re d'Egitto. Forse proprio la maggiore conoscenza dei testi d'oltralpe in Italia è causa di un più sostanziale occultamento delle fonti che ispirano la sua creatività. Va comunque sottolineato che l'inserimento del duplice conflitto (sentimentale e politico) appare la chiave di volta per il superamento del problema centrale del teatro ottoboniano, ossia quello di armonizzare il piano dell'intreccio con quello della costruzione del personaggio.[55]

---

[55] Nel carnevale del 1701 l'opera fu ripresa con il titolo *Il console in Egitto* (v. nota 52). Se confrontiamo i libretti delle due opere, notiamo che quello del *Console in Egitto* presenta lo stesso argomento, i medesimi personaggi (anche se ridotti: mancano Euleo e Crispina), analoghe mutazioni sceniche e larghe porzioni di testo identiche al libretto del 1698, ma mostra alcune divergenze nell'intreccio: è più marcata la distinzione tra personaggi positivi (Lepido ed

VII. La trilogia degli anni '10 del Settecento: il rinnovamento nella continuità

Il decennio successivo al 1698 può essere ricordato come uno dei periodi più malinconici della vita spettacolare romana: nel '99 anche il Teatro Capranica è costretto alla chiusura, quindi a partire dal 1700 – anno della morte di papa Innocenzo XII Pignatelli – il giubileo prima, la guerra di successione spagnola e il terremoto poi (1702 e 1703) provocano una serie di editti con cui si proibisce ogni pubblico divertimento per la durata di cinque anni.[56] In questo periodo, dunque, gli unici spettacoli teatrali sono quelli promossi dai collegi e da qualche privato, tra cui lo stesso Ottoboni, che fa eseguire alla Cancelleria soprattutto oratori. Fu forse per questa forzata astinenza che, alla riapertura della stagione carnevalesca del 1710, il pubblico romano accolse così favorevolmente la nuova opera del cardinale. Il *Diario* di Valesio annota infatti a proposito del *Costantino pio* – eseguito nel rinnovato teatro della Cancelleria con un allestimento grandioso, carri trionfali, balli e giochi di gladiatori – che la musica fu «squisita» e l'opera «superbissima».[57] Ad una delle numerose rappresentazioni assistette il consesso degli Arcadi, che dedicò al cardinale una *Corona poetica*, ossia 15 sonetti di diversi autori (tra i quali Crescimbeni), in cui accanto agli elogi dell'Ottoboni poeta e mecenate si tessono le lodi per l'efficacia evocativa della finzione scenografica. Oltre a questo saggio poetico collettivo *Il Costantino pio* suscitò anche un omaggio singolo e privato: un sonetto di Giovanni Battista Grappelli, stampato in Roma da Domenico Antonio Ercole nello stesso 1710.[58] E la stessa

---

Emilia) e personaggi negativi (Antioco e la stessa Euridice che, a differenza di quanto avviene nel libretto del 1698, utilizza qui apertamente l'inganno per gettare sospetti sulle presunte aspirazioni di Emilia al trono egizio); in particolare, risaltano maggiormente le qualità morali di Lepido (questi ordina addirittura l'uccisione della figlia quando sospetta che aspira al trono di Tolomeo) e il conflitto interiore di Emilia; viene inoltre eliminato, con la soppressione di Crispina, ogni elemento comico. Alcune modifiche riguardano anche l'assetto formale: il numero delle scene viene ridotto da 56 a 47, mentre quello dei pezzi chiusi scende da 56 a 50, con la riduzione dei duetti da 10 a 5.

[56] Cfr. Staffieri, *Colligite Fragmenta* cit., pp. 128 sgg. Si ricorda che nel 1701 fu eletto papa Clemente XI Albani.

[57] Cfr. Scano-Graglia, *Francesco Valesio* cit., IV, pp. 361, 374.

[58] Cfr. Piperno, *Crateo, Olinto, Archimede e l'Arcadia. Rime per alcuni spettacoli operistici romani (1710-1711)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma* cit., pp. 349-367: 352-353. In tale studio viene sottolineata anche la rivalità scatenatasi in quegli anni tra Ottoboni e il principe Francesco Maria Ruspoli, rivalità riguardo al campo mecenatistico: su tale aspetto cfr. anche Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara - La vita*, «Chigiana», XXIX-XXX, 1972-1973, pp. 223-346: 283-288, e Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale* cit., p. 54.

accoglienza favorevole tocca anche, due anni dopo, al *Ciro*, relativamente al quale le cronache del tempo riferiscono che l'opera «riesce vaghissima, riguardo alla pretiosità degl'habiti, e singolarità delle scene, et apparenze, mà per altro assai mesta per ragione dell'Istoria di Ciro», e ancora che l'opera «ha riportato unanime applauso».[59]

Ora, confrontando tali giudizi con quelli dei primi anni '90, non può non notarsi come sul piano della ricezione si ravvisi un interessante mutamento nei confronti dei lavori del cardinale: se infatti rimane preminente il plauso per la parte visiva dello spettacolo, si apprezza ora anche quella più propriamente contenutistica. Né questo consenso è un fenomeno registratosi solo sulla base di cronache generiche e spesso anonime, poiché anche un teorico, Pier Jacopo Martello, nel suo trattato *Della tragedia antica e moderna* non esita a includere due opere del cardinale, *Costantino* e *Ciro* appunto, tra le migliori della sua epoca. A dir la verità, alcuni studiosi hanno ritenuto che Martello, il quale non cita esplicitamente Ottoboni ma parla di «un eminentissimo autore»,[60] si riferisse in tale passaggio a Pietro Pariati, che aveva infatti composto due opere dello stesso titolo.[61] Ma tale ipotesi si può senz'altro scartare per tre ordini di motivi: a) Martello cita, come opera dell'«eminentissimo autore», anche *Santa Cecilia*, lavoro che rientra nella produzione ottoboniana ma non in quella di Pariati; b) egli cita prima *Costantino* e poi *Ciro*, collocando quindi le opere nell'ordine cronologico in cui furono composte dal cardinale (1710 e 1712), mentre Pariati le concepì, o almeno le pubblicò, in ordine inverso (*Ciro* 1709 e *Costantino* 1711); c) dopo aver citato espressamente i nomi di vari poeti – tra cui Capece, Stampiglia, De Totis e Zeno – Martello non avrebbe avuto motivo di parlare di «eminentissimo autore» solo per Pariati, mentre sappiamo che Ottoboni teneva in modo particolare all'anonimato e rispondeva in pieno alla qualifica di «eminentissimo». C'è caso mai da chiedersi se tale mutamento nella ricezione dei lavori ottoboniani sia da imputarsi più al prestigio da lui acquisito come mecenate che alla maturità raggiunta come drammaturgo. Il confronto di almeno due delle sue opere settecentesche con quelle omonime di Pariati può illuminarci su questo punto e, più in generale, sulla peculiarità della sua drammaturgia rispetto a quella dell'epoca.

---

[59] Cfr. gli *Avvisi* riportati in FRANCHI, *Drammaturgia romana (II)* cit., p. 88.

[60] MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* cit., p. 274.

[61] In questo equivoco è caduto, PIERO WEISS, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Traslation*, «The Musical Quarterly», LXVI/3, 1980, pp. 378-403: 382.

VII.1. *Il Costantino pio*

Come *Il console tutore*, *Il Costantino pio* presenta una duplice tematica: politica e amorosa. E anche in questo caso le vicende sono tratte, almeno apparentemente, dalla «verissima Istoria»: il dramma – che prende il via nell'imminenza della battaglia contro Massenzio, usurpatore del potere imperiale e feroce persecutore dei cristiani – si apre con l'episodio della miracolosa visione della croce da parte di Costantino, episodio che offre la possibilità a Ottoboni d'inserire subito in apertura una sontuosa macchina con la figura allegorica della Religione, che canta un'aria («Sia questo il segno/Della vittoria» con cui si traduce il noto *In hoc signo vinces*). Sarà quindi proprio la successiva vittoria di Costantino su Massenzio a innescare, in una sorta di reazione a catena, tutti i principali eventi del dramma: il desiderio di vendetta di Massimiano (padre di Massenzio), che attenterà alla vita dell'imperatore, lo spostamento di Licinio (ex-alleato di Massenzio) nel campo di Costantino, l'interesse di Costanza per Licinio, quello di Fausta per Costantino. Pertanto, a differenza dell'opera precedente, è il conflitto politico qui a prevalere su quello sentimentale e a garantire l'unità d'azione. Ma, come nella *Statira*, ci accorgiamo subito che dietro i nomi degli storici Orosio, Eutropio, Cassiodoro, Paolo Diacono, citati con il consueto zelo dall'autore nell'Argomento dell'opera, si cela in realtà quello di Thomas Corneille con il suo *Maximian* (1662), fonte che Ottoboni come al solito non rivela, ma che è invece citata da Pariati nell'Argomento del suo *Costantino*, rappresentato al S. Cassano di Venezia nel 1711, con la musica di Francesco Gasparini.[62] È illuminante, a questo riguardo, analizzare la differente strategia messa in atto dai due librettisti in relazione alla *pièce* originale.

Pariati si mantiene sostanzialmente fedele al *Maximian*, da cui diverge solo per elementi poco significativi, come ad esempio il nome dei personaggi (i corneliani Licinio, Severo e Costanza diventano rispettivamente Leone, Licinio e Flavia) o l'inserimento di un personaggio *en travesti* d'importanza secondaria (come quello di Emilia, amante di Leone, celata sotto le sembianze del soldato Albino, del tutto assente in Corneille). Ma, quanto a struttura (in cinque atti) e sostanza drammatica, si registra una significativa concordanza con l'originale.

---

[62] *Costantino Drama Da rappresentarsi per Musica nel Teatro Tron di S. Cassano L'Autunno dell'anno 1711. Consacrato All'Altezza Serenissima del Signor Principe Francesco di Lorena, In Venezia, MDCCXI, Presso Marino Rossetti In Merceria all'Insegna della Pace* (all'interno la dedica reca la firma di Pietro Pariati e, a p. 9, dopo l'elenco delle Mutazioni viene citato il nome del compositore: «Signor Maestro Francesco Gasparini»).

L'opera di Pariati si apre infatti, come in Corneille, con il piano ordito da Massimiano per eliminare Costantino e la ricerca dei complici idonei a mettere in atto il suo progetto o almeno a non ostacolarlo: Leone, Licinio e Fausta (figlia di Massimiano) sono via via da lui avvicinati e ciascuno ha più d'un motivo per imbarcarsi nella rischiosa impresa (questi motivi sono di natura sia politica che sentimentale o entrambi). Solo Leone, tuttavia, aderisce al piano di Massimiano, mentre gli altri due, tra loro amanti (ma Fausta è nel contempo la sposa destinata a Costantino), sono presi da un terribile conflitto di coscienza (tra amore e dovere). L'azione prosegue con la scoperta da parte di Costantino del complotto ordito ai suoi danni. Ma il capo rimane sconosciuto, e né Licinio né Fausta, nonostante i rimorsi, sono disposti a rivelarlo (cosa che aumenta il conflitto interiore soprattutto di Fausta, che non può tradire il padre ma non vuole nemmeno ingannare Costantino, suo futuro marito). La situazione si complica con la gelosia suscitata in Costantino (che ama Fausta) da Licinio, gelosia provocata dalla scoperta di un foglio scritto da quest'ultimo a Fausta e in cui si fa cenno al complotto, ma con l'intenzione di difendere Costantino e non di eliminarlo. In seguito a tale equivoco Licinio viene accusato da Costantino e dallo stesso Massimiano, che tenta invece di scagionare la figlia. Licinio si difende accusando a sua volta il padre di Fausta. La sua posizione si aggrava, tuttavia, con l'intervento di Leone che, per salvare Massimiano cui è alleato nel complotto, indica in Licinio il capo della congiura contro l'imperatore. Nel frattempo Massimiano decide di mettere in atto il suo piano e invia Leone nella stanza di Costantino per eliminarlo nel sonno. L'intervento di Fausta, coadiuvata da Emilia, impedisce tuttavia il compiersi dell'assassinio e determina – dopo un'ultima complicazione (in cui viene svelata la vera identità di Emilia) – lo scioglimento della vicenda: Costantino comprende che Fausta gli è fedele e si riconcilia con lei, quindi decide di dare in sposa sua sorella Flavia a Licinio. Massimiano, che da ex-imperatore ha conosciuto l'ebbrezza del potere e non vuole rassegnarsi a vivere da suddito, si toglierà invece la vita.

Completamente diversa è la soluzione escogitata da Ottoboni. Se nel caso di alcuni personaggi ripristina i nomi della *pièce* originale (ad esempio Flavia, sorella dell'imperatore, torna ad essere Costanza), per altri opta per un più economico processo di condensazione (Licinio, sotto le mentite spoglie di Arsace, non solo fonde alcune caratteristiche sia di Licinio che di Severo, ma ne ricopre ambedue le funzioni). Riguardo inoltre alla struttura dell'opera il cardinale sceglie l'abituale articolazione in tre atti (ma con dieci mutazioni sceniche), mentre opera i suoi interventi più significativi sul piano dell'intreccio e della scenografia, anzi modifica

l'uno in relazione all'altra e, più in generale, alle finalità edificanti del suo teatro. L'opera infatti non ha inizio con il delittuoso piano di Massimiano, bensì con l'apparizione della croce e la battaglia contro Massenzio, con eventi quindi che nella *pièce* corneliana accadono *prima* dell'inizio del dramma. E ciò ha lo scopo di porre in posizione forte il messaggio cristiano, potenziato per di più da uno sfarzoso macchinismo, ripreso anche alla fine dell'atto I, quando si svolge sotto gli occhi degli spettatori il corteo che porta in trionfo Costantino, ormai vincitore su Massenzio, con la Fama «sovra Carro tirato da Cavalli alati» e la «trasmutazione del Carro Trionfale in otto Gladiatori». Il complotto contro l'imperatore viene quindi spostato nell'atto II, mentre risulta notevolmente potenziato il personaggio della sorella di Costantino, Costanza, che qui trama per prendere il potere non meno di Massimiano. I personaggi di Fausta e Licinio-Arsace ricalcano invece abbastanza fedelmente gli omonimi corneliani, con i loro conflitti di coscienza che conducono nell'atto III allo scioglimento finale, il quale giunge tuttavia non prima di un'ulteriore complicazione della trama causata dalla consueta tematica della gelosia, quella di Costanza verso Licinio e di Costantino verso Fausta. È inutile forse aggiungere che per il finale Ottoboni non esita a far ricorso a un ulteriore prodigio scenico: una «gran macchina di Nuvole, che dilatandosi forma una Reggia celeste» con sopra la Fede in trono luminoso assistita dalle Arti liberali, in cui sintetizza sostanzialmente il suo programma drammaturgico. Ben diversamente da Pariati, quindi, anche in questo caso il cardinale intende la fonte francese solo come serbatoio di situazioni e personaggi, i quali poi riassembla ed elabora in modo del tutto originale in vista della sua personale concezione del teatro.

VII.2. *Teodosio il giovane*

Ingredienti analoghi, ma di segno inverso, mostra l'opera successiva: *Teodosio il giovane*, rappresentata alla Cancelleria nel 1711. L'azione principale è apparentemente di natura politica, essendo incentrata sul conflitto che oppone l'imperatore d'Oriente Teodosio e il re di Persia Varane, crudele persecutore dei cristiani, che ha violato il giuramento di pace fatto da suo padre con l'Impero. Ma, in realtà, il vero movente di questo conflitto è di natura sentimentale: è soprattutto infatti il gioco incrociato di gelosie ed equivoci, che si svolge tra i componenti del tradizionale quartetto d'amanti, ossia le coppie Teodosio-Atenaide e Ariane-Varane (cui si aggiungono Marciano e Pulcheria), a costituire la linfa vitale del dramma, che si conclude con un atto di clemenza di Teodosio

nei confronti del nemico e con il consueto matrimonio finale (tra Teodosio e Atenaide).

Molti sono tuttavia gli elementi che differenziano tale opera dalle due precedenti del cardinale. Innanzitutto, l'azione appare più fortemente frammentata. In secondo luogo, non vengono utilizzati né lo schema degli amori incrociati e non corrisposti, né i conflitti di coscienza – segni inconfondibili del teatro del *grand siècle* –, così come viene escluso il personaggio sotto mentite spoglie; al contrario, si recuperano alcuni elementi arcaizzanti eliminati nei due lavori precedenti, come ad esempio l'intermedio danzato alla fine dell'atto I, che coinvolge i personaggi comici di Acrisia ed Eridione (in cui si assiste alla trasformazione di una fontana in donna) e la scena di fantasmi con ballo alla fine dell'atto II (in realtà uno scherzo di Acrisia nei confronti di Eridione), due veri e propri *divertissements*, con funzione quindi esclusivamente decorativa e ludica rispetto all'azione. Più tradizionale, infine, è anche l'impiego delle scene spettacolari, come quella dello sbarco di Marciano con prigionieri e popolo all'inizio dell'atto I o l'ultima scena con Atenaide sopra «gran Macchina che scende dall'alto, rappresentante la reggia della Sapienza, in abito Imperiale».

Queste scene con relative macchine furono comunque molto lodate nelle cronache del tempo, che invece giudicarono in generale l'opera troppo «lunga, e Tediosa»[63] e le «parole» del dramma come «le peggiori che uscissero mai dalla penna di sua emi[nen]za».[64] L'impressione è che Ottoboni non avesse in questo caso, com'era avvenuto già per il *Colombo*, una fonte precisa cui ispirarsi. Nonostante, infatti, il nome di alcuni personaggi possa far pensare alla «comédie heroïque» di Pierre Corneille *Pulchérie* (1672), in realtà il soggetto è totalmente diverso da quello della fonte francese. Così come non c'è alcuna attinenza con l'*Atenaide* di Apostolo Zeno (eseguita a Vienna nel 1714, ma composta probabilmente già nel 1709), che presenta, a parte Atenaide, anche i personaggi di Teodosio, Varane e Pulcheria, ma con una trama del tutto differente.[65] Qualche connessione c'è invece con l'oratorio di Arcangelo Spagna *L'innocenza colpevole overo La Santa Pulcheria*, pubblicato nella raccolta *Oratorii*

---

[63] *Avvisi di Roma* (Roma 10 gennaio 1711), conservati presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera cit. in THOMAS GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ann Arbor, 1983, pp. 612-613.

[64] *Dispacci di Pesaro* (Roma 10 gennaio 1711), conservati presso l'Archivio di Stato di Pesaro cit. in GIALDRONI, *Spigolature romane* cit., p. 374.

[65] Cfr. MARIA GRAZIA PENSA, *L'*Atenaide *di Apostolo Zeno adattata per la musica di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 331-344.

overo Melodrammi sacri del 1706, ma composto probabilmente assai prima.[66] Qui troviamo l'episodio del pomo regalato da Atenaide a Flaviano, o almeno è questo che il perfido eunuco Narsete fa credere a Teodosio, pomo che scatena la gelosia dell'imperatore. Ora, nell'opera ottoboniana proprio un pomo è all'origine dell'equivoco che provoca il gioco di gelosie incrociate tra le due coppie d'innamorati (il cui amore è comunque corrisposto e solo temporaneamente impedito da un *qui pro quo*).

Ritorna invece un tema già affrontato dal cardinale nel *Console tutore*, ossia quello relativo ai fondamenti del buon governo. Leggi, giustizia, virtù militare e, soprattutto, rispetto della fede: sono questi i valori che Ottoboni fa enumerare a Teodosio in una scena dell'atto II, valori che appaiono un distillato più delle vicende politiche contemporanee che della «verissima Istoria» dei secoli passati. Anzi, a tal riguardo, si può rilevare come l'aspetto più interessante di quest'opera stia proprio nella parabola evolutiva che si compie nell'animo del protagonista: irretito nei primi due atti nel gioco di equivoci e gelosie degli altri personaggi, Teodosio via via apprende e finalmente acquista nell'ultima parte del dramma la grandezza morale e politica che spetta al proprio ruolo.

VII.3. *Il Ciro*

Con *Il Ciro*, rappresentato alla Cancelleria nel 1712, torniamo al confronto tra Ottoboni e Pariati. Quest'ultimo, come abbiamo visto, aveva utilizzato nel 1711 lo stesso soggetto del *Costantino* ottoboniano e, citando la *pièce* di Thomas Corneille come sua fonte, aveva in qualche modo svelato (involontariamente?) l'occulto debito dell'omonima opera del cardinale. Legato anche per motivi familiari a Venezia, Ottoboni non poteva non conoscere il lavoro di Pariati. Non sembra pertanto un caso se proprio l'anno seguente al *Costantino* veneziano Ottoboni – forse per ingaggiare una nuova gara letteraria a distanza – riprende il soggetto di un'altra opera di Pariati, appunto *Ciro*, rappresentata nel Teatro di S. Cassiano nel 1709 con musica di Tommaso Albinoni.[67]

---

[66] ARCANGELO SPAGNA, *Oratorii overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno all'istessa materia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993 (edizione in facsimile – dell'edizione pubblicata a Roma da Gio. Francesco Buagni nel 1706 – a cura di Johann Herczog jr). L'oratorio in questione è il IX del Libro I. È importante ricordare che Arcangelo Spagna fu per lunghi anni «maestro di casa» alla Cancelleria.

[67] *Ciro Drama per musica Da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassano Nel Carnevale dell'Anno 1709 Consacrato all'Altezza Serenissima di Francesco Maria I. Pico, Duca della Miran-*

Senza citare questa volta alcuna fonte, il libretto di Pariati inizia con il consueto Argomento, che espone l'antefatto. In esso si narra di un sogno fatto da Astiage, re della Media, in cui si profetizza l'usurpazione del diadema reale da parte di suo nipote; alla nascita di quest'ultimo (Ciro, appunto) Astiage, per evitare l'avverarsi del nefasto vaticinio, nomina come suo successore ed erede Ciassare, che viene però ucciso dall'esercito persiano guidato dal principe Sibari, sdegnato per l'ingiuria fatta al legittimo erede, di cui è fedelissimo sostenitore. Ora, il dramma ha inizio proprio a questo punto: Ciro – sotto le mentite spoglie di Artamene – si trova nella reggia di Astiage, non per vendicarsi del nonno, ma perché innamorato di Bardane, figlia di Ciassare e acerrima nemica di Ciro (che lei non sa essere in realtà l'amato Artamene). Sibari annuncia ad Astiage che Ciro è disposto a offrire la pace al re della Media in cambio delle nozze con Bardane. Quest'ultima rifiuta sdegnata, dal momento che non può certo congiungersi con chi ha ucciso suo padre, e incita alla guerra contro Ciro, giurando che sposerà solo colui che le consegnerà la sua testa. Artamene, che desidera a tutti i costi Bardane, si lancia subito nell'impresa: ma come potrà coronare il suo sogno d'amore, se sarà costretto a uccidere Ciro, cioè se stesso? Questo è l'interrogativo drammatico che terrà desto l'interesse degli spettatori fino alla fine dell'opera, mentre la macchinazione ordita da altri due personaggi del dramma, Emirena e Idaspe – innamorati rispettivamente di Artamene e Bardane – per boicottare i progetti amorosi della coppia principale costituirà solo una piccola complicazione per arricchire una storia tutta incentrata sul colpo di scena finale: la scoperta da parte di Bardane e Astiage, oltre che degli altri personaggi della sua corte, che Artamene è in realtà Ciro.

Ottoboni conosceva il libretto di Pariati? Probabilmente sì, perché ne utilizza l'espediente principale, ossia il protagonista (e non un personaggio secondario) sotto mentite spoglie. L'azione dell'opera è incentrata infatti sulla progressiva e difficile scoperta da parte del misero pastore Elcino (come della gran parte dei personaggi del dramma) della sua vera identità: egli è Ciro, l'erede al trono persiano usurpato dal re Astiage. Ma – importante variante introdotta – in questo caso si tratta di un personaggio che non dissimula coscientemente la propria identità che è, d'altronde, a lui stesso sconosciuta. Torna anche il motivo del sogno premonitore di Astiage, non anticipato nell'antefatto, ma narrato direttamente da Mitridate, padre adottivo di Elcino, nelle prime scene dell'opera (atto

---

dola [...], In Venezia, Appresso Massimo Rossetti, in Merceria, all'Insegna della Pace. La dedica reca le iniziali P.P.

I/sc. 3). Quanto al resto, tuttavia, i due libretti divergono completamente. In Ottoboni il tema della rivelazione d'identità di Elcino-Ciro non costituisce, come in Pariati, quella linea vettoriale che tiene desta l'attenzione degli spettatori e intorno alla quale si costruisce tutta la storia. Per quanto importante, essa s'intreccia qui ad altre linee d'azione, che rendono assai più complessa e fitta la trama ottoboniana: la storia è infatti arricchita dalle vicende messe in moto da un lato dalla solita doppia coppia di innamorati (Sandane-Elcino, Erenia-Arsace), che questa volta sono in conflitto, più che per rivalità amorosa, per motivi di carattere familiare (Erenia è l'antagonista di Elcino, perché gelosa dell'affetto paterno), dall'altro dal conflitto che oppone Astiage ad Arpago e Mitridate, personaggi questi ultimi legati tra loro per eventi passati connessi direttamente alla salvezza e alla falsa identità di Elcino. Né mancano, in questa densa trama, i soliti accenni al monarca ideale: nell'atto I (sc. 13) Elcino, interrogato da Astiage, rivela le sue idee sul potere regio (se l'impero è governato in modo virtuoso, il trono non è il frutto di un caso, ma un dono divino):

> Talor chi serve è di regnar più degno
> Di colui, che sostien scettro, e corona.
> Ma se al potere unita
> Virtù regge l'Impero, allora il Trono
> Non è del caso, ma del Cielo un dono.

L'opera ottoboniana si contraddistingue, inoltre, per il consueto apparato spettacolare e per le scene cerimoniali, queste ultime legate strettamente all'azione (come nel caso del *Costantino pio*). A tal riguardo, particolarmente suggestiva è la sequenza del banchetto (fine atto II), accompagnata dal coro di pastori che suonano, cantano, ballano e culminante – dopo l'imprigionamento di Elcino e la macabra scena di Arpago che è costretto a bere il sangue del figlio – con l'oscuramento del cielo e la tempesta, cui segue il ballo delle Furie che rovinano tutto l'apparato della mensa. È una concezione, questa, che appare ben lontana dai fatui *divertissements* di alcune sue opere precedenti.

Se quindi in questo caso l'opera di Ottoboni sembra superare di gran lunga quella di Pariati – sia per la concezione dello spettacolo che per lo spessore della trama – al tempo stesso è facile riconoscere come alcune soluzioni da lui escogitate siano, più che il parto della sua fantasia, il frutto ancora una volta di specifiche suggestioni d'oltralpe. La fonte più evidente del *Ciro* ottoboniano appare infatti l'*Athalie* di Racine, la «tragédie tirée de l'Ecriture sainte», che del resto aveva già attirato l'attenzione del cardinale negli anni '90. Da tale *pièce* Ottoboni riprende il

nucleo drammatico di partenza: l'idea del massacro, insieme agli altri pretendenti al trono, del piccolo Joas, erede legittimo e nipote della crudele regina Atalia, ordinato da quest'ultima per salvaguardare il suo regno, massacro evitato da Josabetta, moglie del sommo sacerdote, che alleva di nascosto il fanciullo nel Tempio e gli dà il nome di Eliacino. Da qui prenderà il via la storia della riconquista del trono usurpato da parte dell'erede legittimo e degli ostacoli ad esso frapposti da Atalia che – attraverso sogni premonitori, interrogatori, timori, sospetti – perviene alla scoperta, insieme allo stesso Joas, della vera identità del fanciullo. Ora, non è difficile rinvenire nel re Astiage del *Ciro* ottoboniano la figura della crudele Atalia, in Mitridate quella salvifica di Josabetta e, soprattutto, in Elcino il detronizzato Eliacino (di cui Ottoboni imita anche il nome); né si può fare a meno di trovare delle analogie tra il sogno premonitore di Atalia e quello di Astiage, come pure tra l'interrogatorio di Joas da parte di Atalia e la scena analoga tra Elcino e Astiage (atto I/sc. 13), per non parlare ovviamente della più generale similarità tra le due storie, ambedue incentrate sull'erede legittimo di un trono usurpato e su una progressiva rivelazione d'identità. Infine, sia la scena del sacrificio con coro di pastori e sacerdoti con cui si conclude l'atto I del *Ciro* ottoboniano che la scena del banchetto con coro di pastori alla fine dell'atto II ricordano le scene corali con cui termina ciascun atto (tranne l'ultimo) della *pièce* raciniana.

Insomma, a una ventina d'anni dalla *Statira*, Ottoboni fa ritorno al grande tragico francese, anche se il consueto processo di contaminazione tra materiale d'invenzione e quello mutuato dalla fonte d'oltralpe si compie ora in funzione di una costruzione drammatica che non penalizza più la dimensione dell'intrigo, il quale al contrario si è ispessito con l'ausilio sia del duplice conflitto sia di una più definita caratterizzazione del personaggio. Rimandando all'ultimo capitolo le considerazioni generali sulla drammaturgia ottoboniana, si può fin da ora affermare, quindi, che la tendenza al *collage*, ossia al gioco intertestuale effettuato con le principali tragedie francesi del *grand siècle*, si configura come il vero e proprio segreto di fabbricazione della sua officina creativa e questo ci induce ad aggiungere tale caratteristica – forse tra le più interessanti del suo teatro – alle costanti dell'universo drammatico ottoboniano in precedenza enumerate.

VIII. Aspetti formali dei libretti ottoboniani

L'approfondimento della componente contenutistica dei libretti di Ottoboni non deve farci trascurare il fatto che tali testi erano concepiti in

vista del trattamento musicale, una tematica, questa, che solo per comodità d'analisi affrontiamo in sede separata. Le convenzioni operistiche del tempo risultano infatti già implicite nella struttura drammaturgica prescelta dall'autore e si riverberano direttamente sia sugli aspetti formali del libretto che sulla versificazione. Ora, anche in quest'ambito, la duplice prospettiva dell'indagine – sincronica e diacronica – fa registrare diverse costanti, ma anche alcune trasformazioni intercorse nel giro di due decenni.

Dalla Tavola 2[68] emerge che i sei libretti differiscono tra loro in maniera poco rilevante per quanto concerne il numero delle scene (che si aggira – con eccezione della *Statira* – sempre nell'ordine della cinquantina per ciascuna opera) e delle mutazioni sceniche (intorno alla decina), dati questi abbastanza inconsueti se raffrontati a quelli relativi ai libretti di altri autori italiani attivi nello stesso arco di tempo, nei quali si registra invece una progressiva riduzione numerica in ambedue gli ambiti.[69] In effetti, questa divergenza può in gran parte spiegarsi sulla base dell'interesse specifico mostrato dal cardinale nei confronti della componente visiva dello spettacolo: in particolare, l'alto numero di mutazioni sceniche – grazie anche alle cospicue somme che poteva investire nei suoi spettacoli e ai rinomati artisti al suo servizio (si pensi al fondamentale contributo reso da Filippo Juvarra) – era diretta conseguenza del suo programma tanto edificante quanto sontuosamente autocelebrativo (e ciascun aspetto sembra rafforzarsi grazie all'altro).

Riguardo, inoltre, alla *liaison des scènes*[70] Ottoboni la osserva in maniera assoluta nelle prime due opere, mentre si prende qualche licenza nelle quattro successive (con un picco nel *Console tutore*, dove si registrano ben quattro interruzioni di essa): l'arricchimento dell'intrigo, con la doppia tematica politico-amorosa, è stato evidentemente ottenuto in cambio di un minore ossequio a certi requisiti formali e a spese di una certa frammentazione del tessuto drammatico. Strettamente legata a questo aspetto è la procedura che regola le entrate e le uscite dei personaggi in scena. Sebbene Ottoboni utilizzi gli abituali schemi di avvicendamento

---

[68] La tabella è stata redatta sulla base dei criteri elaborati da FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 84-85, particolarmente pertinenti per i libretti del periodo premetastasiano.

[69] Cfr. in particolare FREEMAN, *Opera without Drama* cit., cap. III (*Formal Elements of the Change*), pp. 93-168 (dove vengono presi in esame gli aspetti formali relativi ai testi di alcuni tra i principali librettisti dell'epoca, quali Minato, Silvani, David, Frigimelica Roberti, Corradi, Cupeda, Stampiglia, Pariati); GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi* cit., pp. 84-85.

[70] È la tecnica, usata soprattutto nel teatro classico francese, per legare una sequenza di scene: in ogni scena è presente almeno un personaggio della precedente.

– come la rotazione attorno a un personaggio-perno, la sostituzione a catena, l'accumulazione e la riduzione progressiva[71] – anche in questo ambito, come nella *liaison des scènes*, si ravvisa un certo impaccio nell'organizzare sequenze drammatiche dotate di ampio respiro. Significativo, a tal riguardo, è il confronto tra l'atto I della *Statira* e l'analogo del *Console tutore*, nonché tra questi e i primi due atti (dei cinque) del *Costantino* di Pariati.[72]

La Statira	*Il console tutore*	*Costantino*
1. A	1. A B	I. 1. A B
2. A B	2. A B Coro	2. B C
3. A	3. A C	3. C D
		4. D
4. C	3. D	5. D E F
5. C D E	5. D [E]	6. D E F G
	6. (D) F G	7. D F G
6. F	7. (D) F G [E] B	8. D G
7. F G A	8. (D) F B	9. G
8. G A	9. D [E] H	
9. G	10. E	II. 1. C G
		2. G D
10. C	11. A Coro	3. D A
11. C D B E		4. D A E B
12. D B E	12. I G Popolo	5. A E B F
13. D E	13. I [G] B	6. A B F
14. D	14. B F H	7. A B
	15. B F H I C [G]	8. A

Nella *Statira* le quattro mutazioni sceniche individuano altrettante sequenze drammatiche non frazionate da interruzioni della *liaison des scènes*, ma di corto respiro: solo la quarta sequenza (con cinque scene) – grazie alla presenza dei personaggi-cardine prima di Statira poi di Perin-

[71] Rotazione intorno a un personaggio perno (AB/AC/AD), sostituzione a catena (AB/BC/CD), accumulazione (A/AB/ABC), riduzione progressiva (ABC/AB/A): per tali schemi cfr. HAROLD S. POWERS, *Il «Serse» trasformato*, «The Musical Quarterly», XLVII, pp. 481-492 (trad. it. in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241), e GIUNTINI, *op.cit.*, pp. 88-90.

[72] Ad ogni lettera corrisponde un personaggio: per *La Statira* ABCDEFG = Oronte, Alessandro, Statira, Perinto, Demetrio, Campaspe, Apelle. Per *Il console tutore* ABCDEFGHI = Silvia, Cisso, Antioco, Emilia, Crispina, Tolomeo, Lepido, Publio, Euleo. La D tra parentesi indica che il personaggio (in questo caso Emilia) è nascosto. Per *Costantino* ABCDEFG = Emilia, Leone, Massimiano, Fausta, Costantino, Flavia, Licinio. La linea continua che separa i gruppi di scene indica i mutamenti scenici, mentre quella tratteggiata l'interruzione della *liaison des scènes*.

to – raggiunge una certa entità. Nel *Console tutore*, invece, c'è la tendenza a una maggiore estensione delle sequenze drammatiche, che trovano spazio fra tre sole mutazioni sceniche, ma a prezzo di un'interruzione della *liaison des scènes* e di un impacciato meccanismo di avvicendamento dei personaggi, alcuni dei quali entrano ed escono più volte nel corso della stessa sequenza: nella seconda di queste, incardinata sul personaggio di Emilia, la serva Crispina esce dopo la quinta scena, ricompare nella settima, per poi uscire di nuovo e ritornare nelle due scene seguenti; mentre nella terza sequenza lo stesso accade con il personaggio di Lepido, che esce alla tredicesima scena e rientra alla quindicesima.[73] La situazione non migliora nei due atti successivi del *Console tutore* e nemmeno, dopo circa un decennio, nel *Costantino pio*, il cui atto II è caratterizzato da due interruzioni della *liaison des scènes*, come pure da uscite ed entrate di alcuni personaggi in modo disordinato. Al contrario, se guardiamo all'omonima opera di Pariati, si riscontra un meccanismo d'avvicendamento assolutamente regolare e in linea con la continuità dell'azione, che peraltro si svolge in un'ambientazione scenica unitaria per ciascun atto (senza cioè mutazioni), alla maniera del teatro classico francese.[74] Da questi dati si può dedurre, tra l'altro, che l'elevato numero di mutazioni sceniche, riscontrabile fino al *Ciro* del 1712, è diretta conseguenza non solo del desiderato sfarzo scenografico, come abbiamo ipotizzato prima, ma anche della scarsa abilità del cardinale nel costruire arcate drammatiche di lunga gittata.

Ora, tanto il discorso della continuità drammatica quanto gli schemi di avvicendamento prescelti sono direttamente collegati a quello che costituisce il problema centrale per ogni librettista, ossia il meccanismo di distribuzione delle arie all'interno dell'opera. Come possiamo notare nella Tavola 2, è proprio in questo ambito che si registrano le divergenze più interessanti: passando infatti dai libretti ottoboniani degli anni '90 a quelli del periodo successivo, si ravvisa una progressiva riduzione del numero dei pezzi chiusi (arie, duetti, pezzi d'insieme), mentre si assiste a un graduale aumento delle arie d'entrata (ossia cantate da un personaggio prima di tornare dietro le quinte) a scapito delle altre. In particolare, nei

---

[73] Queste entrate ed uscite irregolari sono indicate con la lettera incorniciata.

[74] Nei cinque atti, in cui è suddiviso il dramma, ci sono solo sette mutazioni sceniche: gli atti I, II e IV si svolgono all'interno di un unico ambiente (rispettivamente *Galleria di Statue Imperiali* il I, *Ritiro delizioso* il II, *Sala Imperiale* il IV), mentre gli altri due atti prevedono solo due mutazioni (*Portici Imperiali* e *Atrio interno* il III, *Stanze di Fausta* e *Gran Piazza* il V). Come si può notare, inoltre, tranne l'ultima scena del dramma (pubblica ed esterna), tutti gli spazi sono privati e in gran parte interni, e richiamano in tal modo il tipico ambiente claustrofobico entro cui si consuma il destino tragico dei personaggi del teatro classico francese.

TAVOLA 2: I DRAMMI PER MUSICA DI PIETRO OTTOBONI: ASPETTI FORMALI

Titolo	Scene	Mutaz. di scena	Liason interr.	Pezzi chiusi	Arie usc.	Arie med.	Arie fin. non d'entr.	Arie d'entr.	Duetti	Pezzi d'ins.
La Statira (1690)	42	4. 3. 5	–	18. 15. 17 = 50 (55)*	4	13	7	22	4	–
Il Colombo (1690-91)	51	3. 3. 3	–	24. 24. 24 = 72 (60)*	5	24	8	25	9	1c
Il console tutore (1698)	56	3. 3. 4	4	18. 18. 20 = 56	9	6	9	21	10	1c
Il Costantino pio (1710)	54	3. 3. 4	2	14. 16. 14 = *(6) (1) (1)* 44 (52)	3 *(2)*	3 *(2)*	2 *(1)*	24 *(3)*	11	1q
Teodosio il giovane (1711)	55	3. 3. 4	2	18. 17. 17 = 52	7	5	6	26	7	1s
Il Ciro (1712)	54	3. 3. 5	3	17. 16. 13 = *(2) (2)* 46 (50)	4	4	3 *(1)*	29 *(3)*	3	3c

N.B. Nella colonna dei pezzi chiusi il numero tra parentesi con l'asterisco indica le arie presenti nelle partiture rispettivamente di A. Scarlatti e di B. Pasquini, mentre i numeri tra parentesi in corsivo indicano i pezzi soppressi. Nella colonna dei pezzi d'insieme la lettera *c* sta per coro, la *q* per quartetto, la *s* per sestetto.

libretti del '90 quasi la metà (nel *Colombo* più della metà) delle arie sono direttamente inserite nel corso degli eventi o collocate, a mo' di presentazione, all'arrivo in scena del personaggio; in quelli più recenti prevalgono invece le arie a fine scena, quando il cantante sta per partire: questo artificio permette di interrompere il meno possibile lo svolgimento dell'azione e di presentare nel contempo l'espressione statica dell'affetto, o il momento sentenzioso o riflessivo, come una naturale conseguenza dell'azione precedente.[75]

Se confrontiamo tuttavia il numero dei pezzi chiusi contenuti nei testi ottoboniani con quello relativo ai libretti di altri autori contemporanei, scopriamo che il primo sopravanza di gran lunga il secondo (che è sempre al disotto dei 40 brani nell'iniziale decennio del Settecento). Per rimanere, ad esempio, al solito confronto con Pariati, rispetto ai 32 e ai 38 pezzi chiusi del *Costantino* e del *Ciro* abbiamo i 44 e i 46 degli omonimi libretti ottoboniani, numeri, questi ultimi, che diverrebbero assai maggiori (ossia 52 e 50) se si considerassero i pezzi soppressi ma presenti nei testi a stampa, pezzi evidentemente non musicati ma ugualmente da intendere come parti integranti del piano originario dell'autore. Anche riguardo alla posizione delle arie all'interno della scena, i testi di Ottoboni rappresentano un *unicum* per l'epoca, dato che in essi i pezzi d'uscita, mediani e finali (senza uscita) sono ancora numerosi – tendenza che si riscontra pure nei suoi ultimi tre libretti –, mentre nei testi contemporanei di altri autori tali brani sono quasi del tutto scomparsi a vantaggio dei pezzi d'entrata.

Ulteriori osservazioni possono farsi ove si analizzi la funzione dell'aria e, più in generale, del pezzo chiuso all'interno del contesto drammatico dell'opera. Nelle opere ottoboniane degli anni '90 il numero complessivo dei pezzi chiusi supera di gran lunga, o nel caso del *Console tutore* uguaglia, quello delle scene, per cui – considerato che tra queste non poche sono composte di solo recitativo – risulta evidente che molte scene contengono diversi pezzi chiusi. In questi casi, per evitare un'eccessiva frammentazione del flusso drammatico, Ottoboni utilizza la tecnica dell'aria dialogica o di quella sentenziosa, la cui massima tuttavia è sempre

---

[75] Tanto nella Tabella 2 che nel corso di questo articolo si adotta la classificazione delle arie introdotta da MARTELLO (*Della tragedia antica e moderna* cit., pp. 285-286), che suddivide le arie in: «escite» (cantate da un personaggio che esce sulla scena), «ingressi» (cantate da un personaggio subito prima di rientrare tra le quinte), «medie» (collocate a metà scena). Ad esse si aggiungono, in quanto assai frequenti, le arie finali senza uscita, ossia poste a fine scena ma non seguite dalla partenza del cantante. Sull'imprecisione della terminologia adottata da Martello (fondata da un lato sui movimenti di entrata/uscita del personaggio, dall'altro sulla collocazione dell'aria nell'ambito della scena) cfr. GIUNTINI, *op. cit.*, p. 94.

strettamente connessa al contenuto espresso nel recitativo che la precede. Ad esempio, la settima scena dell'atto II della *Statira* contiene ben quattro arie, una d'uscita (di Campaspe), due mediane (una di Apelle, una ancora di Campaspe) e una d'entrata (di Alessandro). Sotto il profilo drammatico, la sequenza è incentrata sul tentativo di Campaspe di attirare a sé, con vari artifici, Alessandro, il quale in realtà è sempre più distratto dal pensiero di Statira, che ha ormai deciso di sposare. In questo suo tentativo di seduzione Campaspe è aiutata dallo stesso Apelle che, pur di non perdere la donna di cui è infatuato, cerca di far opera di persuasione su Alessandro riguardo alla bellezza dell'amata. La prima aria d'uscita di Campaspe è incentrata sul potere dell'amore («Resista chi può»); dopo un suo breve recitativo, in cui si augura di recuperare l'attenzione del sovrano, entrano Alessandro e Apelle: quest'ultimo nella prima aria mediana («Se t'appaga quel sembiante») ricorda ad Alessandro quanto Campaspe lo ami. Accortosi quindi della presenza di Campaspe, Apelle le rivela che ha vinto nel cuore di Alessandro sulla sua rivale Statira. Campaspe, con un'altra aria mediana («Punir ti voglio ingrato»), rimprovera Alessandro per la sua presunta infedeltà. Ma quest'ultimo, con un dialogo ancora in recitativo, afferma di non avere alcuna intenzione di sposare Campaspe, la quale anzi andrà in moglie ad Apelle, ridimensionando quindi bruscamente le pretese dell'intraprendente fanciulla con un'aria d'entrata dal tono sentenzioso:[76]

Chi a volo troppo alto
Dispiega le piume
S'espone a cader.
Con umile assalto
Le stelle è costume
Che vinca il pensier.
Chi a volo ecc.

Da esempi come questo, riscontrabili anche nel *Colombo* e nel *Console tutore*, appare evidente la strategia ottoboniana di legare strettamente l'aria all'azione. Ugualmente interessante, a tal riguardo, è il caso delle arie con funzione caratterizzante, da cui emerge in particolare l'ethos dei

[76] L'ordine delle arie qui presentato è quello che si riscontra tanto nel testo autografo che nel libretto a stampa. Le varie partiture della *Statira* (v. Appendice) mostrano invece, riguardo a questa scena, una differente distribuzione delle arie: cfr. sull'argomento HOLMES, La Statira *by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti. The Textual Sources* cit., pp. 57-59.

personaggi, arie impiegate soprattutto (ma non solo) nella fase espositiva del dramma e collocate nell'ambito della scena in posizione sia mediana che finale (con o senza uscita del personaggio). Rimanendo ancora nel campo della *Statira*, possiamo ricordare alcune arie di Oronte, il tipico amante infelice, incentrate sulla fedeltà e la costanza nel dolore («Ho di selce la costanza» nell'atto I, «Son felice fra martiri» nell'atto II), o quelle di Statira, caratterizzate dal tono lugubre e lamentoso, in linea con il codice comportamentale imposto dal lutto paterno («Sì, che la morte invoco» nell'atto I e «Quei sospiri che sparsi al vento» nell'atto II), o ancora le arie di Campaspe, tutte improntate al fatuo autocompiacimento tipico di un carattere sensuale e capriccioso («Beltà che piace» nell'atto I, «Resista chi può» nell'atto II), o quelle di Alessandro, ritratto nel corso dell'atto I come intrepido condottiero («Invitti guerrieri»), quindi come monarca virtuoso («La clemenza nel cor di un monarca»).

Alle arie dialogiche o d'azione e a quelle caratterizzanti possono aggiungersi le arie che esprimono particolari 'affetti' dei personaggi, quattro in particolare: amore, ira, vendetta, sdegno. Di queste arie, sempre fortemente connotate (anche sul piano musicale) e collocate anch'esse sia all'inizio che a metà o a fine scena, Ottoboni fa un discreto uso, destinandole in particolare ai personaggi emozionalmente più sbilanciati: Campaspe nella *Statira*, o Emilia e Publio nel *Console tutore*, per limitarci a quelli relativi ai lavori degli anni '90. Si vedano, ad esempio, le prime due scene dell'atto II del *Console tutore*, quando il tormento amoroso di Emilia nei confronti di Tolomeo – che trapela già nelle didascalie utilizzate dal cardinale («[Emilia] Va smaniosa per la scena» oppure «Mentre Emilia s'agita per la scena, sopraggiunge Tolomeo») – si addensa nell'aria d'entrata di Emilia al termine della seconda scena:

Io sol contro un ingrato,
Crudele, dispietato
Il duol sfogando vo;
E tanto piangerò.
E piangerò poi tanto;
Che forse nel mio pianto
Tutta mi struggerò.
Io sol ecc.

E non è certo da meno la reazione di Publio, nella quattordicesima scena dello stesso atto, quando (nel recitativo) apprende da Silvia che Emilia è innamorata di Tolomeo, rivelazione che farà esplodere, nell'aria d'entrata successiva, la sua ira per il presunto traditore del popolo roma-

no (Lepido), subito dopo mitigata dall'amore per Emilia, affetti contrastanti che scardineranno lo stesso impianto metrico del brano:

Al gran Tonante
Le saette involerò;
Fulminerò,
Farò
Scempio del traditor.
Ma tanto sono amante,
Ch'Emilia se vedrò,
Perderò
Tutta l'ira del mio cor.
Al gran ecc.

Arie di tipo caratterizzante o il più delle volte sentenziose, ma dal contenuto comunque generico, sono quelle destinate ai personaggi di basso rango, spesso comici. Queste sono collocate quasi sempre alla fine di un atto (I e/o II) o subito dopo una mutazione scenica: per il primo caso si vedano le arie di Perinto alla fine dell'atto I della *Statira*, di Giumbè e Gelima alla fine degli atti I e II del *Colombo*; per il secondo caso le scene 6 e 15 dell'atto II del *Console tutore*. Esse svolgono funzione prevalentemente demarcativa di una sequenza drammatica oppure, nel caso di quelle poste a fine atto, hanno uno scopo di alleggerimento dei nodi conflittuali esposti nel corso dell'azione.

Se passiamo ora a considerare i pezzi chiusi relativi ai libretti settecenteschi di Ottoboni, possiamo notare che la loro funzione rimane sostanzialmente la stessa. In particolare, le arie rimangono sempre strettamente connesse all'azione, anche se ora queste sono collocate prevalentemente a fine scena in relazione all'entrata (dietro le quinte) del personaggio. Caso mai si segnala una progressiva riduzione sia delle arie più propriamente dialogiche (ossia rivolte a un altro personaggio), sia di quelle caratterizzanti, in relazione a una minore attenzione prestata all'interiorità del personaggio, dato l'interesse orientato ora verso un intrigo più complesso. Al loro posto crescono decisamente (soprattutto nel *Ciro*) le arie sentenziose, il cui contenuto tuttavia è pur sempre ben collegato al recitativo che precede, quindi alla sfera dell'azione. Anzi, si può dire che l'aria nei libretti di questo periodo non sia altro che il precipitato o la sintesi, in forma monologica e in una veste metrica differente, di quanto precedentemente esposto nella sezione in recitativo, caratteristica questa che rende estremamente difficile, oltre che vano, il tentativo di classificare tali brani sulla base del loro contenuto affettivo o tematico. Un esempio tratto dal *Ciro* chiarirà meglio questo punto. Nella scena terza dell'at-

to I, si svolge un intenso dialogo tra Mitridate ed Elcino, in cui il primo narra all'altro la storia del sogno di Astiage – in cui si prefigurava la perdita del suo regno per mano del nipote – e della successiva nascita del figlio di Mandane (figlia di Astiage) a cui si diede il nome di Ciro. Ma a questo punto Mitridate, commosso, interrompe il suo racconto:

Elc. Ciro?
Mit. Ciro.
Elc. Nome fatal!
Mit. Nome, che sforza
Il mio possente amore, Elcino caro,
A stringerti al mio seno; e che per poco
Mi chiude il labro, e mi sprigiona il pianto.
Elc. Mio Genitor, qual parte
Hai nel caso, che narri, onde cotanto
Sei da pietade, e da dolor commosso?
Mit. Ah Ciro, ah Elcino, oh Dio! Più dir non posso.
Lascia che un sol momento
L'interno mio tormento
Io possa mitigar.
Così potrà la voce
L'occulto caso atroce
Col labbro palesar.
Lascia ecc.

È evidente come in questo caso l'aria, dopo la quale Mitridate abbandona la scena, sia direttamente coinvolta nel dialogo e rappresenti lo sbocco inevitabile, oltre che emotivamente pregnante, di quanto precede. Interessante è anche la scena sesta (sempre dell'atto I del *Ciro*) che, subito dopo la mutazione («Prospetto di Palazzo per le cacce Reali»), ha inizio con un'aria d'uscita di Astiage allusiva dell'ambiente circostante e, ancora di più, della crudeltà d'animo del re della Media, cui segue un monologo in recitativo sulla causa del suo tormento:

Ast. Qui le fiere della Selva
Abbian più sicuro nido:
Che di lor più cruda belva
Ho nell'Alma, e invan la sgrido.
Qui ecc.
O Gelosia di Regno,
Quanto sei tormentosa
Ad un Re, che destini
Scopo de' suoi sospetti!
D'un Pastorello in volto

Richiami dagli Elisj
Il Pargoletto Ciro a farmi guerra.

Nella scena successiva, occupata dal dialogo tra Astiage e Arpago, prende corpo il piano diabolico del re, che cerca, ma con l'inganno, di scoprire se il temuto nipote è ancora in vita. La sequenza si conclude con un'aria d'entrata di Astiage, di tono sentenzioso, ma direttamente collegata tanto alla metafora dell'aria d'uscita che al dialogo avuto con Arpago:

Ast. Quel, che piace, e che si brama,
Sembra facile al pensier.
Cacciator, che stanco siede,
E la preda fuggir vede,
Vigor nuovo al sen richiama,
Per averla in suo poter.
Quel, che ecc.

Sarebbe pertanto difficile non solo classificare tali arie, ma sganciarle dal contesto drammatico-scenico all'interno del quale sono inserite. Anche da questo punto di vista, le arie ottoboniane si presentano come un *unicum*, dato che quelle degli altri librettisti del periodo sono invece intese come organismi a sé stanti, in cui l'affetto, la massima sentenziosa o la riflessione del personaggio sono risolti in una formula assolutamente generale e astratta e perciò facilmente isolabile dal recitativo circostante e dal contesto specifico.

Parlando ancora delle arie, non si può infine trascurare il problema della loro distribuzione tra i vari personaggi del dramma, né quello dell'ordine in cui sono disposte nell'ambito del testo.[77] Riguardo al primo punto, tali brani sono assegnati dall'autore sulla base di un criterio che sembra in parte sganciato dalla gerarchia dei ruoli (che assegna più arie al protagonista e un numero progressivamente minore agli altri personaggi). Nella *Statira*, ad esempio, il numero maggiore di arie è destinato al quartetto degli innamorati (Alessandro, Campaspe, Apelle, Statira = 37 pezzi su un totale di 50), mentre nel *Colombo* la parte più cospicua di esse è riservata agli Europei (Fernando, Colombo e Anarda = 27 arie) rispetto ai Peruviani (20), per cui la logica distributiva appare svincolata, almeno in parte, dall'azione e dai ruoli e rispondente più a una funzione simbolica.[78] A partire dal *Console tutore* i pezzi chiusi sembrano invece

[77] Se non diversamente indicato, si fa qui riferimento alle arie riportate nei testi a stampa (in questo computo sono pertanto esclusi i duetti e gli altri pezzi d'insieme).

[78] Sulla base della partitura del *Colombo* (ed. critica a cura di U. Feld, citata in Appendi-

assegnati sulla base della duplice tematica (sentimentale e politica) che forma l'intreccio, per cui ai personaggi che animano la trama amorosa – ossia quella principale – è assegnato il numero maggiore di arie (Emilia, Tolomeo, Euridice = 23 arie) rispetto a quelli coinvolti nella trama politica (Lepido, Antioco, Publio, Euleo = 14). Un criterio analogo è riscontrabile nel *Teodosio il giovane*, con il quartetto degli innamorati – Ariene, Teodosio, Atenaide, Varane – che si accaparrano la maggior parte di arie (32 su un totale di 44). Più difficile da decifrare è la logica che presiede alla distribuzione di tali brani nel *Costantino pio*. Il numero di arie assegnate al quartetto d'innamorati è qui fortemente sbilanciato: ad Arsace-Licinio sono affidate 9 arie, a Costantino 6, a Costanza 5, mentre all'antagonista politico Massimiano ancora 5 arie, e solo 2 a Fausta. Completamente diverso è il criterio seguito per *Il Ciro*, caratterizzato da una distribuzione delle arie tra i sette personaggi molto più equilibrata (Astiage e Arsace hanno 7 arie, Sandane e Arpago 6, Ciro, Erenia e Mitridate 5). È evidente che, specie dove si registrano degli inspiegabili picchi nel numero delle arie, si può ipotizzare la presenza nel cast a disposizione del cardinale di un cantante di particolare richiamo (si veda infatti il caso del Cortona che interpretò Fernando nel *Colombo*[79]). Ma questo aspetto, come quello analogo del rapporto tra ruoli drammatici e registri vocali, non si può purtroppo approfondire, date le poche partiture superstiti.[80]

Riguardo invece al secondo punto, ossia quello concernente l'ordine delle arie nel corso dell'opera, possiamo notare che in linea di massima Ottoboni rispetta un criterio di varietà nella successione dei brani tra i cantanti, in modo da evitare che ad uno stesso interprete siano assegnate due arie vicine. Questa tendenza è seguita però con maggior rigore nei suoi libretti settecenteschi, perché in quelli precedenti non è infrequente trovare due arie contigue cantate da uno stesso personaggio o poste in stretta vicinanza tra loro (spesso una d'uscita o mediana e l'altra d'entrata). Anzi, si ha l'impressione che in questo modo il cardinale intenda creare delle mini-sequenze, contrassegnate appunto dalle arie d'uscita e d'entrata di un medesimo personaggio, all'interno di unità drammatiche

---

ce), il divario tra Europei e Peruviani, riguardo alle arie loro attribuite, tende ad aumentare (ai primi sono destinate 30 arie, ai secondi solo 18).

[79] Tale strategia si può dedurre da uno degli *Avvisi di Roma* del 6 gennaio 1691 (BAV, Cod. Vat. Ott. 3356), riportato da CAMETTI, *op. cit.*, p. 346: «L'opera del *Colombo* non piace e nelle passate sere non ci è stato la metà dell'udienza che soleva esservi, onde chi spende ha risoluto far diminuire diverse parti che non piacciono et accrescerle a *Cortona* che è degno di ogni applauso». Rispetto alle 10 arie assegnate a Fernando nel libretto a stampa, la partitura – corrispondente evidentemente a una ripresa dell'opera – riporta per questo personaggio 14 arie.

[80] Per le partiture e gli interpreti v. Appendice.

più ampie comprese tra due mutazioni sceniche, sistema questo che utilizza soprattutto nel *Console tutore*. Si vedano, ad esempio, le prime 5 scene dell'atto II:

Giardino

1. Emilia – Crispina (→ Em.: aria d'uscita; Em.-Crisp.: duetto mediano).
2. Emilia – Crispina – Tolomeo (→ Em.: aria d'entrata).
3. Tolomeo.
4. Tolomeo – Silvia (→ Tol.-Silvia: duetto mediano; Silvia: aria d'entrata).
5. Tolomeo (→ aria d'entrata).

Camera nel palazzo reale

Tramite le arie contigue di Emilia e poi la figura-perno di Tolomeo, la sequenza risulta così suddivisa in due parti: una prima sezione in cui Emilia si tormenta per il suo amore devastante (di cui tuttavia non vuole svelare il nome a Crispina); una seconda incentrata invece sull'incontro tra Tolomeo e Silvia (ossia Euridice), con l'elogio che quest'ultima fa dei boschi rispetto al vacuo fasto della reggia e la conclusiva aria di Tolomeo, a cui la pastorella ha consegnato un suo ritratto da rimirare non appena sarà uscita di scena. Riguardo a tale assetto, bisognerà attendere ancora più di un decennio per avere, con il libretto del *Ciro*, una più regolare rotazione tanto di personaggi che di affetti contrastanti, come già si era realizzata nei testi per musica dei contemporanei di Ottoboni.

Insomma, al di là dei dettagli tecnici su cui è forse inutile indugiare, si può osservare che, in generale, i vari aspetti formali sopra indicati sembrano tutti più o meno diretta conseguenza di alcune scelte di fondo operate dal cardinale. Il ruolo privilegiato assegnato tanto alle arie che alla componente visiva e scenografica del dramma porta con sé, in una sorta di reazione a catena, i seguenti tratti peculiari rispetto alla produzione contemporanea: a) una maggiore frantumazione delle sequenze drammatiche (con una minore osservanza della *liaison des scènes*); b) un più alto numero delle arie interne oltre che di quelle d'entrata; c) una più sostanziale connessione tra aria e contesto drammatico; d) una non sempre regolare distribuzione di questo elevato numero di pezzi chiusi tra i vari personaggi, di cui solo in parte si tende a rispettare la gerarchia dei ruoli.

Infine, alcuni testi autografi conservati nella Biblioteca Vaticana[81] rivelano che Ottoboni suggeriva al compositore, almeno in alcuni casi, anche il tipo di assetto musicale che desiderava per certe arie: indicava in-

[81] BAV, Cod. Ott. Lat. 2360.

fatti in calce al testo «aria con violini», quando intendeva un accompagnamento diverso da quello con il solito basso continuo, desiderio che – stando alle partiture pervenuteci – veniva puntualmente esaudito. Dal momento che inseriva, come abbiamo visto, anche le didascalie con le mutazioni sceniche e i principali movimenti degli attori (almeno riguardo alle scene più complesse e spettacolari), si può dire che il cardinale concepiva l'opera come spettacolo totale, di cui era in grado di preordinare non solo il testo, ma anche la musica e la resa scenica.

IX. Il *grand siècle* del cardinale

In attesa di un esame più esteso e approfondito della produzione del cardinale, tentiamo quindi di abbozzare qualche considerazione conclusiva per quanto provvisoria. L'universo drammatico ottoboniano si presenta come un *corpus* compatto e coeso, seppure internamente dinamico. La sua peculiarità appare quella di coniugare due opposte tendenze: da un lato una sentita esigenza di rinnovamento e di moralizzazione della materia drammatica, dall'altro un inesausto bisogno di spettacolarità, ravvisabile, quest'ultimo, nella straordinaria cura degli allestimenti e degli effetti scenici, nonché nella notevole importanza attribuita alla componente musicale (come dimostra l'elevato numero di arie nelle sue opere rispetto alla produzione media dell'epoca). Uomo di teatro più che teorico, Ottoboni si rivela pertanto distante sia dagli algidi custodi dell'Arcadia, che prediligono la pastorale e condannano il dramma per musica, sia da quei librettisti intenzionati a rinnovare il teatro d'opera italiano imitando pedissequamente la tragedia classica francese. Riguardo a quest'ultimo punto è importante sottolineare come Ottoboni intrattenga un rapporto tutto particolare con le *pièces* d'oltralpe: se, come abbiamo visto, s'ispira ad esse per quanto riguarda situazioni, personaggi o procedimenti, non intraprende mai, tuttavia, un'operazione di vero e proprio calco dei modelli francesi, anzi questi ultimi occulta tramite un calcolato gioco sia di contaminazione tra *pièces* diverse, sia di ricombinazione con materiali di libera invenzione o mutuati da altri libretti italiani. Riguardo, inoltre, alla scelta dei modelli del teatro del *grand siècle*, il cardinale sembra oscillare tra una certa predilezione per la ricerca introspettiva tipica dei lavori di Racine e la passione per il movimento e l'intrigo caratteristica delle *pièces* dei fratelli Corneille, di cui non esita a riflettere la tipica tensione eroico-morale. Ottoboni tuttavia – con il suo ben programmato processo di occultamento – intende preservare una propria originalità d'impianto o, forse, intenzionalmente combattere, come Maffei, Martello e Gravina,

l'egemonia culturale francese. Ciò che in ogni caso appare evidente è la fondamentale funzione di rinforzo strutturale esercitata dalle *pièces* francesi rispetto ai fragili parti della sua fantasia: non sembra un caso, infatti, che le sue opere più riuscite (come *Il Costantino pio* e *Il Ciro*) siano proprio quelle che prendono come modello un'unica *pièce* (rispettivamente *Maximian* e *Athalie*), evitando così quella frantumazione degli ingredienti drammatici cui assai difficilmente, negli altri casi, riesce ad imporre una forma coerente.

Ma c'è un altro aspetto interessante che vale la pena di richiamare: il tentativo di Ottoboni d'importare sulle scene romane non solo le *pièces* francesi, ma la stessa *tragédie en musique* di Quinault e Lully. Quella propensione allo spettacolo e alla componente musicale che abbiamo segnalato più sopra non sembra, infatti, tanto un residuo della vecchia concezione edonistica dell'opera secentesca, come potrebbe apparire di primo acchito (o come potrebbe scorgersi ancora nel *Colombo*), quanto la programmatica ricerca di fondare una sorta di *tragédie en musique* all'italiana (o sarebbe forse meglio parlare di *drame en musique* visto il lieto fine delle sue opere), ossia con le scene cerimoniali e spettacolari che richiamano i *divertissements* del genere affine d'oltralpe e la sostituzione del rapporto *récit-air* della *tragédie* francese con il ben più corposo inserimento, all'interno del recitativo secco, dell'aria virtuosistica o comunque musicalmente ben più articolata della tradizione italiana. In quest'ottica, la stretta connessione che nelle opere ottoboniane abbiamo ravvisato tra aria e contesto drammatico, lungi dall'apparire un elemento arcaizzante della sua visione del teatro musicale, si rivela come un elemento perfettamente in linea con questa tentata imitazione dell'opera francese e con la nuova definizione di un teatro totale. Ma, a scanso di equivoci, per non fare delle opere ottoboniane un'anacronistica quanto grottesca anticipazione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, occorre inserire la sua originale concezione del dramma per musica all'interno della visione dualistica propria dell'estetica e della cultura del tempo. È una visione, questa, che vede proiettata nella dimensione spettacolare – intesa da una parte come luogo del dramma e della ragione e dall'altra come luogo del *divertissement*, ossia della musica e dei sensi – quella irriducibile dicotomia di stampo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa*, tra pensiero e materia, che permea gran parte del razionalismo arcadico primo-settecentesco. Tale visione dicotomica perviene, nel suo esito finale, a ricreare comunque la totalità del reale (che coinvolge anche la sfera più propriamente politica della parabola umana), totalità ottenuta però per distinta addizione e non per organica integrazione di elementi.

Intesa dunque in questo senso, la produzione ottoboniana sembra

contenere *in nuce* lo sviluppo di tutto il Settecento operistico italiano: sia la pianificazione drammaturgica costruita intorno all'aria con 'da capo' che effettuerà di lì a poco Pietro Metastasio (e non è certo un caso che il suo *Ciro riconosciuto* del 1736 presenti molte affinità con il dramma omonimo ottoboniano), sia la nuova opera riformata e sincretistica della seconda metà del secolo che, sulla scia dei modelli francesi e dell'esperienza gluckiana, si affermerà soprattutto nei teatri di corte della penisola.

Certo, modesto poeta e talvolta impacciato drammaturgo, Ottoboni realizzò questa nuova concezione del teatro più nella sua mente che nei concreti spettacoli cui diede vita. È significativo infatti che tali opere, tanto sfarzose quanto effimere, caddero in oblio subito dopo la morte del suo munifico artefice e lì rimasero per quasi tre secoli, beffate da quell'anonimato che proprio il potente cardinale aveva imposto come garanzia e difesa del suo altisonante ideale drammaturgico.

APPENDICE

1

LA / STATIRA / Drama / Per Musica / Recitato nel Teatro di / Torre di Nona. / L'Anno 1690. / Dedicato / Alle Dame / Di Roma. / In Roma, Per Gio: Francesco Buagni 1690. / Si vendono in bottega di Francesco Leone / Libraro in Piazza Madama. [Antiporta figurata].

Personaggi:

Alessandro Magno, re dei Macedoni; Campaspe, favorita di Alessandro; Apelle, amante di Campaspe; Demetrio, generale dei Macedoni; Perinto, servo di corte; Statira, figlia di Dario re dei Persiani amante d'Oronte poi moglie d'Alessandro; Oronte, principe persiano amante di Statira sotto nome d'Elvio mercante armeno.

Interpreti: [82]

Antonio Borosini (Modena); Pasqualino Tiepoli; Bartolomeo Monaci da Montalcino.

Mutazioni sceniche: [83]

Atto I

1. Campagna spaziosa in tempo di notte con Luna.
2. Padiglione di Dario.
3. Sala Regia con Statue [Part.: Giardinetto che viene segnato da una picciola lingua di mare].
4. Carcere ove dimorano gli avanzi dell'Esercito Persiano con Soldati Prigionieri à sedere sovra li loro scudi, & armi rotte.

---

[82] Cfr. ALBERTO CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Arti Grafiche Chicca, 1938, II, p. 343.

[83] Tra parentesi quadre è indicata la didascalia presente nella partitura edita da William C. Holmes cit. Un secondo libretto della *Satira*, stampato a ridosso del primo e recante la data 1990 anziché 1690, mostra leggere varianti nell'indicazione di alcune mutazioni sceniche.

Atto II

5. Gallerie di quadri [Part.: Stanza di Pitture con li ritratti di Statira e Campaspe].
6. Sala Regia [Part.: Sala nelle abitazioni di Campaspe con vastissimo carro di fiori nel mezzo e tutto addobbato in guisa della reggia di Flora].
7. Gruppo di monti con l'Eremo di Statira, e Mausoleo di Dario [Part.: Statira che esce dalla sua picciola grotta].

Atto III

8. Sala regia.
9. Caverna sotterranea.
10. Bosco, che discende dall'eremo di Statira in una valle.
11. Piazza della Città con archi trionfali, e Palazzo regio.
12. Tempio di Diana con vittime sopra gli Altari.

Balli: di Persiani (fine atto I); di Ninfe (fine atto II).

FONTI

Testo autografo: BAV, Cod. Ott. 2360.

Libretto a stampa: cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli 1990-92, n. 22595.

Per un confronto tra libretto a stampa e autografo ottoboniano: WILLIAM C. HOLMES, La Statira *by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti. The Textual Sources, with a Documentary Postscript*, New York, Pendragon Press 1983 («Monograph in Musicology», 2).

Partiture: London, British Library, Ms. Add. 22103; München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 144; Cardiff, Public Library, Mackworth Collection; Modena, Biblioteca Estense, Ms. F. 1538. Edizione critica: *The Operas of A. Scarlatti*, IX: *La Statira*, a cura di William C. Holmes, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1985.

2

IL / COLOMBO, / Overo / L'INDIA SCOPERTA / Dramma Per Musica / Dedicato / All'Illustriss. ed'Eccellentiss. Sig. Principessa / D. Maria Otthoboni. / Da Rappresentarsi / Nel Teatro di Tor di Nona / L'Anno M.DC.XCI. / Ad istanza di Francesco Leone Libraro / in Piazza Madama. / In Roma, Per Gio: Francesco Buagni. M.DC.XC. / Con licenza de' Superiori. [Antiporta figurata. Dedica non datata di Crateo Pradelini].

Personaggi:

Colombo; Anarda, sua moglie; Fernando, loro figlio; Giumbè, schiavo indiano interprete di Colombo; Ginacra, re del Perù; Tendilla, sua figlia amante di Fernando; Guascarre, principe amante di Tendilla; Gelima, serva giovane di Tendilla.

Interpreti: [84]

Antonio Borosini (Colombo); Pasqualino Tiepoli (Anarda); Domenico Cecchi il Cortona (Fernando); Pacciani (Giumbè); Giuseppe Ercole (Ginacra); Fernando di Modena (Tendilla); Andrea Adami (Guascarre); Mario Pippi (Gelima).

Mutazioni sceniche:

Atto I

1. Mare immenso con le due colonne d'Ercole e gran vascello fermo.
2. Divano, o Sala di consiglio con trono.
3. Bosco suburbano.

Atto II

4. Giardino.
5. Cortile con tempio e altare senz'idolo.
6. Galleria con arco.

Atto III

7. Prigione con veduta in faccia di vasto cortile.
8. Gran galleria.
9. Steccato di battaglia con padiglioni e Anfiteatro, e popolo spettatore.

Balli: di soldati, e scimmiotti (fine atto I); di varie Nazioni europee (fine atto II).

Macchine:

Gran Vascello (scena 1, atto I).
Schifo del medesimo, che và girando à Remi per il Mare (scena 2, atto I).
Rota in mezzo ad un gruppo di Nuvole sovra la quale viene la Fortuna, e nello stesso tempo appariscono in Mare molti Tritoni (scena 3, atto I).

FONTI

Testo autografo: BAV, Cod. Ott. 2360.
Libretto a stampa: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 5907.
Partitura: London, British Library, Ms. Add. 16153. Alcune arie del *Colombo* sono state rinvenute nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana di Roma: cfr. F. CARBONI - T. M. GIALDRONI - A. ZIINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture*, «Studi musicali», XVIII, 1989, pp. 49-192: 50, 58, 114-115.
Edizione critica: *Il Colombo, overo L'India scoperta*, a cura di Ulrike Feld, Berlin (Freie Universität), Puccini Research Center, 1992.

---

[84] CAMETTI, *op. cit.*, p. 345 (i nomi sono tratti dal testo autografo del *Colombo* custodito in BAV, Cod. Ott. 2360).

3

IL / CONSOLE / TUTORE / Drama per Musica. / In Roma, MDCXCVIII. / Per Antonio de Rossi dietro S. Silvestro in Capite / à strada della Vite. / Con licenza de' Superiori. [Antiporta figurata].

Personaggi:

Tolomeo, re d'Egitto; Antioco, re di Siria; Euridice, figlia di Antioco sotto nome di Silvia pastorella; M. Emilio Lepido, console romano tutore di Tolomeo; Emilia, figlia di Lepido; Publio, capitano delle navi romane amante di Emilia; Euleo, zio di Tolomeo; Crispina, serva di Emilia; Cisso, finto pastore servo di Antioco e di Euridice.

Mutazioni sceniche:

Atto I

1. Selva consacrata ad Iside sulla spiaggia vicina alle mura di Alessandria.
2. Appartamenti di Lepido.
3. Mura esteriori d'Alessandria sul mare, e porta della città verso terra.

Atto II

4. Giardino.
5. Camera nel palazzo reale.
6. Piazza d'Alessandria con fabbriche maestose.

Atto III

7. Cortile che introduce alla reggia.
8. Spiaggia di mare con torre.
9. Gabinetto di Euridice.
10. Luogo destinato a gran festa.

Balli: di Ninfe e Pastori (scena introduttiva per il sacrificio di Iside).

FONTI

Libretto a stampa: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 6260.

4

IL / COSTANTINO / PIO / Dramma posto in musica / Dal Signor / Carlo Francesco / Pollaroli, / E rappresentato in Roma / l'anno MDCCX. / In Roma, MDCCX. / Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. / Con Licenza de' Supe-

riori. / Si vendono dal medesimo Stampatore alla / Chiavica del Bufalo. [12 incisioni di Filippo Juvarra].

Personaggi:

Costantino, imperatore; Costanza, sua sorella; Planco, servo dei medesimi; Massimiano, già imperatore; Fausta, sua figlia; Licinio, dichiarato Cesare in Oriente sotto nome d'Arsace; Drusilla, damigella di Fausta. *Personaggi ideali*: la Religione, la Fama, la Fede.

Mutazioni sceniche:

Atto I

1. Campagna sulle rive del Tevere, nelle vicinanze di Roma con Padiglioni, ed Esercito schierato.
2. Gabinetto con tavolino, sovra del quale stanno Diadema, e Scettro Imperiale.
3. Gran Piazza, in mezzo alla quale si vede l'Arco Trionfale eretto dal Senato, e Popolo Romano a Costantino.

Atto II

4. Giardino.
5. Cortile.
6. Luogo di delizie contiguo alle Mura di Roma sulla riva del Tevere.

Atto III

7. Salone Imperiale.
8. Bosco.
9. Bipartita d'Atrio, e Prigione.
10. Tempio illuminato in tempo di notte.

Balli: di gladiatori (fine atto I); delle Arti liberali (fine atto III).

Macchine:

La Religione sopra nuvole. Volo d'un Genio Celeste (scena 1, atto I).
La Fama sovra Carro tirato da Cavalli alati (scena 11, atto I).
Trasmutazione del Carro Trionfale in otto Gladiatori (scena finale, atto I).
Macchina Celeste col Trono della Fede assistita dalle Arti liberali, che formano il Ballo (scena finale atto III).

FONTI

Libretto a stampa: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 6764.

5

TEODOSIO / IL GIOVANE / Dramma / Posto in musica / Dal Signor / Filippo Amadei, / e rappresentato a Roma / l'Anno 1711. / In Roma, Per Antonio de' Rossi / alla Chiavica del Bufalo. / Con licenza de' Superiori. [11 incisioni di Filippo Juvarra].

Personaggi:

Teodosio, imperatore di Costantinopoli, amante di Atenaide; Pulcheria, sorella di Teodosio; Marciano, generale dell'Armi, amante di Pulcheria; Atenaide, vergine ateniese, amante di Teodosio; Acrisia, zia di Atenaide; Varane, re di Persia, amante d'Ariene; Ariene, destinata sposa di Varane; Eridione, servo d'Ariene.

Mutazioni sceniche:

Atto I

1. Porto di Mare sotto le mura di Costantinopoli.
2. Gabinetto con porte, che conducono agli Appartamenti Imperiali.
3. Giardino nel Palazzo Imperiale.

Atto II

4. Facciata remota del Palazzo Imperiale con Loggia, che corrisponde sul Mare, e veduta sulla spiaggia.
5. Cortile nel Palazzo.
6. Biblioteca di Teodosio.

Atto III

7. Atrio magnifico colla Statua Equestre di Teodosio.
8. Bosco delizioso nei Giardini di Corte.
9. Gabinetto Imperiale.
10. Salone disposto per la solennità delle nozze di Teodosio, e Marciano.

Balli: tramutazione d'una Fontana in figura di Donna gigantesca, che si risolve in molti Paggi di Corte (fine atto I); trasmutazione di fantasmi, che poi si scoprono i medesimi Paggi di Corte (fine atto II).

Macchina:

Reggia della Sapienza (finale atto III).

FONTI

Libretto a stampa: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 23045.

6

IL CIRO / Dramma / Posto in musica / Dal Signore / Alessandro / Scarlatti, / E rappresentato in Roma / l'Anno 1712. / In Roma, Per Antonio de' Rossi / alla Chiavica del Bufalo. / Con licenza de' Superiori. [12 incisioni di Filippo Juvarra].

Personaggi:

Astiage, re di Media; Arpago, suo Capitano; Mitridate, padre d'Erenia; Erenia, amante d'Arsace; Ciro, nipote d'Astiage sotto nome d'Elcino creduto figlio di Mitridate; Arsace, nobile di Media, amante d'Erenia; Sandane, sorella di Arsace, amante di Elcino.

Interpreti: [85]

Pacini, Luchese (Astiage); Paita, Genovese (Arpago); Strada, Mantuano (Mitridate); Floriano, da Jessi (Erenia); Innocenzo, Baldini Fiorentino (Ciro); Senesino (Arsace); Perrugino (Sandane).

Mutazioni sceniche:

Atto I

1. Vasta pianura circondata da monti uniti da gran ponte.
2. Prospetto di palazzo per le cacce reali circondato da boschi deliziosi.
3. Bosco sacro ad Apollo, con tempio, altare e trono.

Atto II

4. Luogo ingombrato da alberi altissimi con cadute d'acqua.
5. Prospetto della casa di Sandane, con porta aperta.
6. Campo preparato con tende per solenne convito.

Atto III

7. Pianura con torre e porta.
8. Giardino reale in villa.
9. Archi sotterranei.
10. Atrio che conduce agli appartamenti reali.
11. Gran tempio dedicato al sole.

Balli: dei custodi del Tempio (scena 13 e fine atto I); ballo delle Furie (fine atto II).

---

[85] Cfr. GAYNOR G. JONES, *Alessandro Scarlattis "Il Ciro"*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», Band 3 (Studien zur Barockoper), 1978, pp. 225-237: i nomi da lui riportati sono scritti a mano su una copia del libretto del *Ciro* conservata alla British Library di Londra.

Macchina:

Globo celeste che si apre scoprendo un grande trono (fine atto III).

FONTI

Libretto a stampa: cfr. SARTORI, *op. cit.*, n. 5673.

Partiture: autografo di Scarlatti in Bruxelles, Conservatoire Royale de Musique, Bibliothèque (Wotquenne n. 2351); una copia in Washington, DC, Library of Congress, Music Division: cfr. GAYNOR G. JONES, *Alessandro Scarlattis "Il Ciro"*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», Band 3 (Studien zur Barockoper), 1978, pp. 225-237.