

NICOLA BADOLATO

«NON HO SCRITTO UNA TRAGEDIA, MA UN DRAMA  
PER LE SCENE DI VENEZIA»:  
I LIBRETTI DI ADRIANO MORSELLI PER IL SAN  
GIOVANNI GRISOSTOMO (1688-1692)

1. *Introduzione*

Il nome di Adriano Morselli figura tra i drammaturghi per musica di prim'ordine attivi a Venezia nella seconda metà del Seicento. Per quanto scarse, le notizie sulla sua biografia ci consegnano il profilo di un letterato ben inserito nel circuito teatrale dell'epoca.<sup>1</sup> Da alcuni ritenuto, forse erroneamente, segretario della duchessa di Brunswick e attivo in quella corte come maestro di cappella e direttore teatrale attorno al 1670,<sup>2</sup> nei suoi anni giovanili fu molto più probabil-

1. Francesco Saverio Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, F. Pisarri, 1744, vol. III, p. 478) definisce Morselli semplicemente «veneto»; Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, Modena, presso la Società Tipografica, 1793, vol. VIII, p. 493) lo dice più precisamente «veneziano», affiancandolo a Francesco Silvani, un altro importante librettista della generazione successiva. Il nome di Morselli non compare però nell'elenco dei «cittadini» veneziani compilato da Giuseppe Tassini nel secondo Ottocento (cinque voll. manoscritti conservati nella biblioteca del Museo Correr di Venezia, segnatura ms. P.D. c 4) e non resta traccia di documenti relativi alla sua vita né del suo testamento nell'Archivio di stato di Venezia. Non abbiamo dati certi sulla formazione intellettuale di Morselli, che pure sul frontespizio dell'ultimo suo dramma per musica, *L'Ibraim sultano* (1692), è indicato come «dottore». Si vedano le voci biografiche di Nicola Badolato nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, vol. 77, pp. 205-207 (anche on line: <[https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19169](https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-morselli_(Dizionario-Biografico)/></a>, consultato il 7 febbraio 2022); e di Harris Sheridan Saunders in <i>The New Grove Dictionary of Opera</i>, London, MacMillan, 1992, vol. III, pp. 472-473 (on line: <<a href=)>, consultato il 10 aprile 2022).

2. Non è improbabile che il musicista in questione sia il tenore Giovanni Morselli, cantore nella Cappella ducale di San Marco e scritturato nella corte di Hannover tra il 1675 e il 1676. Cfr. F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1885, p. 46 (ed. aggiornata a cura di E. SURIAN, Firenze, Olschki, 1987, p. 406); V. VAVOULIS, *A Venetian World in Letters: The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, «Notes», 59, 2003, pp. 556-609: 592-595; ID., «*Nel teatro di tutta*

mente impiegato come poeta di corte a Mantova sotto Ferdinando Carlo Gonzaga.<sup>3</sup> Di certo intrattenne, a Venezia, stretti rapporti con la famiglia Ottoboni, in particolare col cardinale Pietro Vito (1610-1691), eletto papa nel 1689 col nome di Alessandro VIII, e con suo nipote Antonio (1646-1710), procuratore soprannumerario di San Marco e in seguito principe e assistente al soglio pontificio.<sup>4</sup>

La produzione drammaturgico-musicale di Morselli consta di sedici lavori scritti per i principali teatri d'opera di Venezia tra il 1679 e il 1692.<sup>5</sup> Esordì al San Cassiano nel 1679 con *Candaule* (musica di Pietro Andrea Ziani), ripreso anche a Napoli nel dicembre dello stesso anno; nella medesima sala andarono in scena *Temistocle in bando* (dicembre 1682, musica di Antonio Giannettini) e *L'innocenza risorta, ovvero Ezio* (carnevale 1683, musica di Ziani). Per il San Angelo scrisse *Appio Claudio*, rappresentato nel dicembre 1682 con musica di Giovanni Marco Martini; *Falaride, tiranno di Agrigento*, dato nel novembre 1683 con musica di Giovanni Battista Bassani; e *L'incoronazione di Dario*, pensato per il carnevale 1684 con musica di Domenico Freschi. Fu poi attivo nel teatro di San Salvatore, per il quale scrisse *Tullo Ostilio* (carnevale 1685, musica di Marc'Antonio Ziani) e altri tre lavori musicati da Domenico Gabrielli: *Teodora Augusta* (carnevale 1686), *Il Maurizio* (carnevale 1687) e *Il Gordiano* (carnevale 1688).

Nell'ultimo tratto della sua carriera, tra il 1688 e il 1692, Morselli lavorò infine continuativamente per il San Giovanni Grisostomo, di proprietà della famiglia Grimani, per il quale elaborò sei libretti: *Carlo il Grande* (carnevale 1688), con musica di Gabrielli; *Amulio e Numitore* (carnevale 1689), *Pirro e Demetrio* (carnevale 1690) e *L'incoronazione di Serse* (carnevale 1691), tutti composti da Giuseppe Felice Tosi; *La pace fra Tolomeo e Seleuco* (carnevale 1691) e *L'Ibrahim sultano* (carnevale 1692, postumo), entrambi con musiche di Carlo Francesco Pollarolo.

La fama di Morselli si diffuse ben presto anche fuori Venezia: alcuni suoi drammi godettero infatti di fortunate riprese romane, con tutta probabilità favorite dai legami che il librettista aveva intrattenuto con la famiglia del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), vice-cancelliere di Santa Romana Chiesa e

*l'Europa*". *Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010, pp. 368, 379-80, 390, 415, 419.

3. Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660-1760)*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 133 nota 269.

4. Per entrambi Morselli scrisse una serie di sonetti encomiastici, conservati in un unico esemplare superstite nella Bibliothèque Nationale de France (Yd. 864).

5. Per le attribuzioni dei drammi composti fino al 1688 cfr. C. IVANOVICH, *Minerva al tavolo*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1681 (ed. aumentata in Venezia, Nicolò Pezzana, 1688, in part. pp. 433-452; reprint a cura di N. DUBOWY, Lucca, LIM, 1993); G.C. BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, Buonarrigo, 1730, pp. 115, 242. Per i lavori rappresentati nelle stagioni teatrali successive, si fa riferimento alle dediche o ai frontespizi dei libretti (cfr. qui tabella 1).

protettore dei teatri in cui vennero per così dire ‘importati’ molti melodrammi veneziani.<sup>6</sup> Nel 1693 la *Teodora Augusta* (musica di Alessandro Scarlatti) fu data al Capranica,<sup>7</sup> mentre nel teatro di Tordinona<sup>8</sup> vennero rappresentati nel 1693 il *Seleuco* (musica di Scarlatti), nel 1694 *Tullo Ostilio* (musica di Giovanni Bononcini) e *Pirro e Demetrio* (musica di Scarlatti, ripresa poi anche a Napoli) e nel 1698 *Temistocle in bando* (musiche di Giovanni Lorenzo Lulier, Marc’Antonio Ziani e Giovanni Bononcini).<sup>9</sup> Vari altri teatri italiani e stranieri ospitarono drammi di Morselli: il *Candaule* fu dato nel 1684 a Castelbuono, nei pressi di Palermo, e ripreso a Napoli nel 1706 (con musica di Domenico Sarro); *L’innocenza risorta* fu ripresa a Reggio nell’Emilia come *Il talamo preservato dalla fedeltà di Eudossa*, poi a Napoli nel 1686 come *Ezio* (musica di Scarlatti); la *Teodora Augusta* fu data a Piacenza nel 1689 come *Teodora clemente* (musica di Bernardo Sabadini); *L’incoronazione di Dario* passò a Bologna nel 1705 col titolo *Li tre rivali al soglio* (musica di Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini); *Pirro e Demetrio* comparve a Brunswick nel 1696, a Firenze nel 1711 come *La forza della fedeltà* e poi a Monaco di Baviera nel 1721 come *L’amor d’amico vince ogni altro amore* (musica di Pietro Torri).

## 2. Tendenze drammaturgiche e stilistiche: convenzioni, topoi e scene tipiche

Nel complesso mosaico della drammaturgia musicale veneziana del secondo Seicento l’attività di Adriano Morselli occupa una tessera di particolare inte-

6. Sulla figura di Pietro Ottoboni si vedano le voci biografiche di Lowell Lindgren in *The New Grove Dictionary of Opera* (cit., vol. III [1992], pp. 796-797) e in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, MacMillan, 2001, vol. XVIII, pp. 807-809), nonché il profilo che ne traccia Flavia Matitti nel *Dizionario biografico degli italiani* (cit., vol. 79 [2013], pp. 837-841, online: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ottoboni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ottoboni_%28Dizionario-Biografico%29/)>, consultato il 12 aprile 2022). Sull’attività teatrale dell’Ottoboni si veda M.L. VOLPICELLI, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1989, pp. 681-781; G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni. Il grand sièle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, 1, pp. 130-192; N. BADOLATO, «All’occhio, all’udito ed al pensiero»: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, Torino, Fondazione 1563 per l’arte e la cultura, 2016.

7. Cfr. E. NATUZZI, *Il teatro Capranica dall’inaugurazione al 1881: cronologia degli spettacoli con 11 indici analitici*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999, pp. 114-115.

8. Per la storia di questa sala teatrale si riveda il classico A. CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, Tivoli, Chicca, 1938. Cfr. inoltre S. ROTONDI, *Il teatro Tordinona: storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987.

9. Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988, pp. 644, 655-656, 672-673, 727.

resse: si può annoverare, infatti, fra i primi veneziani ad alimentare un filone piuttosto innovativo nella librettistica dell'epoca, particolarmente sensibile ai modelli del teatro classico francese e per lo più ispirato a tematiche 'serie' o 'tragiche'. Di questa tendenza sono esempio eloquente soprattutto i lavori prodotti nell'ultima fase della sua attività e più nello specifico quelli scritti per il teatro di San Giovanni Grisostomo. Di proprietà della famiglia Grimani, come è noto questo teatro era stato inaugurato per il melodramma una decina d'anni prima, il 24 gennaio 1678, con *Il Vespesiano* di Giulio Cesare Corradi e Carlo Pallavicino.<sup>10</sup> Sala grandiosa e lussuosissima,<sup>11</sup> poté contare sin dalle sue prime stagioni su copiosi investimenti economici della proprietà e sull'ingaggio di cantanti di prim'ordine,<sup>12</sup> oltre che sulla collaborazione di alcuni tra i migliori drammaturghi per musica dell'epoca, fra i quali Giulio Cesare Corradi, Giacomo Francesco Bussani, Girolamo Frisari e Matteo Noris.<sup>13</sup>

Per quanto portato a esplorare nuove tendenze drammaturghe, Morselli tuttavia non deflette, nella costruzione degli intrecci e nell'elaborazione del *plot*, dalle convenzioni di scrittura ormai ampiamente consolidate all'epoca, *in primis* dall'impiego tipico dei personaggi buffi e delle scene comiche; l'orientamento tragico rimanda bensì più un'aspirazione che a una effettiva realtà compositiva, come afferma il poeta stesso, quasi sminuendo ogni intento programmatico, nella prefazione ai lettori dell'*Amulio e Numitore* (1689):

Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia. Basta questa considerazione a render compatibili dalla discretezza del lettore i suoi difetti, quali sa-

10. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 125-126; ID., *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985, pp. 341-343. Sulla storia di questo teatro si vedano: G. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 77-83 e 140-150; H.S. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo Pallavicino*, PhD Diss., Harvard University, 1985; M.T. MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, 5-6, pp. 105-113; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985, vol. II, pp. 63-126; G. MORELLI, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di M.I. BIGGI e G. MANGINI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63; G. STEFANI, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 55-82.

11. «Si deve soprattutto ai Grimani, espressione di un nuovo tipo di conduzione a livello imprenditoriale, se Venezia per oltre un secolo poté mantenere quel prestigioso primato teatrale che tutta l'Europa le riconosceva» (MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 57). Cfr. inoltre SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 72-76; M.I. BIGGI, *L'architettura*, in *Teatro Malibran*, cit., pp. 107-135: 107-110; ID., *La scenografia*, ivi, pp. 137-147: 137-138.

12. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126.

13. Cfr. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714)*, cit., passim.

ranno in parte scemati dalla musica impareggiabile del sig. Maestro Tosi e dalla virtù singolare de' recitanti.<sup>14</sup>

Un'affermazione, questa, con la quale Morselli sembra voler enunciare la consapevolezza di un'opposizione piuttosto netta tra due generi teatrali – il dramma per musica da un lato e la tragedia dall'altro – che, anche quando vertano su una materia comune, divergono di necessità nell'invenzione, disposizione ed elocuzione.<sup>15</sup>

Tratto caratteristico della drammaturgia di Morselli è in primo luogo un sensibile distacco rispetto alle unità pseudo-aristoteliche; le sue trame, di tessitura piuttosto complessa, sono di norma articolate su arcate cronologiche molto dilatate e infarcite di mutazioni sceniche assai frequenti. A parole la tematica amorosa, ingrediente di base del dramma per musica veneziano qui come lungo tutto l'arco del Seicento, sembra spesso ripiegata su finalità di edificazione morale ed etico-politica.<sup>16</sup> Ciò avviene a partire anche dalla scelta dei soggetti, per lo più di derivazione storica, che sovente mettono in scena l'ascesa di personaggi e vicende esemplari esibendo le turpitudini e le scelleratezze dei tiranni quasi a titolo di monito. Si veda a tal proposito la breve ma significativa dichiarazione dello stesso Morselli nella dedica del *Pirro e Demetrio* (1690):

Questo drama è tutto amoroso, ma gl'amori sono tutti onesti ed adornati di qualche azione eroica per adattarsi alla dignità del teatro ed al genio nobile de' spettatori.<sup>17</sup>

O ancora attraverso la riproposta di argomenti politici e patriottici, particolarmente significativi nell'intorno d'anni della minaccia ottomana in Europa e dell'assedio dei turchi sotto Vienna (1683). Ne è esempio eloquente *L'Ibraim sultano* (1692),<sup>18</sup> in cui l'autore presenta «le immagini del terrore ottomano descritte ne' fogli di questo barbaro dramma», per quanto

l'autore del drama, per non terminarlo con questo tragico successo, si è presa la libertà tanto accostumata in questi teatri di far apparire fortunati i di lui amori e premia-

14. A. MORSELLI, *Amulio e Numitore*, Venezia, per il Nicolini, 1689, p. [5].

15. Per una panoramica sulle dichiarazioni di poetica contenute nei drammi per musica stampati a Venezia a partire dagli anni Quaranta del Seicento e fino alla metà del Settecento si veda A. CHIARELLI-A. POMPILIO, «Or vaghi or fieri». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004.

16. Cfr. P. GALLARATI, *Maschera e musica. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 9 e 210.

17. A. MORSELLI, *Pirro e Demetrio*, Venezia, per il Nicolini, 1690, p. 9.

18. Così lo stampatore nella dedica del libretto dell'*Ibraim sultano* (Venezia, per il Nicolini, 1692, p. [3]).

te le di lui qualità con la reale grandezza. E se bene l'alterare un'istoria pare oggidì su queste scene un arbitrio che più non cade in osservazione, ad ogni modo, per non disapprovare la delicatezza di qualcheduno, s'è stimato bene di non inserire nella serie de' monarchi ottomani, al mondo pur troppo nota, il nome di Baiazet, facendogli assumere quello d'Ibraino, il che niente ripugna al verisimile, trattandosi d'eccitare un'improvvisa sollevazione.<sup>19</sup>

Gli studi sull'opera impresariale alla veneziana si sono sovente soffermati sull'individuazione di una serie di dispositivi scenici, strutture drammatiche, situazioni e meccanismi d'intreccio che, intorno alla metà del Seicento, divengono vere e proprie convenzioni di scrittura;<sup>20</sup> il loro impiego è inteso ad assicurare ai drammi il favore degli spettatori che, pur essendo interessati a soggetti sempre nuovi, appaiono comunque affezionati ad alcune ossature più o meno fisse e alle varianti che i poeti di volta in volta sono in grado di apportarvi.<sup>21</sup>

L'esperienza drammaturgica di Morselli non si discosta, nel complesso, da questo orizzonte poetico. Non dissimilmente da quanto s'era ormai consolidato sulle scene dell'opera veneziana, anche nei drammi scritti per il San Giovanni Grisostomo è possibile rilevare una decisa tendenza a un'articolazione

19. Ivi, p. [6].

20. La locuzione è qui impiegata nell'accezione che ne fornisce L. BIANCONI, *Premessa a Tradizione, invenzione e convenzione*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. B., Bologna, il Mulino, 1986, pp. 225-227: «nel campo dell'opera in musica [...] la tradizione è legata [...] alla vischiosità delle istituzioni teatrali e del loro pubblico, che per convenienza economica e patto sociale tendono a perpetuare le forme di produzione. Si tramandano le competenze specifiche del personale operistico [...], si delinea un ambito comune di esperienze condiviso dagli uomini di teatro e dal pubblico, si sedimenta nell'“orizzonte d'attesa” – nelle aspettative con cui lo spettatore si rivolge al teatro d'opera – un corredo di stili e forme e motivi che agevola la comunicazione teatrale e condiziona la sensibilità collettiva. [...] Nel teatro d'opera prosperano le convenzioni che investono la drammaturgia in tutti i suoi aspetti ma hanno un ruolo attivo e una valenza positiva: sono, nell'accezione giuridica del termine, 'convenzione', intese, accordi, patti stipulati tra il palcoscenico e la platea, tra lo spettacolo e lo spettatore». Si rilegga inoltre L. BIANCONI e Th. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296 (trad. it. parziale: *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattrocento e Settecento*, a cura di C. ANNIBALDI, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252).

21. Lo studio più completo sulla librettistica (non soltanto veneziana) del Seicento resta P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003. Si vedano inoltre E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991. La studiosa statunitense affronta una delle principali convenzioni operistiche seicentesche, il lamento, nel suo *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «Musical Quarterly», LV, 1979, pp. 346-359. Per un esempio specifico: N. BADOLATO, *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di 'ars combinatoria'*, «Musica e Storia», XVI, 2008, pp. 341-384.

spaziale piuttosto esuberante, che si traduce in un complesso e sfaccettato apparato scenico,<sup>22</sup> con varie mutazioni per ciascun atto. L'impalcatura dei drammi si basa su blocchi di scene poste in successione, sequenze organizzate come pannelli che alternano azioni svolte in luoghi differenti, al chiuso o all'aperto, segmenti del testo drammatico distinti dall'uscita ed entrata dei personaggi resi più compatti da un'applicazione tutto sommato abbastanza coerente della *liaison des scènes*.<sup>23</sup> La tabella 1 riassume sinotticamente tutti gli scenari dei sei libretti qui esaminati. Si noterà, in primo luogo, una sostanziale corrispondenza con le principali tipologie sceniche diffuse nei teatri veneziani, grosso modo raggruppabili in quella dozzina di schemi ricorrenti già secondo la classificazione che ne propose Claude-François Ménestrier nel trattato *Des représentations en musique anciennes et modernes* (1681).<sup>24</sup> Il numero di mutazioni sceniche oscilla, di dramma in dramma, da un minimo di tre a un massimo di sei per atto; sono inoltre piuttosto frequenti le indicazioni che lasciano immaginare il ricorso a più o meno complesse macchine sceniche impiegate per potenziare l'effetto visivo delle mutazioni a vista: due esempi in *Carlo il Grande*, tre in *Amulio e Numitore*, uno in *Pirro e Demetrio*.

Cambi di scenografia e *mirabilia* scenotecniche così articolate e numerose sono senz'altro spia di un gusto e di un orizzonte d'attesa da parte degli spettatori: demoni che fuggono per aria, movimentate scene di caccia, duelli, carri e mostri che appaiono da sottoterra, letti che si mutano in esseri fantastici, venti trasformati in spiriti sono con tutta evidenza ingredienti particolarmente apprezzati sulle scene operistiche dell'epoca e Morselli dimostra di saperli dosare con sapiente efficacia dentro la propria scrittura. Su tutti, il caso

22. La magnificenza del teatro San Giovanni Grisostomo, insieme con quella dei Grimani suoi proprietari, è lodata già in IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, cit., p. 401. Per le vicende di questo teatro cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 77-83; si veda inoltre M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'Opera italiana*, 5. *La spettacolarità*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122: 61-62.

23. Il principio della *liaison des scènes* è teorizzato da F.H. D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657. Sull'importanza di questo meccanismo nella drammaturgia dell'opera seicentesca si veda H.S. POWERS, *Il "Serse" trasformato (I)*, «Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492 (trad. it. in *La drammaturgia musicale*, cit., pp. 229-241). Nella dedica al lettore del suo dramma per musica *L'odio e l'amor* (Venezia, Rossetti, 1703), Matteo Noris designa la *liaison des scènes* con la locuzione «inanelatura delle scene», additandolo come uno dei principii cardine nella buona tessitura di un dramma musicale (cit. in A.L. BELLINA-B. BRIZI, *Il melodramma*, in *Storia della cultura veneta*, 5/1. *Il Settecento*, Vicenza, Pozza, 1985, p. 346).

24. Cfr. C.F. MÉNESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681, pp. 168-174. Si vedano anche le considerazioni di B. GLIXON-J. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 245.

di *Carlo il Grande* appare particolarmente significativo. Come è noto, l'apparato scenico impiegato per l'allestimento di quest'opera colpì particolarmente l'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), che in un passo del proprio diario di viaggio lo descrive in termini entusiastici, risultando particolarmente impressionato dal cambio di scena previsto a metà di II 10, laddove la *Camera con letto ove stanno molti fanciulli incantati in sembianza d'amori* segnalata in testa alla scena precedente si muta in una *Oscura spelonca* abitata da un drago, mostri e serpenti:

La mutazione più bella che ho visto in questo teatro fu quella per cui la splendida camera illuminata fu trasformata in una grotta spaventosa; una cosa molto meravigliosa a causa della grande diversità dei due scenari; la scena era illuminata sia dall'alto che da dietro le quinte e rischiarata in maniera eccellente con colore verde, giallo e bianco [...]. La cosa più sorprendente e più difficile che sia stata mostrata quanto a mutazioni di scene in questo teatro fu quando venne calato dall'alto l'intero scenario (contenuto entro il primo interscenio) insieme con un palco tutto nuovo con gente e cavalli vivi, che era una cosa assolutamente sorprendente ed inconcepibile.<sup>25</sup>

Come s'è detto, un tratto caratteristico della scrittura drammaturgia di Morselli risiede nella riproposizione di *topoi* propri della tradizione librettistica veneziana di metà Seicento. In almeno due drammi il poeta fa ricorso, ad esempio, alla 'scena di follia', certamente uno tra i più fortunati e consolidati dispositivi teatrali dell'epoca.<sup>26</sup> Già impiegato nel corso di *Falaride tiranno d'Agrigento* (teatro San Angelo, 1684, musica di Bassani), laddove il cortigiano Perillo imbastisce

25. Cfr. N. TESSIN, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. LAINE e B. MAGNUSON, Stockholm, Nationalmuseum, 2002, pp. 357-370: 358 (il passo è qui riportato nella traduzione italiana di H. ZIELSKA citata in MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 83). Attratto dagli aspetti strutturali e macchinistici, Tessin registra dettagli sulle scene di vari altri drammi musicali veneziani, tra cui anche *Il Gordiano* di Adriano Morselli (teatro di San Salvatore, 1688) e *La fortuna tra le disgrazie* di Rinaldo Cialli (teatro di Sant'Angelo, 1688).

26. Esempi molto noti di questo *topos* operistico si ritrovano già nella *Pazzia d'Orlando* di Prospero Bonarelli («opera recitativa in musica» del 1635), nella *Didone* di Giovan Francesco Busenello e nella *Ninfa avara* di Benedetto Ferrari (entrambe del 1641), nella *Finta pazza* di Giulio Strozzi (1641), nell'*Egisto* di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli (1643). Gli antecedenti, è noto, vanno ricercati nella tradizione teatrale di fine Cinque-inizio Seicento: nella *Pazzia* di Giovanni Donato Cucchetti (Ferrara 1581 e Venezia 1597), nella *Pazzia di Panfilo* di Livio Rocco (Ferrara 1614) e in diversi canovacci dei comici dell'Arte. Cfr. P. FABBRI, *On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene*, in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, a cura di I. FENLON e T. CARTER, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 157-195 (trad. it. *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, in *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di F. MILESI [Fano, 8 luglio-30 settembre 2000], Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72; ora in appendice a FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 341-381).

una serie di inganni basati su finte malattie e follie simulate per sottrarre la figlia Irene alle voglie del protagonista (si veda in particolare la sequenza di scene II 11-17), l'espedito drammaturgico di un'autentica pazzia ritorna in *Carlo il Grande* (1688), un raro esempio di dramma per musica ricavato dall'Ariosto, a quest'altezza cronologica:<sup>27</sup> proviene infatti con tutta evidenza dal modello dell'*Orlando furioso* la scena dell'impazzimento del paladino che si sviluppa in particolare in II 5-7. Come nella fonte ariostesca, la lettura dell'iscrizione che Angelica e Medoro hanno inciso sul tronco di un albero a testimonianza del loro amore provoca in Orlando la progressiva perdita del senno:<sup>28</sup>

## SCENA V

ORLANDO.

ORLANDO      Dietro a l'infida Angelica tutt'oggi  
                   sудо nel corso invano. Io della selva  
                   i più cupi recessi  
                   tutti spiai. Ma di quai note impresso  
                   è il solitario faggio?  
                   “Divenne qui d'Angelica la bella...”  
                   D'Angelica? che leggo?  
                   “...in mezzo al bosco ombroso

Legge.

27. Così l'autore nella prefazione *A chi legge*: «Fu già occupata l'istoria di Carlo il Grande dal divino Ariosto nel suo meraviglioso poema. S'è valso l'auttore d'alcuni episodi del medesimo, se ben in qualche parte alterati e per accomodarsi alla scena e perché vi fosse qualche cosa del suo. Ha egli applicato più che all'intreccio alla vaghezza dell'apparenze per dilettar l'occhio, lasciando al signor Domenico Gabrieli l'ufficio di lusingar l'orecchie con la solita armonia delle sue note». Sull'impiego dell'*Orlando furioso* come fonte per la librettistica sei-settecentesca si veda E.M. ANDERSON, *Ariosto, Opera, and the 17th Century. Evolution in the Poetics of Delight*, a cura di N. BADOLATO, Firenze, Olschki, 2013 (in part. pp. 181-185, a proposito di *Carlo il Grande*, di cui si legge un'edizione moderna nel secondo tomo dello stesso studio: *Documents*, pp. 449-495). Cfr. inoltre SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 186.

28. Qui e nelle successive trascrizioni sono stati effettuati i seguenti interventi redazionali: normalizzazione della *h*; distinzione di *u* da *v*; riduzione di *et* ed *ē* a *e* prima di consonante, a *ed* prima di vocale; riduzione a *-zi-* dei nessi *-ti-* e *-tti-* più vocale; congiunzione della grafia separata nelle preposizioni articolate, tranne nei casi in cui ciò comporti raddoppiamento fonosintattico, e negli avverbi composti da sintagmi preposizionali (*in fin* → *infin*, *in van* → *invan*, *in vero* → *invero*); normalizzazione delle maiuscole e minuscole, segni diacritici e accenti; normalizzazione e correzione dell'uso improprio di consonanti scempie o doppie quando non si tratti di voci attestate; normalizzazione della punteggiatura. Le porzioni di testo in versi lirici (arie, duetti, cori) sono distinte da quelle in versi sciolti (recitativi) mediante uno spazio bianco interlineare e un rientro supplementare. Ciò che si legge tra parentesi uncinate < > è stato interpolato in sede di trascrizione.

il povero Medoro amante e sposo.”  
Sposa Angelica? O dèi!  
Dei caratteri infausti  
chi gl’arbusti segnò? D’altri il mio bene?  
Il sangue entro a le vene  
mi s’agghiaccia. Ma come  
lasciò l’innata asprezza  
la tiranna de’ cori? Eh che deliro.  
Altre note io rimiro. *Guarda su l’albero ove scrisse Angelica.*  
Ah mi sembrano, o Cieli!  
scritte per man d’Angelica. *Le osserva più attentamente.*  
scritte per man d’Angelica. Non erro. *Legge.*  
“Angelica e Medoro in vari modi  
legati insieme di diversi nodi.” *Resta immobile alquanto poi:*  
Angelica e Medoro in vari modi  
legati insieme di diversi nodi? *Con isdegno.*  
O note! o piante! o Amore  
sagittario de l’alme,  
seminator di piaghe,  
machinator di frodi. *Torna a pensare alquanto poi:*  
Legati insieme di diversi nodi?

Piangete, pupille,  
di tepide stille  
l’arena spargete,  
pupille, piangete.

Lagrime Orlando? Orlando vede e soffre  
che s’innalza e verdeggi  
di folti rami adorno  
sugl’impressi virgulti il proprio scorno?

Perché più non cresca e scaglia  
io quel faggio troncherò,  
e per l’orrida boscaglia  
fauni e driadi fugherò. *Sfodra la spada e recide l’albero.*

Ah lasso me, che feci. Il dolce nome,  
il nome io lacerai  
che poc’anzi adorai?  
Vada la spada a terra,  
la lorica si franga,  
si calpesti il cimiero  
e la spoglia fatal si squarci e snodi. *Getta l’armi e si snuda, poi pensa.*



ORLANDO                    E dove Angelica? T'arresta.  
*Giunge Medoro che fugge ad Angelica,  
ed il ferma credendolo Angelica.*

Mèta de' miei desiri,  
 fonte de' miei piaceri,  
 face de' miei pensieri,  
 Angelica. *Lo prende per mano.*

MEDORO                    Angelica.(Ei delira.)  
 ORLANDO                    Chi sol per te sospira  
 non accarezzi ancora?  
 Ancor non t'incateni  
 d'Orlando il tuo diletto  
 il petto molle al petto.

MEDORO                    Error tu prendi, Angelica non sono.  
 ORLANDO                    Pazzo forse son io che non conosca  
 le mamme candide,  
 il labro morbido,  
 il crine lucido  
 onde m'allaccio?

MEDORO                    (Uscir vorrei d'impaccio.) *Tenta svilupparsi da Orlando.*  
 ORLANDO                    O de l'Arcadia  
 ninfa durissima!

MEDORO                    (O sorte asprissima!)  
 ORLANDO                    A decider andianne  
 gl'amorosi litigi.  
 A Parigi, a Parigi. *Corre e si strascina dietro Medoro.*

Se in *Carlo il Grande* il ricorso al *topos* della follia è limitato alla già menzionata sequenza di scene e trova giustificazione essenzialmente nella fonte letteraria alla base del dramma, nell'ultimo lavoro scritto da Morselli per il San Giovanni Grisostomo, *L'Ibraim sultano* (1692), l'impazzimento simulato dell'eroe epónimo assurge invero a principio costruttivo dell'intera vicenda e si lega a una serie di equivoci generati da travestimenti e cambi di identità che coinvolgono vari personaggi. Ibraim sin dal principio dell'opera «si finge stupido» (così è scritto nella lista degli *Interlocutori*); ma se nella scena 1 5 è definito «scemo / di cervello e di mente» (sono parole di Zelto, un eunuco al seguito di Rusteno, in abito di donna per approssimarsi all'amata) e interviene ripetendo a sproposito una tiritera amorosa («Care luci, care, care, / saettatemi pur, ch'io vel perdono»), nondimeno una volta rimasto solo palesa la sua reale condizione e le ragioni che lo hanno spinto a fingersi folle. Si legga a tal proposito la prima parte di 1 6:

Non son stupido, no. Tale io mi finsi  
 per sottrarmi alla scure a cui mi danna  
 furor di mente e gelosia di scettro.  
 Parmi che quegli entro la gonna involto  
 sia il giovine Rusteno, unico germe  
 di padre a me nemico. Io voglio ancora  
 spiar la nota effigie, e se m'accerto  
 castigar poi col ferro  
 il suo pazzo ardimento  
 che i divieti non cura e che non teme  
 di violar col piè le sacre soglie  
 la lascivia del core  
 già nuda appar nelle mentite spoglie.

In più occasioni nel corso del dramma a Ibraim vengono assegnati sproloqui e frasi sgangherate che, se da un lato ne confermano lo stato di folle agli occhi degli attanti, dall'altro rientrano perfettamente nella consapevole finzione del personaggio. Così, ad esempio, in I 15 Ibraim introduce una serie di considerazioni sconnesse per lodare Rusteno (celato nelle sembianze di una donna muta), per far intendere in realtà che ha scoperto il travestimento del suo nemico. E ancora in II 6-7 si presenta in scena armato d'arco intento a inseguire un immaginario caprone «da donna [...] vestito», con ciò volendo palesare il mascheramento di Rusteno. Si legga, a titolo d'esempio, la scena II 6:

IBRAIM	Alla caccia, alla caccia. D'un capro ch'ardito da donna è vestito io seguo la traccia. Alla caccia, alla caccia.
ROSANA	(Ei sempre più delira.)
IBRAIM	(Ei sempre più delira.) Il veggio, il veggio. Io seguo la traccia d'un capro ch'ardito da donna è vestito.
ZELTO	D'un capro ch'ardito da donna è vestito?
<i>a Rusteno</i>	Il figlio di Calisto cangiossi in orsa? Benché di senno privo la pazzia di costui tocca sul vivo.
IBRAIM	Cacciatori, presto, presto, stringetelo, prendetelo.
ZELTO	Che sciocco! (E dove è mai?)

IBRAIM

Sarebbe questo?

Tocca Rusteno.

Seguir vogl'io, sì sì,  
 se ben che mi ferì,  
 la vaga fronte  
 che tutte al monte  
 rubò le nevi,  
 i fiori al prato  
 e al dio bendato  
 la face e l'arco.

(Corro veloce ad aspettarlo al varco.)

Un altro dispositivo drammaturgico molto in voga nella librettistica veneziana di metà Seicento è la ‘scena di prigionie’. Largamente diffusa nel repertorio sei-settecentesco, essa si costruisce come una serie piuttosto variegata di situazioni in cui uno dei personaggi principali del dramma, in genere l’eroe o l’eroina, è ridotto in stato di prigionia per cause per lo più connesse a vicende amorose.<sup>29</sup> La prigionie – una torre, un serraglio, un oscuro carcere – diventa in genere il luogo privilegiato dell’esercizio delle virtù incarnate dai personaggi; le scene di prigionie racchiudono dunque al loro interno episodi di lamento e autocommiserazione, di sfogo disperato contro la crudeltà della sorte, di preoccupazioni per gli amanti lontani, di riscatto e di fuga. Dal punto di vista strutturale, si tratta di norma di una breve sequenza di scene (in media da due a quattro) dall’impianto piuttosto riconoscibile: a un iniziale monologo del prigioniero fanno seguito l’intervento di un secondo personaggio a lui legato affettivamente (antagonista o deuteragonista) e successivi possibili sviluppi quali sentenze di condanna a morte (immancabilmente commutate in grazia sul finire dell’opera), liberazione dai vincoli, progetti di fuga ed evasione.

Morselli dimostra di ben conoscere e padroneggiare questo *topos* operistico e lo ripropone a più riprese nei suoi libretti. Già in *Temistocle in bando* (1683) la sequenza di scene III 5-9 ha luogo in un *Cortile con prigionie* dove è rinchiu-

29. Le origini della scena di prigionie sono molto antiche e sono rintracciabili già nel teatro classico greco-romano. Il primo melodramma veneziano in cui si ritrova una vera e propria scena di prigionie è *Sidonio e Dorisbe* di Francesco Melosio, dato nel teatro di San Moisè nel 1642 con musica di Nicolò Fontei. Altri esempi sono *L’Ormindo* di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli (San Cassiano, 1644), *Il Romolo e ’l Remo* di Giulio Strozzi e Cavalli (Santissimi Giovanni e Paolo, 1645), *L’Ersilla* di Giovanni Faustini e Marc’Antonio Ziani (San Moisè, 1648), *La Torilda* di Pietro Paolo Bissari e Cavalli (Santissimi Giovanni e Paolo, 1648), *L’Erismena* di Aurelio Aureli e Cavalli (Sant’Apollinare, 1655). Lo studio più completo su questo *topos* operistico resta quello di A. ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili e fra veleni...*» *Ossia della scena di prigionie nell’opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995. Per un’analisi specifica cfr. E. ROSAND, “*Ormindo travestito*” in *Erismena*, «*Journal of the American Musicological Society*», 1975, 28/2, pp. 268-291.

so Cleofante, uno dei personaggi principali dell'opera. In *Tullo Ostilio* (1685), la sequenza III 8-11 è collocata in una *Prigione con picciol lume*: in questo caso il personaggio incarcerato è Marzia, figlia dell'eroe eponimo, che appare *incatenata ad un sasso*. Nel *Maurizio* (1687), le scene III 9-12 si svolgono in un *Luoco di spettacolo con prigione e serraglio di fiere* dove è rinchiuso il re di Persia Cosdroe insieme con il suo servitore Leno. Anche il palcoscenico del San Giovanni Grisostomo ha ospitato analoghe scene di prigione. In *Carlo il Grande* il paladino Orlando è ridotto in catene (III 6); dolente per la propria condizione, s'addormenta posando il capo sul sasso a cui è legato; l'ingresso in scena di Rinaldo e Astolfo sull'ippogrifo (III 7-8) coincide con il rinsavimento dell'eroe; nello stesso carcere è rinchiuso anche Medoro, di lì a poco raggiunto, per essere liberato, da Angelica (III 9-10).

Ci soffermiamo però in particolare su una sequenza di quattro scene di *Amulio e Numitore* (III 6-9), articolata in quattro differenti segmenti narrativi: la presentazione dell'eroe in catene (Lavinio) che piange la propria condizione sventurata (III 6); l'ingresso dell'amata (Marzia), suo malgrado causa della sorte infausta dell'eroe che a torto ritiene suo antagonista, con dialogo pacificatore e annuncio del sacrificio per aver salva la vita (III 7); l'ingresso dell'antagonista femminile (Silvia), anch'ella reclusa, ora destinata all'eroe (III 8); il dialogo tra i due prigionieri (Lavinio-Silvia; III 9):

SCENA VI

*Prigione.*

LAVINIO.

«LAVINIO»

Dove siete, che non venite,  
fiamme rigide, a divorarmi?  
Se mi va struggendo ognora  
il rigor de la dimora,  
quest'è un troppo tormentarmi.

Dove &c.

Innocente son io, ma però sono  
reo di me stesso, se me stesso accuso,  
e la sventura mia solo è mia colpa.  
Io generoso involo  
ai perigli l'amico,  
ma ingiusto in me condanno  
l'innocenza e la fede,  
e alfin son reo, se Marzia reo mi crede.

Fra gl'amanti il più infelice

non fu mai né mai sarà.  
Son fedele, e non mi lice  
il candore  
del mio core  
palesar a la beltà.  
Fra &c.

SCENA VII

MARZIA, LAVINIO.

MARZIA Lavinio.  
LAVINIO Lavinio. A un sventurato  
fra i nudi sassi e l'ombra  
s'accosta una reina?  
MARZIA s'accosta una reina? Io son reina,  
ma quel però tu sei che mi facesti.  
LAVINIO Hai ragion.  
MARZIA H Risolvesti  
di sposar Silvia?  
LAVINIO Allor che a lei mi unisco  
unito ancor vedrai  
al gelido Centauro il Cancro estivo.  
MARZIA Morrai dunque?  
LAVINIO Innocente.  
MARZIA Silvia tradisti?  
LAVINIO Il nego.  
MARZIA Marzia?  
LAVINIO Né meno.  
MARZIA E come?  
a due fé tu serbasti? Ah non m'intendo.  
LAVINIO Se più chiaro ti parlo io Silvia offendo.  
MARZIA E tanto ami colei  
che sin con l'aria vana  
dei fuggitivi accenti  
d'offenderla paventi?  
Cadrai, perfido, ingrato,  
de la tua Silvia a canto. *Vuol partire.*  
LAVINIO Già che tu mi condanni  
moro contento.  
MARZIA (Ahi, mi trattiene il pianto.) *Si ferma.*  
LAVINIO Vanne, sì sì, fa' che s'appresti il rogo;  
con l'ira ardente de le ciglia brune  
accelera le fiamme, e incenerirsi

per tuo diletto osserva  
 queste languide membra e semivive.  
 MARZIA (Marzia non più, non vive.)  
 LAVINIO E se ben vuole il fato  
 ch'io sia perfido, ingrato,  
 agl'uomini odioso ed agli dèi,  
 e quel che più m'affligge a Marzia ancora,  
 pur dopo la mia morte  
 ricordati di me per questi almeno  
 che a te, bella, consacro  
 respiri estremi, e in un per la corona  
 che su le bionde tempie io t'innalzai.  
 MARZIA O caro, m'ami tu?  
 LAVINIO Come t'amai.  
 MARZIA Serbi l'ardore antico?  
 LAVINIO Scemo né men d'una favilla.  
 MARZIA È certo  
 ch'ei non errò.) Mi sei fedel?  
 LAVINIO Il core  
 l'esponga.  
 MARZIA E quel non sei  
 che abbracciò la vestale e che gl'altari  
 laido bruttò di sacrilegio orrendo?  
 LAVINIO Se più chiaro ti parlo, io Silvia offendo.  
 MARZIA (Ora più non l'intendo.)  
 Vengane Silvia. *Verso la porta, poi a Lavinio.*  
 A lei t'accoppia e vivi.  
 LAVINIO Di morir son risolto.  
 MARZIA Vivi perch'io non mora, e de la mia  
 vita ti caglia almeno  
 già che a la tua non pensi.  
 LAVINIO Or sì che cede ai sensi  
 l'alma ostinata e vinta alfin si piega  
 agl'imperi d'Amor. Vivrò, se 'l chiedi;  
 morirò, se l'imponi;  
 sposerò Silvia; in braccio  
 ti condurrò del mio rivale istesso,  
 e andrò cercando negl'altrui diletti  
 le mie sventure.  
 MARZIA (O combattuti affetti!)  
 LAVINIO Sin che l'Austro in grembo a Marte...  
 MARZIA Sin che l'aura a Febo il crine...  
 a 2 ...sussurrando agiterà,  
 il mio cor t'adorerà.

SCENA VIII

SILVIA, MARZIA, LAVINIO.

MARZIA            Ecco, Silvia, lo sposo. (Oh sorte dura!)

SILVIA            Lo sposo?

MARZIA            Lo sposo? Sì.

SILVIA                            (Fato crudell!)

MARZIA                            Che pensi?

SILVIA            Nulla, ma...

MARZIA                            (Stelle ree!)

SILVIA                            (Cordogli immensi!)

MARZIA            La vita io ti conservo e in un la prole,  
e (ciò che dee proporsi  
a la prole, a la vita)  
l'onor avrai, che già perdesti, allora  
ch'in laccio d'imeneo sarai congiunta.

LAVINIO            Porgi la man.

SILVIA                            (Che si può far?) Son pronta.                            *Mentre vogliono  
darsi la mano,  
Marzia gl'interrompe.*

MARZIA            Così presto?

LAVINIO                            L'impose

MARZIA            Marzia, l'alta reina.  
(Ahi mi sento languir: di selce alpina  
l'alma non ho.)

LAVINIO                            (Manca lo spirto.)

SILVIA                            (Amore  
del mio adorato vago  
mi porta in sen l'immagine.)

MARZIA            Stringetevi.

LAVINIO, SILVIA a 2            Ubbidisco.                            *Mentre vogliono darsi la mano,  
Marzia di nuovo gl'interrompe.*

MARZIA            Piano, la brama ardente  
troppo vi rese frettolosi. (Oh dio,  
ei non sarà più mio.)

LAVINIO            (E resisto?)

SILVIA                            (E non cado?)

MARZIA                            (Ah ch'altro mezzo  
di salvarlo non c'è!)

MARZIA, LAVINIO a 2            (Demoni...)

SILVIA                            (Mostri...)

MARZIA, LAVINIO a 2            (...da le porte di Stige...)

SILVIA                            (...da le selve africane...)

MARZIA, LAVINIO a 2 (...a lacerarmi...)  
LAVINIO (...ad ingoiarmi...)  
a 3 (...uscite.)  
MARZIA Stringetevi, ubbidite. *Si stringono la mano.*

Gioite pur, godete.  
(E intanto io piangerò)  
Sui vostri labri affiso  
posi scherzando il riso  
(ch'io cinta dagli affanni,  
tiranni,  
penando languirò.)

SCENA IX

LAVINIO, SILVIA.

SILVIA Perduto ho Ascanio.  
LAVINIO Io Marzia  
che per isposa iscelsi.  
SILVIA O sparse al vento  
amorse querele!  
LAVINIO O mal nodrita  
lusinghevol speranza!  
O Marzia!  
SILVIA O Ascanio!  
LAVINIO E tanto  
dopo ch'io ti son moglie  
per l'amica sospiri?  
LAVINIO De l'antico amor mio soffri i deliri,  
se pietosa tu sei.  
SILVIA Li soffrirò, purché tu soffra i miei.  
LAVINIO Farò  
quanto potrò  
per adorarti.  
Ma se lo stral primiero  
di quel superbo arciero  
dal cor non svellerò.  
Di me non querelarti.  
Farò &c.  
SILVIA Farò  
quanto potrò  
per compiacerti,  
ma se col novo foco

né men a poco a poco  
 il primo estinguerò,  
 non dovrai tu dolerti.

Ancora, la scena di prigionia ritorna in un altro dramma dato al San Giovanni Grisostomo, *L'Ibraim sultano* (1692): il protagonista è rinchiuso in una torre che affaccia su un *Cortile con prigionieri da un lato del quale corrisponde una facciata del palagio della sultana*. Dopo un'iniziale fase di autocommiserazione (III 8), l'ingresso in scena dei giannizzeri guidati da Acmat (III 9) prelude a un tentativo di omicidio (III 10) che sfocia però nella fuga del prigioniero, il quale riesce a evadere dal carcere calandosi dalla finestra (III 11).

Si noterà infine la collocazione per così dire strategica di tutte queste scene di prigionia, nei due lavori di Morselli appena descritti così come in generale nella librettistica veneziana coeva, nel terzo e ultimo atto: ciò ne testimonia senza dubbio l'efficacia sul piano drammatico, nel costituire in una sorta di *climax* l'antecedente più immediato allo scioglimento del *plot*.

Un'altra delle scene più sfruttate e ricorrenti nel dramma per musica alla veneziana è quella che affida alla lettura di una lettera l'orditura d'una serie di equivoci, rivelazioni o agnizioni molto apprezzate dagli spettatori.<sup>30</sup> Morselli impiega questo *topos* già al principio del second'atto nell'*Incoronazione di Dario* (1684), dove la giovane Argene detta al protagonista, di cui è in realtà segretamente innamorata, una lettera che dice destinata al proprio amato, ma con ciò approfittando della situazione per dichiarare il proprio amore (II 1-2). Il drammaturgo ripropone lo stesso meccanismo ancora in altri due lavori per il San Giovanni Grisostomo: *Pirro e Demetrio* e *L'Ibraim sultano*. Nel primo, l'intreccio è in parte ricavato dalle *Vite parallele* di Plutarco e si basa sul legame di amicizia tra il re epirota Pirro e il sovrano macedone Demetrio.<sup>31</sup> La vicenda prende avvio dal matrimonio fittizio celebrato tra Pirro e la principessa Climene, amante di Demetrio, che però non può sposarla per via di un'antica inimicizia col di lei padre, e s'accorda con l'amico per potergli poi subentrare in seguito. Tra i falsi sposi, tuttavia, nasce l'amore e Pirro si trova a dover combattere tra la fedeltà all'amico e i sentimenti per Climene. Ciò provoca una serie di gelosie e accuse reciproche tra i due sovrani. Nel mentre Deidamia, ambiziosa sorella di Pirro, ordisce un complotto per uccidere il fratello con

30. Una panoramica su questa tipologia scenica si legge in B. GLIXON, *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, a cura di J. KNOWLES, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 125-142.

31. Sulla fortuna di questo libretto di Morselli nei decenni successivi alla sua prima comparsa cfr. S.M. IACONO, *Il "Pirro e Demetrio" di Alessandro Scarlatti: fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l'Europa*, «Rivista italiana di musicologia», XLIII-XLV, 2008-2010, pp. 3-43.

l'aiuto inconsapevole di Mario, figlio del cavalier privato del sovrano e a sua volta al centro di una disputa amorosa che coinvolge anche il principe Clearte, invaghito di Deidamia. Nell'immane lieto fine Demetrio, convintosi della sincerità di Pirro, rinuncia a Climene e prende in sposa Deidamia, che riceve il perdono generale dopo che i suoi piani sono stati sventati con il contributo del fedele Arbante, padre di Mario. In una breve sequenza di scene (II 10-13) Deidamia consegna nelle mani di Mario una lettera, scritta di proprio pugno, recante l'ordine di uccidere Pirro; il che genera abbattimento e sconcerto nel destinatario (di seguito, due scene di questa sequenza):

SCENA XII

MARIO, DEIDAMIA *ritiratasi in disparte*. ARBANTE, BRENO *pure in disparte*.

MARIO                   No, no, spietato  
                          garzoncello bendato,  
                          le tue faretre no, non vo' temer.  
                          Quel tuo grand'arco  
                          che più d'orgoglio che di strali è carico  
                          ti farò tosto di man cader.

                          No, no *&c.*

DEIDAMIA               Sì risoluto?

MARIO                   Inclita donna, è troppo  
                          crudele Amor.

DEIDAMIA               È troppo  
                          chi 'l segue impaziente: un giorno solo  
                          non matura una messe, e in un istante  
                          farsi non può d'un tenero virgulto  
                          una quercia gigante. Hai tu a bastanza  
                          fermo il petto a l'impresa  
                          ch'io t'accennai?

MARIO                   Non è sì fermo agl'urti  
                          de le sicane orribili tempeste  
                          il battuto Peloro.

DEIDAMIA               Or sei vicino  
                          a le gioie che brami, e ti permetto  
                          di palesar l'affetto.

*Mario s'inginocchia.*

MARIO                   Son io, bella, al tuo piè. De' miei natali  
                          umili troppo al paragone e abietti  
                          posi in guardia del cor la rimembranza,  
                          ma se de la tua fronte il raggio ardente  
                          non sdegnò trapassarvi e incenerirlo  
                          quasi folgore acceso



SCENA XIII

MARIO *con la carta in mano.* ARBANTE, BRENO.

MARIO *legge* “Ne la stanza di Pirro in mezzo a l’ombre...”

BRENO *ad Arbante* (Piano t’accosta e leggi.)

MARIO “...io condurti farò. Svena l’indegno  
e me per moglie avrai, per dote il regno.”

BRENO (Quanto son curioso!)

MARIO Ch’io sveni un re magnanimo e clemente,  
ch’io paghi con la morte

i benefici e offenda

la mia stessa virtù con la mia spada?

No, non è questa de l’onor la strada.

Folle, ma che ragiono?

La caduta d’un re (tal è il costume)

per salir sovra il soglio a l’altro è grado;

purga di reità l’imprese audaci

il terror del periglio. Armisi pure

la destra mia feroce.

Dee preferir chi è saggio

l’error che giova a la virtù che noce.

Fra le piume in mezzo a l’ombre

quel superbo ucciderò,

svenerò...

*Arbante gli leva di mano la carta  
e parte seguito da Breno.*

Il genitor! O Ciel! Qual nume averso,  
qual barbaro destin qui lo condusse?

Ah che dal pugno a forza

un scettro egli mi svelle, e da le braccia  
una reina!

Misero! Farà nota

la congiura al sovrano,

la bella accuserà. Dove mi volgo?

che risolvo? che penso? O come svoglie

i sudati disegni

il caso cieco degl’umani ingegni.

Lagrima, fuor dal seno

sgorgate a stilla a stilla.

Sciolte nel mesto umor

le nubi del dolor,

torni nel suo sereno

quest’alma un dì tranquilla.

Lagrima &c.

Ancora, la gran parte dell'intreccio del second'atto nell'*Ibrahim sultano* è ordito attorno *topos* della lettera. Qui però questo espediente è addirittura duplicato. In II 1 si fa infatti riferimento a una «carta» con cui il sultano Amurat (personaggio che viene solo citato nell'antefatto dell'opera) invia alla sovrana Rosana l'ordine di consegnare e far giustiziare Baiazet, di cui lei è innamorata. Una seconda lettera è rinvenuta, poco più avanti (II 8) in seno alla principessa ottomana Atalida, svenuta e soccorsa da Rusteno (come già ricordato in precedenza, in abiti femminili), che la legge di nascosto e vi ritrova «i sensi» e le «note amorose» della giovane per Baiazet; in seguito a questa scoperta, Rusteno decide di consegnare «il fortunato foglio» a Rosana, di cui è innamorato (II 9), al fine di distogliere le mire di quest'ultima su Baiazet; e ciò accade con la palese disapprovazione di Zelto, eunuco confidente della sovrana.

### 3. *Modelli drammatici e rapporti con il teatro francese*

Dopo la panoramica sui *topoi* e sui dispositivi drammaturgici che collocano i libretti di Adriano Morselli nel solco delle convenzioni di scrittura dell'opera veneziana del secondo Seicento, può essere utile riflettere su alcune scelte effettuate dal poeta rispetto ai modelli drammatici impiegati nei lavori di cui ci stiamo qui occupando. Alcuni di questi manifestano infatti, nella scelta dei soggetti, una diretta influenza della drammaturgia francese. Questo fenomeno, già variamente studiato tanto dai teatrologi quanto dai musicologi,<sup>32</sup> comincia a prendere piede in campo operistico nell'ultimo quarto del Seicento e i lavori di Morselli s'affiancano ai primi esempi di questo 'filone' coltivato a Venezia proprio nel teatro di San Giovanni Grisostomo. Già Vincenzo Grimani aveva infatti tratto alcuni episodi del suo *Orazio* (1688, musica di Giuseppe Felice Tosi) dall'*Horace* di Corneille; in seguito Giovanni Matteo Giannini trae spunto dallo *Stilichon* di Thomas Corneille per *Onorio in Roma* (1692, musica di Carlo Francesco Pollarolo); Matteo Noris modella *Flavio Cuniberto* (1682,

32. Si vedano almeno L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Librairie Ancienne Éduard Champion, 1925, pp. 132-138; N. MANGINI, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, «Convivium», xxxii, 1964, pp. 347-368; S. INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi, P.J. Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», lxxviii, 1-2, gennaio-agosto 1974, pp. 64-69; G.S. SANTANGELI-C. VINTI, *Le traduzioni del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981; P. WEISS, *Teorie drammatiche e 'infrancosamento': motivi della 'riforma' melodrammatica nel primo Settecento*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 273-296; P. FABBRI, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, «Acta musicologica», lxxiii, 1991, pp. 11-14.

Gian Domenico Partenio) su *Le Cid* di Pierre Corneille;<sup>33</sup> e ancora Domenico David si ispira all'*Alexander le Grand* e al *Bajazet* di Racine per *L'amante eroe* (teatro San Salvatore, 1691, musica di Marc'Antonio Ziani).<sup>34</sup>

Nella prefazione al lettore della *Pace fra Tolomeo e Seleuco* Morselli dichiara apertamente di aver attinto, per questo e per il precedente libretto dell'*Incoronazione di Serse*, dal serbatoio del teatro francese.<sup>35</sup>

La fiacchezza della mia penna e la delicatezza del tuo buon genio [...] mi rende molto dubioso del tuo aggradimento. Nell'altro mio drama intitolato *L'incoronazione di Serse* presi un nobile e strano motivo da una delle più belle tragedie del gran Cornelio, e stimai meglio prender qualche nuova fantasia da' poeti stranieri che rappresentarti le cose stesse vedute cento e cento volte sopra le nostre scene. Sono però alcuni che non conoscono per invenzione se non quella che sono soliti a vedere e gl'intrecci ch'hanno qualche somiglianza peregrina credono esser poveri d'idea. Che sarà dunque del drama presente, in cui troverai successi non più veduti almeno su questi teatri? Non so.

Il dramma francese a cui Morselli si rifà per la stesura dell'*Incoronazione di Serse* è una *tragédie* di Pierre Corneille: *Rodogune, princesse des Parthes*, rappresentata per la prima volta nel 1644 e data alle stampe nel 1647 presso l'editore parigino Augustin Courbé. Se non nell'edizione originale, Morselli avrà potuto senz'altro consultarne la fortunata traduzione italiana del genovese Camillo De' Mari (Modena, Giulian Cassani, 1651).<sup>36</sup> L'operazione di Morselli non si lascia

33. Cfr. N. DUBOWY, «Un riso bizzarro dell'estro poetico»: il «Flavio Cuniberto» (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento, «Musica e Storia», XII, 2004, 2, pp. 401-424.

34. Un elenco più ampio di drammi per musica di derivazione francese si legge in FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 320-321. Si vedano inoltre F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, il Mulino, 1994; M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout, Brepols, 2000; G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*, cit., pp. 129-192; R. STROHM, «La tragedia in maschera». *French Drama and Vivaldi's Operas*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra Italien en Europe*, 2. *La musique a l'épreuve du théâtre*, a cura di D. COLAS e A. DI PROFIO, Wavre, Margada, 2009, pp. 91-107.

35. La filiazione è segnalata anche da BONLINI, *Le glorie della poesia*, cit., p. 242, che ravvisa in questa operazione drammaturgica una novità destinata a costituire un modello per il futuro: «A questo drama ha somministrato l'idea M. Cornelio, il Sofocle della Francia. Né in avvenire sarà più o meno nuovo questo costume d'andar mendicando il soggetto alle composizioni drammatiche da fantasia forastiera, poiché già diversi de' più celebri autori francesi, Racine, Rotrou, Quinault, Pradon, de la Grange, de La Motte e l'accennato Cornelio, singolarissimi nel tragico e nell'eroico, serviranno più volte di guida a' moderni poeti italiani ne' loro drammi più elaborati e saranno abbondantissime fonti d'onde scaturiscano i più sublimi pensieri, così che non dovrà arrossire la nostra bella Italia d'aver avuto per maestra la Francia, quando alla medesima sia tenuta del maggior lustro de' suoi teatri». Cfr. inoltre SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 195.

36. Sulla fortuna italiana della *Rodogune* nel Sei-Settecento si riveda il classico FERRARI, *Le*

descrivere come una traduzione della *tragédie* francese, piuttosto assume i tratti di un adattamento. Sembra infatti derivare da Corneille l'impianto complessivo del *plot*, costruito sulla contrapposizione tra una coppia di fratelli (Serse e Artamene / Séleucus e Antiochus) e una madre crudele e dispotica (Statira / Cléopâtre) per la conquista del regno di Persia; e sulla rivalità in amore tra i due fratelli, entrambi invaghiti della stessa donna (Elena / Rodogune), che risulta nel contempo nemica della sovrana. La caratterizzazione dei personaggi principali del dramma è ben sintetizzata dall'autore nella sua prefazione *A chi legge*:

Ebbi dall'istoria il carattere dei due principali personaggi di questo drama, Artamene e Serse, quali, benché contendessero del regno, con esempio di singolare generosità si conservarono amici. Presi pure dal sentimento opposto il carattere delle due femine, Elena e Statira, che divenute nemiche per causa del regno si tendono insidie fra di loro, non permettendo la debolezza del sesso che mantengano eguale imperturbabilità negl'animi loro. Elena però la rappresento magnanima e modesta; Statira lasciva e crudele, né deve esser tacciato d'improprietà il perdono che ottiene doppo tanti misfatti, mentre faccio ch'abbia per giudice un figlio.

Il librettista impiega alcune sequenze drammatiche della fonte francese riadattandole alle esigenze proprie dell'opera in musica, in generale riducendo all'osso il dettato di partenza (articolato in dialoghi molto estesi tra i personaggi, tanto nell'originale quanto nelle traduzioni italiane coeve) e imbrigliandolo nelle strutture formali del libretto, ovvero nella consueta alternanza tra più o meno lunghe porzioni di testo in versi sciolti per i recitativi e strofe in versi misurati per le arie e i duetti. A titolo esemplificativo si legga la sequenza che conclude il prim'atto dell'*Incoronazione di Serse* (I 10-12), dove i due fratelli Serse e Artamene apprendono dalla madre Statira ch'ella ancora non ha stabilito a quale dei due consegnare l'eredità del regno, nel contempo accusando Elena (di cui i due giovani sono innamorati) di aver avvelenato il re Dario, loro genitore. Una situazione analoga è presente nel second'atto della *Rodogune* (II 3-4): la regina Cléopâtre accoglie i figli Séleucus e Antiochus e dichiara di voler cedere il trono a uno di loro, rivelando nel contempo che Rodogune (amata dai due fratelli) è l'assassina del re Nicanore.

Dalla lettura sinottica di queste due sequenze di scene (cfr. qui tabella 2) si può ricavare qualche indicazione utile a definire le modalità operative di Morselli, che dall'ipotesto di partenza desume sostanzialmente il nucleo narrativo di base, procedendo a una decisa asciugatura del testo francese a favore

*traduzioni italiane del teatro tragico francese*, cit., p. 286; cfr. inoltre C. VIOLA, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. ELLI e G. LANGELLA, Milano, Vita & Pensiero, 2000, pp. 63-90: 86-87.

di una versione adatta alla messa in musica, dunque molto più breve e sintetica nei contenuti. Un procedimento simile si può osservare in più punti del dramma. Tra questi, si potrebbe leggere ad esempio la sequenza II 6-9 dell'*Incoronazione di Serse* con le sue corrispondenze nell'analogha situazione rappresentata nella *Rodogune* (IV 3-6), in cui la regina (Statira / Cléopâtre) assegna il trono separatamente a entrambi i figli (Serse e Artamene / Séleucus e Antiochus) col l'intento segreto di scatenarli l'uno contro l'altro. A differenza di quanto accade in *Corneille*, nel libretto di Morselli però la protagonista femminile non si macchia di omicidio e ciò va a vantaggio del lieto fine canonico nel dramma per musica, che in questo caso chiude l'opera con un matrimonio (Serse ed Elena) e con un atto di clemenza del nuovo sovrano nei confronti della madre Statira.

L'altro lavoro composto da Morselli per il San Giovanni Grisostomo che si rifà al teatro francese è *L'Ibraim sultano* (1692, postumo): il librettista attinge dichiaratamente il soggetto di questo suo dramma per musica dal *Bajazet* di Jean Racine (1672), non senza arricchire l'azione di personaggi supplementari – a partire ad esempio dall'eroe eponimo, che Morselli potrebbe aver derivato da un altro dramma, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* di Georges de Scudéry (1643) –,<sup>37</sup> che consentono frequenti deviazioni episodiche dall'intreccio principale. I prospetti riportati qui nella tabella 3 riassumono, scena per scena, il contenuto dell'*Ibraim sultano* e di *Bajazet*, e consentono di apprezzare le corrispondenze tra i due drammi, quantomeno nell'orditura del *plot* e nella riproposizione di alcuni nuclei narrativi. Si noterà in particolare la ripresa, nell'*Ibraim sultano*, della precipitazione messo del sovrano nell'Eusino (Morselli I 1 = Racine I 1); del *topos* della (finta) pazzia del protagonista (I 5 = I 1); dell'espedito della lettera inviata da Atalida / Atalide per ordinare l'uccisione di Baiazet / Bajazet (II 12 = IV 6); della scena di prigionia (II 8-13 = II 1-5). Il procedimento drammaturgico che pare di poter ravvisare è del tutto simile a quello descritto poco sopra: il dramma per musica procede secondo l'idea di un adattamento e non di una traduzione letterale, nel passaggio da un genere teatrale all'altro. Lo conferma, in modo particolarmente evidente, il finale lieto ordito da Morselli rispetto a quello tragico presente nella sua fonte di partenza.

37. Quest'ultima *tragi-comédie* deriva a sua volta da un fortunato romanzo in dieci volumi scritto nel 1641 da Madeleine de Scudéry, sorella del drammaturgo, che aveva goduto di una fortunata traduzione italiana di Paris Cerchiar stampata in due volumi a Venezia, prima presso il Valvasense nel 1644-1646, poi per Francesco Storti nel 1651, infine a Roma per il Moneta nel 1652-1660 e nel 1667.

#### 4. Conclusioni

Il percorso qui delineato circa la produzione drammatico-musicale di Adriano Morselli nell'intorno d'anni che lo videro impegnato nel teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia ci consente di tracciare, seppur parzialmente, alcune linee conclusive. In primo luogo possiamo ribadire l'importanza di questo drammaturgo, tutto sommato fin qui ancora poco studiato, nel più ampio panorama operistico del secondo Seicento e in subordine riaffermare la centralità della sala di proprietà della famiglia Grimani nel circuito teatrale dell'epoca. Rispetto alle consuetudini della scrittura operistica di metà Seicento, infatti, le proposte spettacolari avanzate nell'ultimo trentennio del secolo vedono proprio in questo teatro la promozione di nuove tendenze drammaturgiche: sono anni di importanti cambiamenti nella morfologia dell'opera in musica, in un'epoca in cui, accanto alla progressiva scomparsa degli autori attivi soprattutto sulla metà del Seicento (quelli, per intenderci, che avevano operato nella generazione di Francesco Cavalli) si fanno strada molti mutamenti nella struttura di libretti e partiture, come la semplificazione degli intrecci, l'aumento del numero delle arie, la sempre più netta polarizzazione tra recitativi e numeri chiusi, che già sembrano preludere alle riforme del primo Settecento.

Per la comprensione di questi fenomeni, la lettura e lo studio approfondito dei libretti, delle tecniche di scrittura e di elaborazione del *plot* appaiono a oggi fondamentali per chi desideri addentrarsi in profondità nei meccanismi di produzione e fruizione dell'opera impresariale seicentesca, un genere che dall'Italia e da Venezia, come è noto, s'è irradiato capillarmente in tutta Europa. L'analisi della morfologia librettistica, delle strategie drammaturgico-musicali, delle fonti letterarie di volta in volta impiegate nella scelta dei soggetti dei drammi per musica e dei loro rapporti con le altre tradizioni teatrali europee, la persistenza e circolazione di modelli, il confronto con le tendenze letterarie e teatrali coeve sono alcuni dei nuclei tematici particolarmente rilevanti anche nel caso di studio di Adriano Morselli; un librettista di professione che può a tutti gli effetti essere annoverato tra gli esponenti più interessanti delle differenti declinazioni della drammaturgia musicale a Venezia verso la fine del Seicento,<sup>38</sup> il secolo che aveva visto la nascita del teatro d'opera, che ne aveva consolidato generi e forme, ma che seguitava nella continua ricerca di soluzioni nuove ed efficaci per gli spettatori.

38. Cfr. BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, cit.; T. CARTER, *Mask and Illusion: Italian Opera after 1637*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, a cura di J. BUTT e T. C., New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 242-243; C. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Fra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. ROSTIROLA e E. ZOMPARELLI, Roma, Ibis, 2017, pp. 213-241.

## Tabella 1

*Mutazioni sceniche nei drammi per musica di Adriano Morselli rappresentati nel teatro di San Giovanni Grisostomo*

Riportiamo di seguito la trascrizione diplomatica dei frontespizi dei libretti da cui sono ricavate le didascalie sceniche di questa tabella, con l'indicazione degli esemplari consultati (tutti disponibili online in *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <<http://corago.unibo.it/>>).

CARLO / IL GRANDE / DRAMA PER MUSICA / Da Rappresentarsi nel Famosissimo / Teatro Grimano di S. Gio: / Grisostomo l'Anno 1688. / CONSAGRATO / All'Altezza Serenissima / DI / FERDINANDO / DE' MEDICI / GRAN PRINCIPE / DI TOSCANA, &C. / IN VENETIA, M.DC.LXXXVIII. / Per Francesco Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Privil.*

[Esemplare consultato: I-Bc Lo. 01808]

AMVLIO / E / NVMITORE. / DRAMA PER MUSICA / Da recitarsi nel famoso Teatro / Grimano di S. Gio: Grisostomo / l'Anno 1689. / CONSAGRATO / All'Altezza Serenissima / DI / GIORGIO / LANGRAVIO D'HASSIA, / Principe d'Hirsfeld, Co: di Cattimeliboco, / Dieza, Zighenhaina, Nidda, Sciaum- / burgo, Iseburgo, e Budinga, &c. Co- / mandante delle Truppe del Serenissimo / Duca di VVirtemberg in Levante, e Co- / lonello d'vn Reggimento d'Infanteria per / la Serenissima Republica di Venetia. / VENETIA, M.DC.LXXXIX. / Per il Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Privil.*

[Esemplare consultato: I-Bu A.V.Tab.I.F.III.32.9]

PIRRO, / E DEMETRIO. / DRAMA / Da Rappresentarsi in Musica nel / famoso Teatro Grimano di / S. Gio: Grisostomo / l'Anno 1690. / DEDICATO / All'Illustriss. & Excellentiss. / Signor / GASPARO / DE IVCA / NOBILE VENETO. / VENETIA, M.DC.LXXXX / Per il Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Priv.*

[Esemplare consultato: I-Bc Lo. 05320]

L'INCORONAZIONE / DI / SERSE / Drama per Musica / Da Rappresentarsi nel famoso / Teatro Grimano di San Gio: / Grisostomo l'Anno 1691 / CONSAGRATO / All'Altezza Serenissima / DI / SOFFIA / CHARLOTT / Elettrice di Brandemburgo, nata / Principessa di Bransuich, e / Luneburgo, &c.&c.&c. / IN VENETIA, M.DC.XCI. / *Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.*

[Esemplare consultato: I-Bc Lo. 05322]

LA PACE / FRA / TOLOMEO, e SELEVCO. / *Drama per Musica* / Da Rappresentarsi nel Famoso / Teatro Grimano di S. Gio: / Grisostomo l'anno 1691 / CONSACRATO / *All'Altezza Serenissima* / DEL DVCA / FEDERICO / DE SLESEVVIG HOLSTAIN / Ereditario di Noruegia, Conte d'Ol- / demburg, e Delmenstort, &c.&c. / VENETIA, M. DC. XCI. / Per il Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Privileg.* [Esemplare consultato: I-Bc Lo. 04274]

L'IBRAIM / SVLTANO. / *DRAMA POSTVMO* / Del Sig. Dottor / ADRIANO MORSELLI / Da rappresentarsi in Musica nel / Famoso Teatro Grimano di / San Gio: Grisostomo / l'Anno 1692. / CONSACRATO / *All'Illustriss. & Excellent. Sig.* / GIO: ALBERTO / DI FERSCHEH / Tenente Colonello di S.M. Impe- / riale Primo Gentiluomo di Ca- / mera. Aiutante Generale, e Co- / missario di S. A. S. di Marggrauio / di Brandemburgo Baraide, &c. / IN VENETIA, MDCXCII. / Per il Nicolini / *Con Licenza de' Superiori* [Esemplare consultato: I-Bc Lo. 06566]

<i>Carlo il Grande</i> (1688)	<i>Amulio e Nimitore</i> (1689)	<i>Pirro e Demetrio</i> (1690)	<i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)	<i>La pace fra Tolomeo e Seleuco</i> (1691)	<i>L'Ibraim sultano</i> (1692)
Castello d'Atlante sopra d'uno scoglio eminente in mezzo ad un lago. Si muta in campagna con colli e spelonche.	Tempio della dea Vesta.	Campagna di notte illuminata con padiglioni e fiume di lontano attraversato da un ponte.	Stanza con seggio.	Porto di mare con legni diversi.	Vista del seraglio sopra un canale che vien dal mare maggiore.
Stanza con baldacchino.	Gabinetto nella casa di Ascanio.	Stanza con seggio.	Giardino.	Luoco dirupato vicino alla città.	Bagni.
Castello d'Alcina, si muta in giardino.	Parte degl'orti di Amulio con palagio, torre, strada sotteranea.	Piazza con archi e colonne per ricever il re con la sposa.	Camera con letto.	Stanza.	Boschetto vicino alle prigioni.
Campagna seminata di stragi.	Mare con navi, fanali accesi di notte.			Campagna ingombata da alberi che vengono recisi da guastadori.	Luoco corrispondente ai giardini della sultana.
	Reggia di Venere sopra del mare.				

ATTO I

<i>Carlo il Grande</i> (1688)	<i>Amulio e Nimitore</i> (1689)	<i>Pirro e Demetrio</i> (1690)	<i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)	<i>La pace fra Tolomco e Seleuco</i> (1691)	<i>L'Ibrahim sultano</i> (1692)
Sala del consiglio di guerra.	Sala con apparato di nozze coperta da una gran cortina, che poi s'apre ed appar tutta la sala con trono nel mezzo.	Stanze terrene.	Cortile con stanze terrene.	Appartamenti della regina.	Camera della sultana.
Villaggio con bosco da una parte, dall'altra un ponte sopra il fiume con torre e sepolcro non terminato.	Luoco deserto con monti e dirupi vicino ad Alba, che poi si disfà cangiandosi in un esercito numeroso.	Grottesca nella reggia.	Sala nell'appartamenti di Statira.	Campagna con città assediata, di notte.	Deliziosa sopra colli vicina al luoco della caccia.
Camera con letto incantata. Si muta in spelonca oscurisima.	Appartamenti di Marzia con seggio.	Deliziosa nell'appartamenti di Deidamia.	Grottesca.	Cortile con porta che introduce nel serraglio.	Piazza nel mezzo della quale si vede sopra un colle una rocca preparata dalle milizie del serraglio per solennizzare con giochi la presa di Babilonia.
Campagna con la città di Parigi in prospetto.		Reggia di Venere da una parte, e dall'altra l'albergo opaco della discordia che poi si trasforma nella stessa reggia di Venere		Padiglione.	
					Steccato.

II OTTO

<i>Carlo il Grande</i> (1688)	<i>Amulio e Numitore</i> (1689)	<i>Pirro e Demetrio</i> (1690)	<i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)	<i>La pace fra Tolomeo e Seleuco</i> (1691)	<i>L'Ibrahim sultano</i> (1692)
Camera nella reggia di Parigi.	Sala con apparato di mensa.	Logge che restano sparita la reggia di Venere.	Deliziosa negli appartamenti di Statira.	Giardini nel serraglio.	Camera con letto.
Luoco spazioso con prigione e cielo della luna, di notte.	Altro apparato diverso in cui si trasmuta la sala.	Giardino negli appartamenti di Dedidamia.	Stanza negli appartamenti di Elena di notte.	Appartamenti d'Antioco.	Cortile con prigioni da un lato del quale corrisponde una facciata del pallagio della sultana.
Padiglione regio.	Finto giardino nel quale pur si trasforma la medesima scena.	Sala con trono.	Giardino sopra colli nei sodetti appartamenti di Statira.	Stanza nel serraglio.	Piazza preparata per celebrar la vittoria.
Anfiteatro fuori di Parigi in cui seguì la battaglia fra Ruggier e Rinaldo	Prigione.	Anfiteatro	Atro d'anfiteatro con seggio e tavolino.	Piazza.	
	Mura di dentro della città.		Anfiteatro.	Reggia della pace con machine.	
	Salone regio illuminato.				

ATTO III

## Tabella 2

Confronto tra *L'incoronazione di Serse* di Adriano Morselli (1 10-12) e *Rodogune, princesse des Parthes* di Pierre Corneille (11 3-4)<sup>39</sup>

<b>A. Morselli, <i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)</b>		<b>P. Corneille, <i>Rodogune, princesse des Parthes</i> (1647)</b>	
<i>Scena X</i>		<i>Scena III</i>	
STATIRA <i>che torna a sedere sopra il letto.</i> ARTAMENE, SERSE.		CLÉOPÂTRE, ANTIOCHUS, SÉLEUCUS, LAONICE.	
STATIRA	Figli, son io già stanca di moderar le tante province a noi soggette. Ah, la corona i pensieri imprigiona fra cerchi d'oro ed alla fronte è insieme peso ed onor. Ma volentier, o figli, io per voi la sostengo e nell'opre m'affanno e nei consigli.	CLÉOPÂTRE	Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour Si doux à mes souhaits, si cher à mon amour, Où je puis voir briller sur une de vos têtes Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes, Et vous remettre un bien, après tant de malheurs, Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs. Il peut vous souvenir quelles furent mes larmes Quand Tryphon me donna de si rudes alarmes, Que pour ne vous pas voir exposés à ses coups, Il fallut me résoudre à me priver de vous.
ARTAMENE	Madre, il gravoso incarco omai lasciate: bastanti voi già deste esempi di giustizia e di pietate.		Quelles peines depuis, grands dieux, n'ai-je souffertes! Chaque jour redoubla mes douleurs et mes pertes Je vis votre royaume entre ces murs réduit; Je crus mort votre père; et sur un si faux bruit Le peuple mutiné voulut avoir un maître.
STATIRA	Io bramo, il Ciel lo sa, veder sul trono l'un o l'altro di voi, ma porta agl'occhi l'amor materno la sua benda ancora né lascia ch'io tra figli		

39. Per i criteri di trascrizione del libretto di Adriano Morselli si veda nota 28. Il testo della *Rodogune* di Pierre Corneille è ricavato dall'edizione digitale a cura di Paul Fievre per il portale ©Théâtre Classique, consultabile in [http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=.../documents/CORNEILLEP\\_RODOGUNE.xml](http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=.../documents/CORNEILLEP_RODOGUNE.xml) (aggiornato al 28 maggio 2020; consultato il 20 febbraio 2022).

J'eus beau le nommer lâche, ingrat, parjure, traître,  
 Il fallût satisfaire à son brutal désir,  
 Et de peur qu'il en prit, il m'en fallût choisir.  
 Pour vous sauver l'état que n'eussai-je pu faire?  
 Je choisîs un époux avec des yeux de mère,  
 Votre oncle Antiochus, et j'espérai qu'en lui  
 Votre trône tombant trouverait un appui;  
 Mais à peine son bras en relève la chute,  
 Que par lui de nouveau le sort me persécute:  
 Maître de votre état par sa valeur sauvé,  
 Il s'obstine à remplir ce trône relevé;  
 Qui lui parle de vous attire sa menace.  
 Il n'a défait Tryphon que pour prendre sa place;  
 Et de dépositaire et de libérateur,  
 Il s'érige en tyran et lâche usurpateur.  
 Sa main l'en a puni: pardonnons à son ombre;  
 Aussi bien en un seul voici des maux sans nombre.  
 Nicanor votre père et mon premier époux...  
 Mais pourquoi lui donner encore des noms si doux,  
 Puisque l'ayant cru mort, il sembla ne revivre  
 Que pour s'en dépouiller afin de nous poursuivre?  
 Passons; je ne me puis souvenir sans trembler  
 Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler:  
 Je ne sais s'il est digne ou d'horreur ou d'estime,  
 S'il plut aux dieux ou non, s'il fut justice ou crime;  
 Mais soit crime ou justice, il est certain, mes fils,  
 Que mon amour pour vous fit tout ce que je fis:  
 Ni celui des grandeurs ni celui de la vie  
 Ne jeta dans mon coeur cette aveugle furie.

divario alcun discerna. Ambo voi siete  
 delle viscere mie germogli ed ambo  
 d'indole eccelsa, e ben e quegli e questi  
 dovrìa l'augusta sede  
 empir dell'Asia al suo gran padre erede.  
 Hanno l'api sensate un rege solo,  
 un sol Giove ha l'Olimpo, e se commune  
 fassi a due grandi un soglio  
 divien campo di risse e di battaglia.  
 Dell'ufficio vi caglia  
 che Dario vi commise, ed il più degno  
 di noi scegliete alle grandezze, al regno.  
 Or la mente raccolgo e ad una ad una  
 vostre ragioni io libro.  
 E noi attendiamo  
 dalle man vostre la maggior fortuna.  
*Statira pensa alquanto e poi dice.*  
 STATIRA A voi, Serse, la cuna  
 l'ombra già ricoprese  
 dello scettrò paterno. A voi, Artamene,  
 la natura e la legge  
 che s'accordan di rado  
 col numero degl'anni  
 rinforzò le speranze.  
*Torna di nuovo a pensare.*  
 SERSE (Che farà?)  
 ARTAMENE (Qual di noi fia che preponga?)  
 STATIRA Serse...  
 SERSE Madre, me forse?  
 STATIRA No, no, Artamene...

ARTAMENE A me...

STATIRA Piano, il regnante  
 sposterà poi la vergine di Sparta?  
 La venerabil carta  
 in cui del genitor la man tremante  
 l'ultime note ha impresse  
 comanda il nodo,  
 anzi la beltà sola  
 d'Elena la pudica  
 a scemarvi ci affretta  
 la pena del comando e la fatica. *Si leva Statira con ségno.*  
 Dunque, dunque rimanga  
 l'impaccio a me dei popoli vassalli  
 che sposar non potete  
 la vergine crudel, s'empi non siete.

SERSE Madre, che favellate?

ARTAMENE Che favellate, o madre?

STATIRA Impaziente di salir sul trono  
 Dario, il dolce compagno, il padre vostro  
 (o memoria dolente!)  
 l'iniqua avelenò. Cangisi a lei  
 la teda in rogo ed in catena il laccio  
 dei funesti imenei. Ma pria di quanto  
 una madre veridica v'espone  
 il testimón sia Floro  
 ed il fatto assicuri alla ragione.

Quella man se potete  
 stringete

J'étais lasse d'un trône où d'éternels malheurs  
 Me comblaient chaque jour de nouvelles douleurs.  
 Ma vie est presque usée, et ce reste inutile  
 Chez mon frère avec vous trouvait un sûr asile;  
 Mais voir, après douze ans et de soins et de maux,  
 Un père vous ôter le fruit de mes travaux;  
 Mais voir votre couronne après lui destinée  
 Aux enfants qui naîtraient d'un second hyménéel!  
 À cette indignité je ne connus plus rien:  
 Je me crus tout permis pour garder votre bien.  
 Recevez donc, mes fils, de la main d'une mère  
 Un trône racheté par le malheur d'un père.  
 Je crus qu'il fit lui-même un crime en vous l'ôtant,  
 Et si j'en ai fait un en vous le rachetant,  
 Daigne du juste ciel la bonté souveraine,  
 Vous en laissant le fruit, m'en réserver la peine,  
 Ne lancer que sur moi les foudres mérités,  
 Et n'épandre sur vous que des prospérités!

ANTIOCHUS Jusques ici, madame, aucun ne met en doute  
 Les longs et grands travaux que notre amour vous coûte,  
 Et nous croyons tenir des soins de cette amour  
 Ce doux espoir du trône aussi bien que le jour:  
 Le récit nous en charme, et nous fait mieux comprendre  
 Quelles grâces tous deux nous vous en devons rendre;  
 Mais afin qu'à jamais nous les puissions bénir,  
 épargnez le dernier à notre souvenir:  
 Ce sont fatalités dont l'âme embarrassée  
 À plus qu'elle ne veut se voit souvent forcée.  
 Sur les noires couleurs d'un si triste tableau

che d'Aletto le serpi trattò?  
 Più ligustri e più nevi non ha  
 che nell'uso dell'empierà  
 il candor de' suoi vantri macchiò.  
 Quella &c.

Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau:  
 Un fils est criminel quand il les examine;  
 Et quelque suite enfin que le ciel y destine,  
 J'en rejette l'idée, et crois qu'en ces malheurs  
 Le silence ou l'oubli nous sied mieux que les pleurs.  
 Nous attendons le sceptre avec même espérance;  
 Mais si nous l'attendons, c'est sans impatience.

Nous pouvons sans régner vivre tous deux contents:  
 C'est le fruit de vos soins, jouissez-en longtemps;  
 Il tombera sur nous quand vous en serez lasse:  
 Nous le recevrons lors de bien meilleure grâce;  
 Et l'accepter sitôt semble nous reprocher  
 De n'être revenus que pour vous l'arracher.  
 J'ajouterai, madame, à ce qu'a dit mon frère,  
 Que bien qu'avec plaisir et l'un et l'autre espère,  
 L'ambition n'est pas notre plus grand désir.  
 Régniez, nous le verrons tous deux avec plaisir;  
 Et c'est bien la raison que pour tant de puissance  
 Nous vous rendions du moins un peu d'obéissance,  
 Et que celui de nous dont le ciel a fait choix  
 Sous votre illustre exemple apprenne l'art des rois.

CLÉOPÂTRE

Dites tout, mes enfants: vous fuyez la couronne,  
 Non que son trop d'éclat ou son poids vous étonne:  
 L'unique fondement de cette aversion,  
 C'est la honte attachée à sa possession.  
 Elle passe à vos yeux pour la même infamie,  
 S'il faut la partager avec notre ennemie,  
 Et qu'un indigne hymen la fasse retomber

Sur celle qui venait pour vous la dérober.  
Ô nobles sentiments d'une âme généreuse!  
Ô fils vraiment mes fils! ô mère trop heureuse!  
Le sort de votre père enfin est éclairci:  
Il était innocent, et je puis l'être aussi;  
Il vous aimait toujours, et ne fut mauvais père  
Que charmé par la soeur, ou forcé par le frère;  
Et dans cette embuscade où son effort fut vain,  
Rodogune, mes fils, le tua par ma main.  
Ainsi de cet amour la fatale puissance  
Vous coûte votre père, à moi mon innocence;  
Et si ma main pour vous n'avait tout attenté,  
L'effèt de cet amour vous aurait tout coûté.  
Ainsi vous me rendrez l'innocence et l'estime,  
Lorsque vous punirez la cause de mon crime.  
De cette même main qui vous a tout sauvé,  
Dans son sang odieux je l'aurais bien lavé;  
Mais comme vous aviez votre part aux offenses,  
Je vous ai réservé votre part aux vengeances;  
Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,  
Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.  
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,  
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aïnesse:  
La mort de Rodogune en nommera l'aîné.  
Quoi? Vous montrez tous deux un visage étonné!  
Redoutez-vous son frère? Après la paix infâme  
Que même en la jurant je détestais dans l'âme,

J'ai fait lever des gens par des ordres secrets,  
Qu'à vous suivre en tous lieux vous trouverez tous prêts;  
Et tandis qu'il fait tête aux princes d'Arménie,  
Nous pouvons sans péril briser sa tyrannie.  
Qui vous fait donc pâlir à cette juste loi?  
Est-ce pitié pour elle? Est-ce haine pour moi?  
Voulez-vous l'épouser afin qu'elle me brave,  
Et mettre mon destin aux mains de mon esclave?  
Vous ne répondez point! Allez, enfants ingrats,  
Pour qui je crus en vain conserver ces états:  
J'ai fait votre oncle roi, j'en ferai bien un autre;  
Et mon nom peut encore ici plus que le vôtre.

SÉLUCUS

Mais, madame, voyez que pour premier exploit...

CLÉOPÂTRE

Mais que chacun de vous pense à ce qu'il me doit.  
Je sais bien que le sang qu'à vos mains je demande  
N'est pas le digne essai d'une valeur bien grande;  
Mais si vous me devez et le sceptre et le jour,  
Ce doit être envers moi le sceau de votre amour:  
Sans ce gage ma haine à jamais s'en défie;  
Ce n'est qu'en m'imitant que l'on me justifie.  
Rien ne vous sert ici de faire les surpris:  
Je vous le dis encore, le trône est à ce prix;  
Je puis en disposer comme de ma conquête:  
Point d'ainé, point de roi, qu'en m'apportant sa tête;  
Et puisque mon seul choix vous y peut élever,  
Pour jouir de mon crime il le faut achever.

*Scena IV*

SÉLEUCUS, ANTIOCHUS.

SÉLEUCUS Est-il une constance à l'épreuve du foudre  
Dont ce cruel arrêt met notre espoir en poudre?  
ANTIOCHUS Est-il un coup de foudre à comparer aux coups  
Que ce cruel arrêt vient de lancer sur nous?  
SÉLEUCUS Ô haines, ô fureurs dignes d'une mégère!  
Ô femme, que je n'ose appeler encore mère!  
Après que tes forfaits ont régné pleinement,  
Ne saurais-tu souffrir qu'on règne innocemment?  
Quels attrails penses-tu qu'ait pour nous la couronne,  
S'il faut qu'un crime égal par ta main nous la donne?  
Et de quelles horreurs nous doit-elle combler,  
Si pour monter au trône il faut te ressembler?  
ANTIOCHUS Gardons plus de respect aux droits de la nature,  
Et n'imputons qu'au sort notre triste aventure:  
Nous le nommions cruel, mais il nous était doux  
Quand il ne nous donnait à combattre que nous.  
Confidents tout ensemble et rivaux l'un de l'autre,  
Nous ne concevions point de mal pareil au nôtre;  
Cependant à nous voir l'un de l'autre rivaux,  
Nous ne concevions pas la moitié de nos maux.  
SÉLEUCUS Une douleur si sage et si respectueuse,  
Ou n'est guère sensible ou guère impétueuse;  
Et c'est en de tels maux avoir l'esprit bien fort  
D'en connaître la cause et l'imputer au sort.  
Pour moi, je sens les miens avec plus de faiblesse:  
Plus leur cause m'est chère, et plus l'effet m'en blesse;  
Non que pour m'en venger j'ose entreprendre rien:

*Scena XI*

ARTAMENE, SERSE.

SERSE Statera Elena accusa  
ed Elena Statira?  
ARTAMENE E quella e questa  
per testimonio adduce  
dello stesso delitto il servo stesso?  
SERSE Ah chi di loro ha il re de' regi oppresso?  
ARTAMENE Sia rea la madre o pur l'amante, eguale  
è la nostra sventura, e l'una o l'altra  
cada a piè della tomba  
che l'illustri di Dario ossa raccoglie,  
a misfatto misfatto  
da noi s'aggiunge.  
SERSE Anzi, perché più atroce  
sta d'un re la vendetta e men vulgare  
o la sposa o la madre  
ricerca il ciel, né vittima minore  
ad un'ombra sì grande  
dee consacrarsi.  
ARTAMENE (Insolito rigore!)  
Farò guerra col destin  
e so ben che vincerò.  
Ma se cedo alla pietà  
più il mio nome splenderà  
e un piè bel trionfo avrò.  
Farò &c.

*Scena XII*

SERSE.

«SERSE» Elena, il giurerei, fu l'omicida.  
È straniera ed è greca. In breve d'ora  
l'infanta mia catena  
nell'agonie del misero servaggio  
d'eroica libertà sarà trofeo  
e non più acceso ai lampi  
del sembianza serena che mi tormenta  
chiaro mi renderà la fiamma spenta.

Voglio lasciar

d'amar

quel bel che m'innamora.

Lungi dal nudo arcier

vivrà senza piacer,

ma senza pene ancora.

*Voglio &c.*

Je donnerais encore tout mon sang pour le sien.  
Je sais ce que je dois; mais dans cette contrainte,  
Si je retiens mon bras, je laisse aller ma plainte;  
Et j'estime qu'au point qu'elle nous a blessés,  
Qui ne fait que s'en plaindre a du respect assez.  
Voyez-vous bien quel est le mimistère infâme  
Qu'ose exiger de nous la haine d'une femme?  
Voyez-vous qu'aspirant à des crimes nouveaux,  
De deux princes ses fils elle fait ses bourreaux?

Si vous pouvez le voir, pouvez-vous vous en taire?

ANTIOCHUS Je vois bien plus encor: je vois qu'elle est ma mère;

Et plus je vois son crime indigne de ce rang,

Plus je lui vois souiller la source de mon sang.

J'en sens de ma douleur croître la violence;

Mais ma confusion m'impose le silence,

Lorsque dans ses forfaits sur nos fronts imprimés

Je vois les traits honteux dont nous sommes formés.

Je tâche à cet objet d'être aveugle ou stupide:

J'ose me déguiser jusqu'à son parricide;

Je me cache à moi-même un excès de malheur

Où notre ignominie égale ma douleur;

Et détournant les yeux d'une mère cruelle,

J'impute tout au sort qui m'a fait naître d'elle.

Je conserve pourtant encore un peu d'espoir:

Elle est mère, et le sang a beaucoup de pouvoir;

Et le sort l'eût-il faite encore plus inhumaine,

Une larme d'un fils peut amollir sa haine.

SÉLEUCUS Ah! Mon frère, l'amour n'est guère véhément

Pour des fils élevés dans un bannissement,

Et qu'ayant fait nourrir presque dans l'esclavage  
Elle n'a rappelés que pour servir sa rage.  
De ses pleurs tant vantés je découvre le fard:  
Nous avons en son coeur vous et moi peu de part;  
Elle fait bien sonner ce grand amour de mère,  
Mais elle seule enfin s'aime et se considère;  
Et quoi que nous étale un langage si doux,  
Elle a tout fait pour elle, et n'a rien fait pour nous.  
Ce n'est qu'un faux amour que la haine domine:  
Nous ayant embrassés, elle nous assassine,  
En veut au cher objet dont nous sommes épris,  
Nous demande son sang, met le trône à ce prix.  
Ce n'est plus de sa main qu'il nous le faut attendre:  
Il est, il est à nous, si nous osons le prendre.  
Notre révolte ici n'a rien que d'innocent:  
Il est à l'un de nous, si l'autre le consent;  
Régions, et son courroux ne sera que faiblesse:  
C'est l'unique moyen de sauver la princesse.  
Allons la voir, mon frère, et demeurons unis:  
C'est l'unique moyen de voir nos maux finis.  
Je forme un beau dessein, que son amour m'inspire;  
Mais il faut qu'avec lui notre union conspire:  
Notre amour, aujourd'hui si digne de pitié,  
Ne saurait triompher que par notre amitié.  
ANTIOCHUS Cet avertissement marque une défiance  
Que la mienneté pour vous soufrite avec patience.  
Allons, et soyez sûr que même le trépas  
Ne peut rompre des noeuds que l'amour ne rompt pas.

Tabella 3

Sinossi dell'*Ibrahim sultano* e di *Bajazet* a confrontoAdriano MORSELLI, *L'Ibrahim sultano*, Venezia, Nicolini, 1692

## INTERLOCUTORI

IBRAIM che si finge stupido, fatto im-	ROSANA sultana
ratore de' Turchi	ATALIDA principessa del sangue ottomano
BAIAZET suo fratello	ACMAT primo visir
RUSTENO finto muta	ZELTO capo degl'eunuchi, confidente di
ORCANO bassà favorito d'Amurat	Rosana

atto I	mutazione	personaggi	intreccio
1	<i>Vista del serraglio sopra un canale che viene dal Mar Maggiore. Dall'alto delle mura viene gettato nel mare uno schiavo.</i>	ROSANA, ACMAT	Il messo del sultano viene gettato nel mare dalle mura della città. Esposizione dell'antefatto: Baiazet dev'essere ucciso per ordine di Amurat. Rosana promette Atalida in sposa ad Acmat.
2		ROSANA	Rimasta sola, Rosana dichiara il suo amore per Bajazet.
3		ROSANA, ATALIDA	Atalida riferisce a Rosana che Baiazet ricambia il suo amore. Atalida è segretamente innamorata di Baiazet, ed è gelosa, ma deve sottostare ai desideri della sultana.
4		ATALIDA	Lamenta la sua condizione infelice.
5	<i>Bagni.</i>	RUSTENO, ZELTO	Rusteno ama Rosana e si traveste da donna per introdursi nel serraglio, col favore dell'eunuco Zelto. Giunge Ibrahim, da tutti creduto pazzo, che si comporta come tale.
6		IBRAIM	Tra sé dichiara di non essere davvero folle ma di fingersi tale per sottrarsi alla morte che Amurat vuole anche per lui.
7	<i>Boschetto vicino alle prigioni.</i>	BAIAZET, ROSANA	Biazet è segretamente innamorato di Atalida, ma temporeggia con Rosana perché aspira al trono. Rosana si vede rifiutata e lo fa arrestare.

8		ACMAT, BAIAZET, ROSANA	Ira di Rosana che fa condur via Baiazet.
9		BAIAZET, ACMAT	Acmat cerca di convincere Baiazet ad accettare l'amore di Rosana e a sposarla. In realtà, Acmat ama Atalida e vorrebbe evitare la rivalità di Baiazet.
10		ATALIDA, BAIAZET, ACMAT	Atalida lusinga Acmat, di lei innamorato, poi si rivolge a Baiazet.
11		BAIAZET, ATALIDA	Atalida cerca di convincere Baiazet a dimenticarla e a sposare Rosana. Lui rifiuta.
12		ATALIDA	Lamenta la sua infelice situazione.
13	<i>Luoco corrispondente ai giardini della sultana.</i>	IBRAIM, ZELTO	Strepito di trombe che annuncia la vittoria di Orcano.
14		ORCANO, IBRAIM, ZELTO	Orcano ha vinto e ritorna trionfatore. Porta doni e bottino di guerra per la sultana.
15		IBRAIM, RUSTENO, ZELTO	Ibrahim finge sproloqui e loda la bellezza di Rusteno (in realtà s'è accorto del travestimento).
16		RUSTENO, ZELTO	Rusteno preme per vedere Rosana. Zelto vorrebbe andarsene.
<i>atto II mutazione</i>		<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	<i>Camera con strato ove siede la sultana.</i>	ROSANA, ORCANO	Rosana legge una lettera di Amurat che le impone di consegnare Baiazet perché venga giustiziato.
2		BAIAZET, ATALIDA, ROSANA	Baiazet si dichiara amante di Rosana, obbligato da Atalida. Baiazet e Rosana si promettono la fede di sposi.
3		BAIAZET, ATALIDA	Atalida piange, certa d'aver perduto per sempre Baiazet. Questi intende ritornare sui propri passi: preferisce morire piuttosto che perdere Atalida.
4		ATALIDA	Lamenta la sua triste condizione, e al contempo esprime speranza.

- 5 *Deliziosa sopra colli vicina al luoco delle cacce.* ROSANA, ZELTO, RUSTENO Zelto presenta Rusteno a Rosana come dono della regina di Babilonia.
- 6 IBRAIM, ROSANA, ZELTO, RUSTENO Ibraim vaneggia (in realtà per far scoprire il travestimento di Rusteno).
- 7 BAIAZET, ATALIDA, ACMAT, ROSANA, RUSTENO, ZELTO Baiazet giunge per negare l'amore prima dichiarato a Rosana, ma è interrotto continuamente da Atalida. Infine riesce nel suo intento.
- 8 ROSANA, ATALIDA, RUSTENO, ACMAT, ZELTO Ira di Rosana. Atalida sviene. Rusteno la sostiene e le trova una lettera in seno. In essa si palesa l'amore di Atalida per Baiazet. Acmat si sdegna.
- 9 RUSTENO, ZELTO Rusteno legge la lettera di Atalida. Decide di consegnarla alla sultana, sperando di ottenerne vantaggi.
- 10 ATALIDA, ACMAT Acmat dichiara di voler salvare Baiazet, e nel contempo decide di non amare più Atalida.
- 11 *Piazza del serraglio nel mezzo della quale si vede sopra un colle una rocca preparata dalle milizie del serraglio per solennizzare con giochi la presa di Babilonia. Notte con luna.* IBRAIM con pistola alla mano Ibraim armato vuole uccidere Rusteno.
- 12 ROSANA, RUSTENO, ZELTO, IBRAIM Rosana fa incarcerare Ibraim, Rusteno consegna a Rosana la lettera di Atalida. Rosana legge e decide di far uccidere Baiazet (pur contraddicendosi per via del sentimento che prova). Rusteno parla e tradisce il suo travestimento. Rosana lo fa incarcerare.

13		ORCANO, ROSANA, ZELTO	Rosana comunica ad Orcano che presto eseguirà i decreti di Amurat e farà uccidere Baiazet.
14		ROSANA	Vuole tentare <i>in extremis</i> di riconquistare l'amore di Baiazet.
<i>atto III mutazione</i>		<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	<i>Camera con letto</i>	BAIAZET, ATALIDA	Si scambiano promesse amorose.
2		BAIAZET, ROSANA	Rosana mostra a Baiazet la lettera di Atalida, lo scaccia e gli consiglia di nascondersi per evitare Amurat che sta giungendo.
3		ROSANA	Combattuta tra amore e ira per Baiazet.
4		ROSANA, RUSTENO	Rusteno si palesa a Rosana e le dichiara il suo amore. Rosana si apparta e medita un piano con Rusteno.
5		RUSTENO	Resta solo in scena, vede giungere Atalida.
6		ATALIDA, RUSTENO	Rusteno consiglia ad Atalida di fuggire con Baiazet per non incorrere nell'ira di Rosana, che ha scoperto la sua lettera.
7		ATALIDA	Risolve di partire.
8	<i>Cortile con prigionieri da un lato del quale corrisponde la facciata del palagio della sultana.</i>	IBRAIM, ACMAT	Ibraim incarcerato lamenta la propria condizione. I giannizzeri, guidati da Acmat, giungono per liberarlo (pensano però di liberare Baiazet). Ibraim dice che Baiazet è stato ucciso, e si propone come sultano. Se ne vanno.
9		ORCANO, ZELTO	Giungono per uccidere Baiazet, ma trovano aperte le porte della prigione. Ira di Orcano che minaccia di vendicarsi su Rosana.
10		ATALIDA, ZELTO	Giungono per liberare Baiazet, ma non lo trovano.
11		BAIAZET, ATALIDA	Baiazet si cala da una finestra e scambia promesse d'amore con Atalida.
12		ROSANA	Giunge alle prigioni, vede le porte divelte. Amurat è atteso da Rusteno nelle stanze della sultana.

- |    |  |   |   |
|----|--|---|---|
| 13 | ROSANA,<br>RUSTENO   | Rusteno ha ucciso Amurat e consegna a Rosana la testa di quest'ultimo. Si baciano.  |   |
| 14 | BAIAZET,<br>ORCANO   | Orcano si prostra veduto Amurat ucciso. Acclamano Ibraim sultano.   |   |
| 15 | IBRAIM,<br>ACMAT   | Ibraim e Baiazet si contendono il trono. Si scambiano il nome pur di far regnare Baiazet, per non incorrere in disordini. |   |
| 16 | ATALIDA,<br>ZELTO  | Rusteno chiede in sposa Rosana a Baiazet, e l'ottiene. Baiazet (Ibraim) ottiene finalmente Atalida.                       |   |
| 17 | <i>Dilatatesi le nubi<br/>scuoprono da un lato<br/>un'apparenza di cielo,<br/>dall'altro di terra e nel<br/>fondo infernale.</i> | CINZIA  | Cinzia scende a celebrare le vittorie e per portare gloria ai nuovi regnanti. |

Jean RACINE, *Bajazet*, Parigi, Hôtel de Bourgogne, 1672

PERSONAGGI

BAJAZET, fratello del sultano Amurat      OSMIN, confidente del gran visir  
 ROSSANA, sultana, favorita del sultano      ZATIMA, schiava della sultana  
 Amurat      ZAIRA, schiava di Atalide  
 ATALIDE, giovane donna di sangue  
 ottomano  
 ACOMAT, gran visir

*La scena è a Costantinopoli, detta anche Bisanzio, nel serraglio del Gran Signore.*

<i>atto I</i>	<i>mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1		ACOMAT, OSMIN	Osmin narra la vittoria di Amurat in Babilonia. I giannizzeri però sono scontenti del potere di Amurat, a loro avverso. Preferirebbero forse che Acomat prendesse il potere. Bajazet, nemico del fratello Amurat, si oppone a quest'ultimo. Acomat vuole far uccidere Bajazet. Il messo di Acomat è stato precipitato nell'Eusino. Acomat spera che Bajazet e Rossana si sposino. Ibrahim è "imbecille" e non è temuto da Amurat. Rossana si è invaghita di Bajazet, che in realtà ama Atalida. Questa è però promessa sposa di Acomat.
2		ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA, ZAIRA, ACOMAT, OSMIN	Acomat propone a Rossana di sposare Bajazet, opponendosi così al volere di Amurat.
3		ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA, ZAIRA	Rossana vuole sapere se Bajazet la ama. Atalide conferma che è innamorato di lei. Rossana dubita, e chiede ad Atalida di ordinare a Bajazet, se lo ama, di sposarla in quello stesso giorno. Se rifiuta, morirà.

4	ATALIDE, ZAIRA	Atalide dichiara di essere innamorata di Bajazet: Rossana non sa che Atalida, di cui si fida ciecamente, le è rivale in amore. Atalida vuole convincere Bajazet a sposare Rossana per salvarsi.
<hr/>		
<i>atto II mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	BAJAZET, ROSSANA	Rossana cerca di convincere Bajazet a sposarla. Rossana si vede respinta e si adira. Minaccia di farsi sposare da Amurat, e questo causerà la sua morte. Rossana fa incarcerare Bajazet.
2	ROSSANA, ACOMAT, BAJAZET	Rossana ordina ad Acomat di chiudere il serraglio e di informare Amurat ch'ella riconosce il suo potere.
3	BAJAZET, ACOMAT	Bajazet consiglia ad Acomat di scappare. Acomat cerca di convincere Bajazet a sposare Rossana per salvare la propria vita. Bajazet rifiuta.
4	BAJAZET, ATALIDE, ACOMAT	Giunge Atalide, allontana Acomat per parlare con Bajazet.
5	BAJAZET, ATALIDE	Atalida cerca di convincere Bajazet a sposare Rossana e a salvarsi. Sarà lei stessa a condurre Bajazet al cospetto della sultana.
<hr/>		
<i>atto III mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	ATALIDE, ZAIRA	Zaira riferisce ad Atalide che Rossana ha richiamato Bajazet, non essendo più in collera con lui. I due si sposeranno.
2	ATALIDE, ACOMAT, ZAIRA	Acomat conferma le nozze tra Rossana e Bajazet. Acomat è pronto a sposare Atalida.
3	ATALIDE, ZAIRA	Atalide lamenta la sua triste condizione. Zaira la invita ad avere fiducia in un risvolto positivo della vicenda.

4	BAJAZET, ATALIDE, ZAIRA	Bajazet conferma ad Atalide Rossana ha placato le sue ire verso di lui. Atalide piange, convinta di aver perduto l'amato. Bajazet sostiene invece di non aver espressamente offerto la sua fede di sposo a Rossana. Ora vuole invece negare il suo amore verso Rossana.
5	BAJAZET, ROSSANA, ATALIDE	Rossana è felice della presunta promessa di Bajazet. Questi risponde freddamente
6	ROSSANA, ATALIDE	Rossana intuisce il ripensamento di Bajazet. Atalide cerca di convincerla del contrario. Rossana intuisce i sentimenti di Atalide per Bajazet.
7	ROSSANA	Inquietudine e confusione albergano nel cuore di Rossana.
8	ROSSANA, ZATIMA	Zatima annuncia l'arrivo di un messo di Orcan, con ordini da eseguire: Rossana pensa si tratti della condanna di Bajazet.
<hr/>		
<i>atto IV mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	ATALIDE, ZAIRA	Zaira consegna ad Atalida una lettera di Bajazet, in cui questi dichiara di voler rivelare alla sultana che non l'ama, essendo invece innamorato di Atalide. Vedendo giungere Rossana, Atalide nasconde la lettera.
2	ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA, ZAIRA	Rossana si avvicina ad Atalide. Atalide invia Zaira a Bajazet.
3	ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA	Rossana mostra ad Atalide la lettera di Amurat, che pretende di trovare Bajazet morto al suo rientro vittorioso dalla Babilonia. Rossana dichiara di voler obbedire. Atalida sviene.
4	ROSSANA	Dal malore di Atalide Rossana ha confermato dell'amore di lei e Bajazet. Medita di tendere un inganno ai due, per sorprenderli e punirli.

5	ROSSANA, ZATIMA	Zatima rivela a Rossana che Bajazet è davvero innamorato di Atalide, e mostra il biglietto di Bajazet trovato in petto ad Atalide. Ira di Rossana, che medita vendetta.
6	ROSSANA, ACOMAT, OSMIN	Rossana conferma ad Acomat il proposito di uccidere Bajazet, traditore. Mostra la lettera ad Acomat. Ira di Acomat.
7	ACOMAT, OSMIN	Acomat cerca stratagemmi per fuggire e salvare Bajazet dalle ire di Rossana.
<hr/>		
	<i>atto V mutazione</i>	<i>personaggi</i>
		<i>intreccio</i>
1	ATALIDE	Preoccupazione di Atalide, consapevole che Rossana ha scoperto il suo amore per Bajazet.
2	Rossana, Atalide, Zatima	Rossana consegna Atalide alle guardie.
3	ROSSANA, ZATIMA	Rossana attende Bajazet.
4	ROSSANA, BAJAZET	Rossana affronta Bajazet e lo accusa di aver più volte simulato il suo amore per lei. Le mostra la lettera mandata ad Atalide. Se vuole salvarsi, Bajazet deve assistere all'esecuzione di Atalide. Bajazet piuttosto vuole morire al posto dell'amata.
5	ROSSANA, ZATIMA	Zatima annuncia a Rossana che Atalide vuole parlarle. Rossana la fa entrare.
6	ROSSANA, ATALIDE	Atalide confessa apertamente a Rossana il suo amore per Bajazet. Rossana, commossa, tuttavia non concede ad Atalide il permesso di sposare Bajazet.
7	ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA	Zatima annuncia che Acomat si è introdotto coi suoi nel serraglio. Rossana va.
8	ATALIDE, ZATIMA	Atalide chiede a Zatima notizie di Bajazet. Zatima non risponde, Rossana le ha imposto il silenzio.

I LIBRETTI DI ADRIANO MORSELLI PER IL SAN GIOVANNI GRISOSTOMO

9	ATALIDE, ACOMAT, ZATIMA	Acomat giunge in cerca di Bajazet, per salvarlo. Chiede notizie a Zatima, che non parla.
10	ATALIDE, ACOMAT, ZATIMA, ZAIRA	Zaira annuncia che Rossana è stata assassinata da Orcano.
11	ATALIDE, ACOMAT, ZAIRA, OSMIN	Osmin annuncia che Rossana e Bajazet sono stati uccisi da Orcano, per ordine di Amurat.
12	ATALIDE, ZAIRA	Atalide, distrutta per la morte di Bajazet, si uccide.