

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI
Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/07 - Musicologia e storia della musica

***La Semirami* di Moniglia e Cesti
fra Innsbruck, Vienna e Venezia (1665-1674)**

Presentata da: Valeria Conti

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Supervisore

Prof.ssa Elisabetta Pasquini

Co-supervisori

Prof. Lorenzo Gennaro Bianconi

Prof.ssa Wendy Heller

Esame finale anno 2021

Tavola delle sigle RISM	V
Tavola delle abbreviazioni utilizzate	VII
Ringraziamenti	IX
Introduzione	XI

PARTE I

Capitolo I. <i>La Semirami</i> nella carriera operistica di Antonio Cesti	
I.1. Frate, cavaliere, cantante, compositore: vita e opera di Antonio Cesti	3
I.2. <i>La Semirami</i> di Moniglia e Cesti: da Innsbruck a Vienna	24
I.3. I cantanti della <i>Semirami</i>	39
Capitolo II. Dalla leggenda al palcoscenico	
II.1. Il tema di Semiramide: le fonti storiche e letterarie	43
II.2. Semiramide nella drammaturgia rinascimentale e barocca	54
II.3. Semiramide e il melodramma secentesco	69
Capitolo III. «La nobiltà della Poesia»: il dramma di Moniglia	
III.1. Drammaturgia della <i>Semiramide</i>	93
<i>I personaggi e la trama</i>	93
<i>Il soggetto</i>	97
<i>I temi e le relazioni</i>	99
III.2. <i>La Semiramide</i> a Vienna: varianti fra i testimoni	103
<i>Mutazioni sceniche e ossatura</i>	103
<i>Tagli</i>	108
<i>Aggiunte</i>	109
<i>Riformulazioni</i>	111
III.3. Convenzioni drammatiche e <i>topoi</i> operistici	114
<i>Travestimenti, scambi di persona, false identità</i>	114
<i>Oggetti rivelatori: lettera e ritratto</i>	118
<i>La comicità</i>	119
<i>Forma e contenuto: finzione e realtà</i>	120
III.4. <i>La Semiramide</i> : un'opera ibrida?	122
Capitolo IV. «L'esquisitezza della Musica»: la partitura di Cesti	
IV.1. Premesse metodologiche	125
IV.2. I pezzi chiusi nella <i>Semirami</i> da Moniglia a Cesti	126
<i>Posizione, funzione e distribuzione</i>	126
<i>Morfologia: dalla poesia alla musica</i>	134
<i>Sezioni «cavate»</i>	149
IV.3. Le tecniche compositive nel recitativo	163
<i>Soliloqui</i>	163
<i>Dialoghi</i>	167
IV.4. Tetracordi e lamenti	172

Capitolo V. La fortuna dell'opera: dalla <i>Semirami</i> alla <i>Schiava fortunata</i>	
V.1. Venezia 1674	179
V.2. I pezzi chiusi nella <i>Schiava fortunata</i>	189
V.3. La tradizione testuale della <i>Semirami</i>	195

PARTE II

Edizioni dei drammi

Edizione sinottica dei libretti della <i>Semiramide</i> di Giovanni Andrea Moniglia	
Nota all'edizione	205
Edizione sinottica dei libretti (Firenze 1690, Vienna 1667)	210
Edizione della <i>Schiava fortunata</i> di Giovanni Andrea Moniglia e Giulio Cesare Corradi	
Nota all'edizione	325
Edizione della <i>Schiava fortunata</i> (Venezia 1674, 1 ^a edizione)	329

Apparato: paratesti, aggiunte e sostituzioni nei testimoni della *Schiava fortunata*

I. <i>La schiava fortunata</i> (Venezia 1674 ^{II})	361
II. <i>La schiava fortunata</i> (partitura veneziana)	365
III. <i>La schiava fortunata</i> (Modena 1674)	365
IV. <i>La schiava fortunata</i> (Cremona 1675)	367
V. <i>Semiramide regina d'Assiria</i> (Bergamo 1678)	369
VI. <i>La schiava fortunata</i> (Bologna 1680)	370
VII. <i>La Semiramide</i> (Lucca 1682)	375
VIII. <i>La schiava fortunata</i> (Braunschweig 1691)	378
IX. <i>La schiava fortunata, ovvero La rissebianza di Semiramide e Nino</i> (Amburgo 1693)	379

Appendici

I. I cantanti della <i>troupe</i> di Cesti	383
II. Ossatura nei libretti della <i>Semirami</i>	391
III. Strutture a confronto nei testimoni della <i>Schiava fortunata</i> : tagli, aggiunte, modifiche	399

Bibliografia	411
--------------	-----

Tavola delle sigle RISM¹

Austria

A-SPL	Benediktinerstift St. Paul, Bibliothek, St. Paul
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Wien
A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus, Wien

Francia

F-Pn	Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris
------	--

Germania

D-An	Staatliche Bibliothek Ansbach, Schlossbibliothek, Ansbach
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer, Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin
D-Hs	Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung, Hamburg
D-MÜs	Santini-Bibliothek, Münster
D-Sl	Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
D-W	Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Gran Bretagna

GB-Cmc	Magdalene College, The Pepys Library, Cambridge
GB-Lbl	The British Library, London

Italia

I-Bc	Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Bologna
I-Bu	Biblioteca Universitaria, Bologna
I-Fas	Archivio di Stato di Firenze, Firenze
I-Fc	Biblioteca del Conservatorio di Musica “Luigi Cherubini”, Firenze
I-FEc	Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara
I-Fl	Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
I-Fn	Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Firenze
I-MAa	Archivio di Stato, Mantova
I-Mb	Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
I-MOe	Biblioteca Estense Universitaria, Modena
I-Nc	Biblioteca del Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella”, Napoli
I-Nn	Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli
I-PAc	Biblioteca Palatina, Sezione musicale, Parma
I-Rc	Biblioteca Casanatense, Roma
I-Rig	Biblioteca dell’Istituto storico germanico, Sezione storia della musica, Roma
I-Rn	Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma
I-Rsc	Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Roma
I-SUss	Biblioteca Statale Santa Scolastica, Subiaco
I-Vas	Archivio di Stato, Venezia
I-Vgc	Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Venezia
I-Vlevi	Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi “Gianni Milner”, Venezia
I-Vnm	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

¹ Dati tratti dal sito del *Répertoire International des Sources Musicales*: <<https://rism.info/community/sigla.html>>.

I-Vqs	Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, Venezia
Polonia	
PL-Kj	Biblioteka Jagiellońska, Kraków
Repubblica Ceca	
CZ-Kzk	Státní hrad a zámek Český Krumlov, zámecká knihovna, Český Krumlov
Vaticano	
V-CVbav	Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

Tavola delle abbreviazioni utilizzate

Bibliografia

- ASFE Archivio di Stato di Ferrara
- GDLI *Grande dizionario della lingua italiana* Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, online all'indirizzo <<http://www.gdli.it/>>
- Calderón digital* *Calderón digital: Base de Datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón:* database online all'indirizzo <<http://www.calderondigital.unibo.it>>
- Corago* *Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900;* online all'indirizzo <<http://www.corago.unibo.it>>
- DBI *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana; online all'indirizzo <<http://www.treccani.it/biografico>>
- Grove Music Online* *New Grove Music Online*, Oxford Music Online; all'indirizzo <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
- The Medici Archive Project* Piattaforma digitale con catalogo e trascrizione parziale di lettere del *Mediceo del Principato* (Archivio di Stato di Firenze), all'indirizzo <<http://www.bia.medici.org>>
- MGG Online* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, 2016ff, online all'indirizzo <<http://www.mgg-online.com>>
- SARTORI CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 volumi.
- Tommaseo online* NICOLÒ TOMMASEO – BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società L'Unione tipografico-editrice, 1861-1879; online all'indirizzo <<http://www.tommaseobellini.it>>

Libretti

G. A. MONIGLIA, *La Semiramide*

- Wi67 *La Semirami*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667
- Fi90 *La Semiramide*, in G. A. MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche. Parte seconda*, Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1690
- Fi98 *La Semiramide*, in G. A. MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche. Parte seconda*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1698

G. A. MONIGLIA – G. C. CORRADI, *La schiava fortunata*

- Ve74^I *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Santorini, 1674, 1^a ed.
- Ve74^{II} *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Santorini, 1674, 2^a ed.
- Mo74 *La schiava fortunata*, Modena, Viviano Soliani, 1674
- Cr75 *La schiava fortunata*, Cremona, Lorenzo Ferrari, 1675
- Be78 *Semiramide regina d'Assiria*, Milano, fratelli Camagni, [1678]

- Bo80 *La schiava fortunata*, Erede di Vittorio Benacci, 1680
 Lu82 *La Semiramide*, Lucca, Iacopo Paci, 1682
 Br91 *La schiava fortunata*, Wolfenbüttel, Gasparo Giovanni Bismarck, [1691]
 Ha93 *Die glückliche Scavin oder Die Neblichkeit der Semiramis und des Ninus / La schiava fortunata, ovvero La rissembianza di Semiramide e Nino*, [Hamburg, 1693]

Partiture

- W A. Cesti, *La Semirami*, 3 voll. in A-Wn, 16304/1-3
 V A. Cesti – M.A. Ziani, *La schiava fortunata*, in I-Vnm, It. Cl. IV, 453 (=9977)
 M A. Cesti – M.A. Ziani, *La schiava fortunata*, in I-MOe, Mus. F. 253

Ringraziamenti

Il primo e più sentito ringraziamento spetta al prof. Lorenzo Bianconi, al quale devo tantissimo, per questo e tanti altri lavori. In qualità di supervisore mi ha seguita in questi tre anni di ricerca dottorale, fornendomi generosi consigli e preziosi suggerimenti. Gli sono infinitamente grata per il tempo che ha dedicato a queste pagine e per avermi aiutata a migliorarle.

Un ringraziamento particolare va alla prof.ssa Wendy Heller, direttore del Music Department della Princeton University e co-supervisore del mio lavoro, alla quale sono molto grata per avermi fornito i suoi suggerimenti e un punto di vista diverso sullo studio dell'opera del Seicento. La ringrazio per avermi accolta così calorosamente nel suo dipartimento, dove avrei dovuto trascorrere tre mesi in visiting, se non fosse scoppiata nel frattempo una pandemia globale. Benché interrotta prima del tempo, è stata comunque una bella e ricca esperienza.

Ringrazio la prof.ssa Elisabetta Pasquini, supervisore ufficiale di questa tesi, per la sua enorme disponibilità, il supporto nei momenti di difficoltà (soprattutto in quest'ultimo difficile anno) e la fiducia che sempre mi riserva.

Ringrazio i professori del Dipartimento delle Arti, in particolare la prof.ssa Giuseppina La Face e il prof. Marco Beghelli, coordinatore dell'area Musica, per il loro supporto; infine il direttore Giacomo Manzoli e il prof. Daniele Benati, coordinatore del dottorato in Arti visive, performative, mediali.

Ai colleghi e amici che hanno condiviso con me l'esperienza accademica va il mio grato pensiero: Milena Basili, Davide Mingozzi, Federico Lanzellotti, Lorenzo Vanelli e Shan Du. Grazie di cuore a Jacopo Doti per il suo affetto e le epifaniche chiacchierate sulla vita (e questo strano mondo accademico). Ringrazio Nicola Badolato per il sempre amichevole sostegno e Silvia Urbani per l'immensa generosità di cui è capace.

Grazie di cuore ai miei cari per il loro costante supporto e la sconfinata fiducia che sempre ripongono nelle mie capacità: Antonella e Giuseppe, e la mia piccola Mara, che non potrò mai ringraziare abbastanza per l'enorme e incondizionato aiuto (soprattutto nelle ultime ore prima della consegna di questa tesi!). Grazie ad Armando per essermi stato vicino con amore e infinita comprensione nell'ultimo periodo della mia vita.

Infine, dal più profondo del cuore il mio grazie più grande va a Nicola Usula, compagno di ricerca, guida e amico, senza il quale non sarei qui a concludere questo lavoro. È grazie a lui se questa tesi ha preso forma.

Questo lavoro nasce con l'obiettivo di esaminare il trattamento drammaturgico e musicale del soggetto di Semiramide in una delle sue prime trasposizioni operistiche: *La Semirami* di Giovanni Andrea Moniglia (Firenze 1625-1700) e Antonio Cesti (Arezzo 1623 - Firenze 1669). Lo studio di quest'opera, scelta per il particolare posto che occupa nella produzione del compositore aretino, ha permesso di esaminare le tappe biografiche e il linguaggio musicale di uno dei più importanti compositori di drammi per musica del secondo Seicento.

Cesti occupa una posizione di rilievo nella storia del melodramma italiano grazie alla fortuna di alcune delle sue opere, che, assieme a quelle di Francesco Cavalli, furono tra le più rappresentate del secolo. Il suo nome viene di solito collegato al melodramma 'alla veneziana', sebbene abbia trascorso lontano da Venezia la maggior parte della sua carriera di cantante e compositore. Aretino di nascita, non solo lavorò in compagnie di musicisti itineranti, ma si ritrovò a cantare e scrivere musica per le corti di alcuni dei più influenti mecenati del secolo: gli arciduchi d'Austria a Innsbruck, l'imperatore Leopoldo I a Vienna, i Medici a Firenze, i Chigi e i Colonna a Roma. Benché non vi risiedette a lungo, Venezia fu un'importante piazza per alcuni dei suoi lavori più acclamati, come *La Dori*, *L'Argia* e *Il Tito*, che decretarono un successo internazionale ancora oggi riconosciutogli.

La Semirami è legata ai più importanti centri d'influenza dell'attività compositiva di Cesti – Firenze, Innsbruck, Vienna e Venezia – e riassume in un unico oggetto operistico tutti i mondi produttivi della sua carriera, divisa fra gli ambienti di corte e i teatri cittadini veneziani. La composizione dell'opera risale all'ultimo periodo trascorso a Innsbruck al servizio dell'arciduca d'Austria Sigismondo Francesco (dicembre 1662 – giugno 1665). Il dramma del poeta medico Moniglia era stato commissionato dal principe Leopoldo de' Medici per celebrare le nozze dell'arciduca, previste per settembre 1665 a Innsbruck. A seguito della morte improvvisa del promesso sposo il 25 giugno, l'opera non fu però rappresentata, ma seguì Cesti alla corte di Leopoldo I a Vienna, dove il compositore si trasferì nel 1666 insieme ad altri cantanti della cappella da camera tirolese. È alla corte imperiale che *La Semirami* fu messa in scena per la prima volta il 9 giugno 1667 per festeggiare il giorno natale dell'imperatore. A differenza delle altre composizioni viennesi di Cesti di natura celebrativa, *La Semirami* non fu accantonata subito dopo la *première*, ma ebbe fortuna anche al di fuori della corte, in un sistema teatrale di tipo commerciale. Fu infatti riallestita a Venezia al teatro di S. Moisè nel 1674, con una serie di ritocchi e il nuovo titolo *La schiava fortunata*: Giulio Cesare Corradi revisionò il testo e Marc'Antonio Ziani aggiornò la musica.

Per le sue caratteristiche, *La Semirami* si configura come un punto di osservazione privilegiato da cui esaminare sia i meccanismi alla base della creazione dei melodrammi, sia aspetti tipici del mondo teatrale dell'epoca, come il rapporto fra mecenati e artisti e la circolazione dei testi poetici e musicali.

Data la natura drammatica e la storia esecutiva della *Semirami*, nel mio lavoro ho affrontato lo studio dell'opera sotto vari aspetti. Sono partita dalla sua contestualizzazione nella carriera di Cesti, per poi affrontare lo studio drammaturgico del testo poetico e l'analisi della musica, entrambi in rapporto alle convenzioni del genere operistico coevo. Ho considerato poi il percorso genetico-

evolutivo del dramma attraverso lo studio di tutti i testimoni, relativi anche ai rifacimenti che dalla ripresa veneziana del 1674 si estesero fino al 1693 con l'ultimo allestimento ad Amburgo.

La tesi è strutturata in due parti: la parte I contiene cinque capitoli, la parte II le edizioni dei drammi.

Il capitolo I presenta una panoramica dei dati biografici sul compositore in rapporto ai suoi maggiori mecenati e alla luce delle più recenti acquisizioni, che grazie alle ricerche d'archivio degli ultimi anni, hanno permesso, tra l'altro, l'attribuzione e la datazione di nuove opere cestiane (§ I.1). La seconda parte del capitolo è dedicata allo studio della genesi della *Semirami* (§ I.2): a partire dal confronto fra le fonti, ricostruisco l'ipotetico percorso evolutivo, dalla commissione dell'opera da parte di Leopoldo de' Medici, fino all'allestimento viennese, di cui considero anche i possibili interpreti (§ I.3).

Il capitolo II è interamente dedicato allo studio della tradizione drammatica del personaggio di Semiramide e della sua fortuna nell'opera del Seicento: a partire dalla presentazione delle fonti storico-letterarie classiche e medievali che ne tramandano il mito (§ II.1), esamino il trattamento del personaggio leggendario della regina assira nella drammaturgia cinque e secentesca, quasi esclusivamente italiana e spagnola (§ II.2), e il suo impiego nei drammi musicali del XVII secolo in relazione al contesto di rappresentazione (§ II.3).

Nel capitolo III affronto lo studio drammaturgico dell'opera di Moniglia e Cesti, dalla prima versione concepita dal poeta, corrispondente alla *Semiramide* stampata nel 1690 nel secondo volume dell'edizione letteraria dei suoi drammi (Firenze, Cesare e Francesco Bindi), alla versione viennese messa in scena nel 1667, testimoniata dal libretto a stampa (Vienna, Matteo Cosmerovio) e dalla partitura manoscritta conservata nella Biblioteca Nazionale Austriaca. Mi concentro in particolare sul soggetto, sui temi e le relazioni fra i personaggi (§ III.1), sulle varianti riscontrate fra i testimoni (§ III.2), nonché sulle tecniche di scrittura in rapporto alle convenzioni drammatiche dell'epoca (§ III.3). A partire dall'esame drammaturgico, propongo infine alcune riflessioni sulla singolare natura dell'opera, che ne permise l'adattamento in differenti contesti teatrali (§ III.4).

Il capitolo IV contiene una serie di considerazioni sulla musica di Cesti e sulle sue scelte compositive in relazione al testo poetico della *Semirami*. Dopo alcune premesse metodologiche al lavoro di analisi (§ IV.1), mi soffermo sui pezzi chiusi individuati nella partitura dell'opera, esaminati sotto il profilo morfologico, stilistico e funzionale (§ IV.2). Considero inoltre le tecniche compositive impiegate nel recitativo e in luoghi drammatici particolari, come i soliloqui e i dialoghi (§ IV.3) e i lamenti (§ IV.4), dove si possono apprezzare le scelte musicali di Cesti volte a risaltare il contenuto del testo poetico.

Il capitolo V, dedicato alla fortuna della *Semirami* dopo la *première* viennese del 1667, presenta le caratteristiche del rifacimento veneziano del 1674 ad opera di Corradi e Ziani, ovvero *La schiava fortunata* (§ V.1). Mediante il confronto fra i testimoni, mostro le principali modifiche che subì il dramma di Moniglia e Cesti nel passaggio da Vienna a Venezia, soffermandomi in particolare sui pezzi chiusi aggiunti e sostituiti (§ V.2). Considero infine i dati emersi dal confronto fra tutti i testimoni (nove libretti e due partiture manoscritte), e in particolare dallo studio del libretto cremonese del 1675, per dimostrare come le fonti della *Schiava fortunata* ci aiutino a comprendere la tradizione testuale della *Semirami* (§ V.3).

La Parte II della tesi contiene le edizioni dei drammi: l'edizione sinottica della *Semiramide* (Firenze 1690) e della *Semirami* (Vienna 1667), e l'edizione della *Schiava fortunata* (Venezia 1674), con le

relative note critiche. Segue un apparato in cui riporto i paratesti, le aggiunte e le sostituzioni riscontrate nei testimoni relativi alle riprese della *Schiava fortunata* successive al 1674.

Nelle tre appendici presento infine i dati emersi dalla mia ricerca sui cantanti della *troupe* di Cesti fra Innsbruck e Vienna (i possibili interpreti della *Semirami*; Appendice I), le ossature dei due libretti della *Semiramide* a confronto (Firenze 1690 e Vienna 1667; Appendice II), e infine il confronto fra le strutture nei testimoni della *Schiava fortunata* in rapporto alla *Semirami* viennese, in cui riporto i tagli, le aggiunte e le sostituzioni individuabili nei libretti e nelle partiture dal 1674 al 1693 (Appendice III).

PARTE I

I.1. Frate, cavaliere, cantante, compositore: vita e opera di Antonio Cesti

Nato ad Arezzo e battezzato il 5 agosto 1623, Pietro Cesti prese il nome del fratello Antonio nel giugno 1637, quando vestì l'abito dei minori conventuali di san Francesco a Volterra.¹ Iniziò a cantare ad Arezzo fin dal 1631, probabilmente istruito alla musica dai maestri di cappella e organisti locali. Il 10 luglio 1637 entrò nel convento di S. Francesco di Arezzo, dove rimase più o meno regolarmente fino al 1643. L'11 settembre 1643, quando dall'Opera della cattedrale di Volterra ottenne la nomina a organista del duomo (con decorrenza dell'incarico dall'8 marzo 1644) risultava già organista nella chiesa di S. Croce a Firenze. I primi rilevanti incarichi musicali di Cesti furono quindi a Volterra, come organista del duomo fino all'8 marzo 1645 e poi, dal febbraio 1645 fino al settembre 1649, come maestro di cappella del duomo e maestro di musica del seminario, ruolo questo che comportava l'insegnamento del canto fermo e figurato ai chierici.²

Le sue prime esperienze teatrali note ebbero luogo fra il 1645 e il 1647 tra Volterra e Siena. Secondo recentissime scoperte, Cesti fu coinvolto da Curzio Inghirami, console della volterrana Accademia dei Sepolti, nell'allestimento di una commedia in musica su testo di Raffaello Maffei da recitarsi a Volterra nella primavera del 1645; si trattò forse di un componimento in più atti e intermezzi dedicato ai santi Giusto e Clemente, protettori di Volterra. La composizione della musica fu affidata a più autori, fra cui Cesti, al quale furono commissionati due atti dell'opera. Se il progetto andò a buon fine (non c'è nulla che faccia pensare altrimenti), dovrebbe essere questa la prima esperienza del frate aretino nel teatro musicale.³ Resta però da chiedersi quale mai conoscenza diretta della musica teatrale potesse aver avuto allora il ventiduenne religioso.

Prima d'ora il primo contatto di Cesti con il teatro in musica era stato individuato nella partecipazione alla messinscena della *Datira*, un dramma di Pietro Salvetti musicato da Michele Grasseschi e Domenico Anglesi, rappresentato a Siena il 26 maggio 1647 per l'inaugurazione del teatro dei Filomati sotto il patrocinio del governatore di Siena, Mattias de' Medici, figlio del granduca di Toscana Cosimo II, che lo aveva fatto restaurare a imitazione del teatro Grimani ai Ss. Giovanni e Paolo a Venezia.⁴ Tuttavia, dalle ricerche di Gabellieri risulta improbabile che Cesti

¹ Per la vita e la carriera di Cesti rimando in generale alle voci biografiche di LORENZO BIANCONI, voce *Cesti, Pietro (in religione Antonio)*, in *DBI*, vol. 24, 1980, pp. 281-296; DAVID L. BURROWS – CARL B. SCHMIDT – JENNIFER WILLIAMS BROWN, voce *Cesti, Antonio [Pietro]* in *Grove Music Online*, publ. 2001 (accesso del 20/04/2020); e HERBERT SEIFERT, voce *Cesti, Antonio*, in *MGG Online*, pubbl. novembre 2016 (accesso del 20/04/2020). Si veda inoltre CARL B. SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University, 1973, 2 voll., che, sebbene per molti aspetti superato da altri studi, offre un esame accurato e tuttora fondamentale della biografia e dell'opera di Cesti, con trascrizione di lettere e vari documenti (vol. 1, App. 1-2). Su singoli aspetti biografici e singole opere dell'aretino rimando alla bibliografia indicata di volta in volta alle note seguenti.

² Sugli anni volterrani di Cesti si vedano in particolare BIANCONI, voce *Cesti, Pietro* e i nuovi documenti pubblicati in FRANCESCO GABELLIERI, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei: Antonio Cesti, Antonio Bracci, Giacinto Cornacchioli, Odoardo Ceccarelli, Luigi Ceccherelli e Michele Grasseschi*, «Rassegna volterrana», 96, 2019, pp. 269-309: 273-289.

³ Si veda GABELLIERI, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei*, p. 278.

⁴ Cfr. TERESA CHIRICO, «*La Datira*»: un dramma ritrovato di Giulio Rospigliosi, «Rivista italiana di Musicologia», 47, 2012, pp. 61-81; COLLEEN REARDON, *A Sociable Moment: Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 10-20. Il ritrovamento del libretto manoscritto della *Datira* smentisce le precedenti ipotesi sull'opera senese di Mattias, formulate in LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla*

fosse presente alla messinscena, dal momento che i Ruoli del Capitolo della cattedrale ne registrano la presenza a Volterra proprio quello stesso 26 maggio. Il frate potrebbe aver comunque partecipato alla composizione della musica (insieme a Grasseschi e Anglesi), alle prove e all'allestimento dello spettacolo nelle settimane precedenti la *première*.⁵

Cesti godette della protezione dei membri della famiglia de' Medici fin dai primi passi nel mondo musicale, e in particolare operistico. Alla fine del 1647 il frate chiese l'intercessione di Mattias nel concorso per ottenere il posto di maestro di cappella nella chiesa di S. Stefano dei Cavalieri a Pisa: sebbene il nobile lo avesse caldamente raccomandato, Cesti non vinse il concorso.⁶ A Pisa ottenne però un'ufficiatura e un posto di tenore nella cappella del duomo dall'ottobre 1649 all'aprile 1650.⁷

Da una lettera di Cesti inviata il 31 dicembre 1650 al cardinal Giovan Carlo de' Medici, fratello di Mattias, sappiamo ch'egli si trovava nel palazzo dell'abate Vettor Grimani Calergi a Venezia, dove si era rifugiato poiché il Padre Generale dell'ordine dei minori conventuali di Lucca voleva intentargli una causa e farlo imprigionare per aver recitato in una commedia in musica, *Il Giasone* di Cicognini e Cavalli dato a Firenze e Lucca tra maggio e luglio del 1650. Il frate aveva ottenuto la licenza per cantare dal Padre Provinciale per intercessione dello stesso cardinale Giovan Carlo, a cui ora chiedeva di intervenire per aggirare l'ostacolo.⁸ Cesti figurava infatti come tenore fra i cantanti della compagnia dei Febiarmonici di Giovan Battista Balbi, che per le repliche fiorentine del *Giasone* godettero della protezione dei Medici: Giovan Carlo aveva provveduto al pagamento dell'alloggio per la compagnia, e a Mattias venne invece dedicato il libretto a stampa dagli Accademici Ineguali, che probabilmente parteciparono alle spese dell'allestimento.⁹

Fin dalle prime esperienze come cantante teatrale, la carriera di Cesti si svolse nel raggio d'influenza dei Medici, grazie ai quali il frate entrò presto nelle grazie dei fratelli Grimani a Venezia,

“*Veremonda*”: storie di Febiarmonici, «Rivista italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 379-454: 436-438. L'attribuzione di Chirico a Rospigliosi è a sua volta smentita da Reardon, pp. 11-15 (in particolare nota 20).

⁵ Cfr. GABELLIERI, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei*, pp. 278-281.

⁶ Cfr. BIANCONI – WALKER, *Dalla “Finta pazza” alla “Veremonda”*, pp. 436-437; DINO FROSINI, *Antonio Cesti da Volterra a Pisa nel 1649*, «Rivista italiana di Musicologia», 13/1, 1978, pp. 104-117: 107, nota 12, in cui è riportato il resoconto della commissione giudicatrice di Pisa (anche in GABELLIERI, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei*, p. 282). Si vedano le lettere inviate da Cesti a Mattias il 9 dicembre 1647 e il 19 gennaio 1648 in SARA MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013, n. 474 (I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5438, cc. 780r), n. 479 (I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5442, c. 112r).

⁷ Cfr. BIANCONI, voce *Cesti*, *Pietro*.

⁸ La lettera (in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5354, c. 36r) è stata resa nota in NICOLA MICHELASSI, *Il teatro del Cocomero di Firenze: uno stanzone per tre accademie (1651-1665)*, «Studi Secenteschi», 40, 1999, pp. 149-186: 178-179, nota 125 (con la data erronea del 31 ottobre 1650). È pubblicata anche in SARA MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003, n. 317.

⁹ Si veda la nota di pagamento in ANNAMARIA TESTAVERDE, *Palcoscenici fiorentini per Antonio Cesti (1661)*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 63-78: 70. Sulle repliche del *Giasone* cfr. NICOLA MICHELASSI, *Le prime tournées del “Giasone” di Cicognini-Cavalli (1649-1654)*, «Studi Secenteschi», 52, 2011, pp. 195-209: 200-202 (ripubblicato in inglese: *Balbi's Febiarmonici and the First “Road Shows” of “Giasone” (1649-1653)*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 307-319). Sull'attività dei Febiarmonici e di Balbi si vedano inoltre: BIANCONI – WALKER, *Dalla “Finta pazza” alla “Veremonda”*; NICOLA MICHELASSI, *La doppia “Finta pazza”. Un dramma veneziano in viaggio nell'Europa del Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki, in corso di pubblicazione. Sul mecenatismo dei fratelli de' Medici si vedano anche i lavori di Sara Mamone: *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del Granduca Ferdinando*, in «*Lo stupor dell'invenzione. Firenze e la nascita dell'opera. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 5-6 ottobre 2000)*», a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 119-138; EAD., *Most Serene Brothers-Princes-Impresarios: Theater in Florence under the Management and Protection of Mattias, Giovan Carlo, and Leopoldo de' Medici*, «*Journal of Seventeenth-Century Music*», 9/1, 2003 (online all'indirizzo <<http://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/mamone.html>>, accesso del 20/04/2020).

uniti da amicizia e interessi teatrali al suo protettore Mattias.¹⁰ Dopo il soggiorno forzato nel palazzo Grimani Calergi, Cesti scrisse la sua prima opera completa proprio per il teatro Grimani ai Ss. Giovanni e Paolo: si trattava dell'*Alessandro vincitor di se stesso*, primo dramma per musica di Francesco Sbarra – il poeta che aveva assistito entusiasticamente al *Giasone* di Lucca e in seguito avrebbe collaborato con Cesti a Vienna –, rappresentato nel gennaio del 1651 con le scene e i balli del coreografo e ballerino Balbi.¹¹ A detta di Benedetto Ferrari l'opera non avrebbe riscosso un gran successo;¹² nondimeno, l'anno dopo andò in scena nello stesso teatro una seconda opera di Cesti, *Il Cesare amante*, su soggetto del conte Maiolino Bisaccioni, elaborato in versi da Dario Varotari.¹³

Dopo il debutto veneziano e grazie al patrocinio dei Medici e dei Grimani, il nome di Cesti cominciò a circolare nelle corti italiane, ma la carriera mondana e le frequentazioni chiacchierate gli crearono non pochi problemi con l'ordine religioso. Fra settembre e ottobre 1652 l'abate Vettor Grimani Calergi scriveva di Cesti al marchese di Ferrara Cornelio Bentivoglio presentandolo come "suo musico" e chiedendo l'intercessione del marchese con il cardinale legato di Ferrara (Alderano Cybo) per aggiustare certi «interessi» che Cesti aveva «con la sua religione» a Roma.¹⁴ Non sappiamo in cosa consistessero tali «interessi»: forse circolavano dicerie malevoli sulla condotta poco ortodossa dell'aretino, che calcando i palchi e scrivendo canzonette rischiava seri provvedimenti da parte della Sacra Congregazione pontificia.¹⁵ O forse proprio la relazione così stretta con Grimani

¹⁰ Cfr. JOHN W. HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, «Rivista italiana di Musicologia», 11/2, 1976, pp. 27-47; BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*; MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi, Introduzione*.

¹¹ Libretto a stampa (prima edizione) con dedica di Balbi firmata il 20 gennaio 1651: ALESSANDRO | VINCITOR DI SE STESSO | *Drama Musicale* | Del Signor | FRANCESCO SBARRA | Gentiluomo Lucchese. | DEDICATO | ALL'ALTEZZA SERENISS. | DI LEOPOLDO | GVGLIELMO | ARCIDVCA D'AVSTRIA &c. | DA GIO: BATTISTA BALBI | Inuentore degli Apparati di Scene, Machine e Balli. | *Rappresentato in Venetia nel Thea- | tro di S. Gio: e Paolo* | [decorazione] | In Venetia, 1651. Per Giacomo Batti, | Libraro in Frezzaria. | *Con licenza de' Superiori, e Priuilegio*. (copia consultata in I-MOe, 70.G.16/2). Dell'*Alessandro* si conserva una partitura manoscritta in V-CVbav, Chig.Q.V.61. Cfr. NICOLA USULA, voce *Sbarra, Francesco*, in *DBI*, vol. 91, 2018, pp. 184-187. Sulla musica di Cesti per il dramma di Sbarra si veda inoltre WOLFGANG OSTHOFF, *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*, «Studien zur Musikwissenschaft», 24, 1960, pp. 13-43.

¹² Lettera di Benedetto Ferrari del 3 aprile 1651 a Ottavio Orsucci, in BIANCONI – WALKER, *Dalla "Finta pazzia" alla "Veremonda"*, pp. 430-431.

¹³ Libretto a stampa: IL | CESARE AMANTE | Drama per Musica | DI | ARDIO RIVAROTA. | Accademico | fra' | *DEL FICI* | Il Volonteroso. | Da rappresentarsi nel Thea- | tro GRIMANO. | [decorazione] | IN VENETIA, MDCLI. | Per il Giuliani. | Si vende per Giacomo Batti Libraro | in Frezzaria. | *Con licenza de' Superiori. | e Priuilegio*. (copia consultata in I-Mb, Racc.dramm. 402). Cesti chiese inizialmente a Salvator Rosa di scrivere i versi per un dramma da farsi a Venezia nel 1652, probabilmente *Il Cesare amante*. Si veda la lettera di Rosa del 12 maggio 1651 a Giovan Battista Ricciardi: «Questa settimana ho ricevuto una lettera del Padre Cesti da Venezia, nella quale mi fa molti scongiuri ch'io li componessi i versi di un dramma musicale che dovrà recitarsi in quella città l'anno venturo. L'ho scritto che non ho tempo da perdere in sì fatte vanità e coglionarie»; in SALVATOR ROSA, *Lettere*, a cura di Lucio Festa e Gian Giotto Borrelli, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 107-109: 108. Cfr. NINO PIRROTTA, *Tre capitoli su Cesti*, in *La scuola romana. G. Carissimi, A. Cesti, M. Marazzoli*, Siena, Ticci, 1953, pp. 27-79: 62.

¹⁴ Lettere di Grimani Calergi a Cornelio Bentivoglio del 28 settembre, 5 e 19 ottobre 1652, in SERGIO MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, 1652: 37, 38, 41 (ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, busta 312, c. 345r, 487r, 629r). Lettera del 19 ottobre 1652: «Ilkustrissimo ed Eccellentissimo signore mio signor Colendissimo, Avevo discorso costì con il signor Cardinal Legato sopra gl'interessi che il Padre Cesti mio musico ha con la sua religione, e Sua Eminenza si compiacque di promettermi la sua interposizione a Roma per l'aggiustamento, onde sto attendendo con desiderio qualche risposta, e perciò pregai Vostra Eccellenza li giorni passati a favorirmi di ricordarlo a Sua Eminenza, e quando gli ne fussero capitati avvisi farmi grazia di parteciparmeli, poiché per via di Fiorenza vengo informato che non vi sia apertura alcuna [...]».

¹⁵ Già nel 1649 sappiamo che alcuni preti suoi nemici avevano fatto circolare a Volterra delle malignità sul suo conto e tali voci rischiavano di arrivare alle orecchie della Sacra Congregazione a Roma. Si veda GABELLIERI, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei*, pp. 284-286. Riguardo alla condotta moralmente discutibile del frate, ricordo le ipotesi circa possibili rapporti omosessuali fra Cesti e i suoi patroni, in primo luogo Mattias de' Medici, in DAVIDE DAOLMI, «*Arte sol da puttane e da bardasse*». *Prostituzione maschile e "nobile vizio" nella cultura musicale della Firenze barocca*, «Civiltà musicale», 6/1-2, 1992, pp. 103-131: 111-114.

Calergi non era ben vista. L'abate era infatti noto a Venezia per le sue ribalderie, la condotta moralmente scandalosa, le avventure piccanti e criminose. Il Consiglio dei Dieci di Venezia lo aveva già bandito dalla Repubblica, e nel 1651 condannato al carcere per cinque anni dopo le vicende che avevano coinvolto la cantante Anna Maria Sardelli.¹⁶ Il 12 agosto 1652 arrivò un nuovo bando capitale, che l'abate ignorò bellamente come i precedenti.¹⁷ Quando però ad ottobre scrisse tre volte a Bentivoglio per ricordargli «la protezione del Cesti» doveva sicuramente trattarsi di qualcosa di importante, che avrebbe segnato la carriera e il futuro impiego del frate alla corte di Innsbruck, ottenuto forse proprio grazie all'interessamento dell'abate.

Nella maggior parte degli studi cestiani, l'incarico di Cesti alla corte arciducale del Tirolo è stato associato al patrocinio di Mattias de' Medici e alla venuta in Italia degli arciduchi d'Austria nel 1652.¹⁸ Tramite una serie di matrimoni politicamente strategici, i Medici avevano stretti legami parentali con gli Asburgo d'Austria e i Gonzaga di Mantova (si veda la Fig. 1 alla pagina seguente).¹⁹ Una sorella di Mattias, Anna, aveva sposato nel 1646 l'arciduca (e cugino) Ferdinando Carlo d'Asburgo, a sua volta figlio di Leopoldo V d'Asburgo e di Claudia de' Medici, una zia di Anna e Mattias; quanto alla sorella di Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco, Isabella Clara, nel 1649 si era unita in matrimonio con il duca di Mantova Carlo II Gonzaga-Nevers. In aggiunta, l'imperatore Ferdinando III d'Asburgo, cugino di Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco, aveva sposato nel 1651 la sorella del duca di Mantova Carlo II, Eleonora II Gonzaga-Nevers. Tali relazioni influirono in misura rilevante sul mecenatismo musicale di queste famiglie.

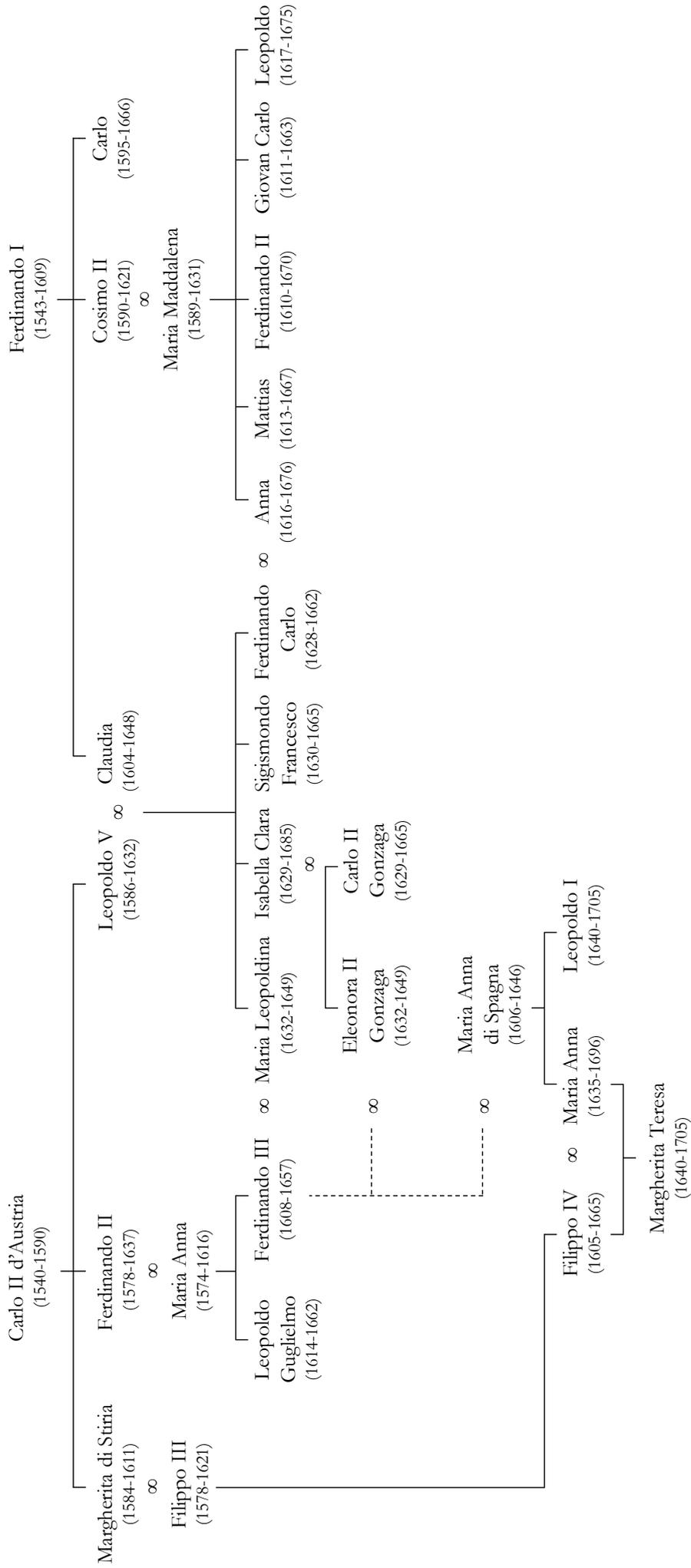
¹⁶ Cfr. GINO BENZONI, voce *Grimani Calergi, Vettor*, in *DBI*, vol. 59, 2002. ANDREA DA MOSTO, *I bravi di Venezia*, Milano, Ciarrocca, 1950, pp. 98-101.

¹⁷ Il basso Giacinto Zucchi scrive a Bentivoglio il 12 agosto 1652: «[...] Pur troppo è vero che avendo il consiglio di X duplicato il bando al signore Abbate potrà sepelire la speranza di avere a rigodere così presto la bella Venezia [...]» (ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, busta 311, c. 539v, in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, 1652: 34).

¹⁸ Seifert ipotizza che Cesti potrebbe esser stato "raccomandato" anche da Antonio Maria Viviani, alla corte di Innsbruck dal 1648, o dall'arciduca e governatore dei Paesi Bassi spagnoli Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, cugino di Ferdinando Carlo e dedicatario dell'*Alessandro* di Sbarra e Cesti, il quale, interessato alla musica e all'opera, aveva assunto Balbi a Bruxelles nel 1648. Cfr. HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, pp. 15-62: 16-17. Sulla carriera di Balbi cfr. MICHELASSI, *La doppia "Finta pazza"*.

¹⁹ Cfr. ANGELANTONIO SPAGNOLETTI, *Intrecci matrimoniali tra Asburgo e casate principesche italiane tra XVI e XVIII secolo*, in *Le corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX) / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert)*, a cura di Marco Bellabarba e Jan Paul Niederkorn, Bologna-Berlin, Il Mulino-Dunckers & Humblot, 2010, pp. 17-38.

Fig. 1: Membri e relazioni parentali delle famiglie Medici, Asburgo e Gonzaga.



Tra febbraio e maggio 1652 Ferdinando Carlo compì un viaggio in Italia accompagnato dalla moglie Anna e dal fratello Sigismondo Francesco, durante il quale potrebbe aver ascoltato la voce di Cesti – forse proprio in casa Medici – e averlo richiesto per la sua cappella a Innsbruck.²⁰ Tuttavia, non è finora emersa alcuna fonte che attesti una presenza di Cesti a Firenze nel 1652, né il frate viene citato nei carteggi medicei di quell'anno. Gli arciduchi in verità vennero in Italia per far visita alla sorella Isabella Clara, accompagnati da un seguito di 400 persone; nel loro viaggio si fermarono a Mantova, Modena, Parma, Firenze, Ferrara, Bologna e Venezia, e in ognuna di queste città furono omaggiati e intrattenuti con feste, balli, tornei e opere in musica.²¹ A Mantova ci furono grandi feste in onore degli arciduchi, alle quali prese parte pure il duca di Modena Francesco I, che li invitò alla sua corte. A marzo furono ospitati a Parma, dove si rappresentò *Le vicende del tempo*, «drama fantastico musicale» di Bernardo Morando e Francesco Manelli.²² All'inizio di aprile gli arciduchi furono quindi accolti a Modena, dove si mise in scena il torneo a cavallo *La gara delle stagioni*, di cui furono stampati una descrizione e un estratto dei versi cantati.²³ Il 15 aprile arrivarono a Bologna, ospitati dal marchese Ferdinando Cospi. Da lì, il 19 aprile si recarono a Firenze, dove il 28 si mise in scena un *Combattimento e balletto a cavallo* nel teatro attiguo al palazzo del granduca, con grandi macchine, una ricca scenografia, e con la partecipazione di decine di cantori. Gli arciduchi si recarono poi a Ferrara l'8 maggio, ospitati dal marchese Federico Mirogli, che li intrattenne con feste da ballo, una caccia al toro e una «ricreazione drammatica musicale» data in una sala del suo palazzo, *Gli sforzi del desiderio* di Francesco Berni e Andrea Mattioli.²⁴ Il 13 maggio partirono da Ferrara; a Francolino incontrarono il «Clarissimo Grimani veneziano» ed entrarono nel bucintoro del marchese Cornelio Bentivoglio diretti a Venezia.²⁵ Qui alloggiarono in casa Grimani Calergi per tre giorni, durante i quali fu rimessa in scena l'opera di Cesti del carnevale precedente *Il Cesare amante*.²⁶ Il 21 maggio ripartirono per Treviso e, dopo una sosta a Bergamo, tornarono a Innsbruck, forse passando per Sondrio e Bormio.

Non sappiamo se Cesti fosse ancora a Venezia nel maggio 1652, ma stando a tali notizie grazie alla famiglia Grimani Ferdinando Carlo poté incontrare e ascoltare, se non il compositore, sicuramente la sua musica. Come detto sopra, l'abate Vettor Grimani Calergi scrisse a Bentivoglio fra settembre e ottobre 1652 per sistemare la situazione di Cesti col proprio ordine. Stava forse spingendo per far ottenere al suo protetto la licenza di andare a Innsbruck? Se così fosse, sarebbe

²⁰ Cfr. HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*; BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*.

²¹ Il resoconto del viaggio si legge in LUIGI A. GANDINI, *Sulla venuta in Italia degli Arciduchi d'Austria conti del Tirolo (1652). Studio storico corredato da documenti inediti*, Modena, Antica Tipografia Soliani, 1892. Si vedano inoltre le lettere del 1652: 10-26, relative alle feste in onore del passaggio degli arciduchi in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*.

²² BERNARDO MORANDO, *Le vicende del tempo, drama fantastico musicale [...] rappresentato nel Gran Teatro di Parma nel passaggio dei Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria ed arciduchessa Anna di Toscana [...]*, Parma, Erasmo Viotti, 1652 (copia consultata in I-Bc, Lo.2808).

²³ *La gara delle stagioni torneo a cavallo rappresentato in Modana nel passaggio de' Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria ed arciduchessa Anna di Toscana*, Modena, Giulian Cassiani stampator ducale, 1652; *Versi cantati nella Gara delle stagioni torneo a cavallo [...]*, Modena, Giulian Cassiani stampator ducale, 1652.

²⁴ Cfr. THOMAS WALKER, *Gli sforzi del desiderio, cronaca ferrarese: 1652*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Panini, 1987, pp. 45-75.

²⁵ GIOVANNI ANDREA CERIANI, *Cronaca di Ferrara dal 1651 al 1673*, ms in I-FEc, *Collezione Antonelli*, 269, p. 62. Si trattò probabilmente di Vettor Grimani Calergi che fu a Ferrara dai Bentivoglio, come si intuisce dalla lettera del 28 settembre: «Mi partii da Ferrara con la febre che mi seguita ancora qui a Venezia [...]» (ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, busta 311, c. 345r; in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, 1652: 37).

²⁶ Tale notizia è riportata in BETH L. GLIXON – JEFFREY KURTZMAN – STEVEN SAUNDERS, *Musical Connections between the Austrian Habsburgs and Venice in the Late Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, a cura di Andrew H. Weaver, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 534-570: 552. Lettera di un agente fiorentino residente a Venezia del 22 dicembre 1657 in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 3029, c. 77v.

dell'abate, e non dei Medici, il merito diretto di aver avviato la carriera di Cesti presso le corti asburgiche.

In ogni caso la licenza dell'ordine fu concessa il 30 luglio 1653, ma già a dicembre 1652 Cesti era stato assunto al servizio dell'arciduca come maestro di cappella della camera.²⁷ Rimasto affascinato dai teatri veneziani, tornato a Innsbruck, Ferdinando Carlo avviò la costruzione di un teatro d'opera di corte sul modello di quelli italiani. Dalle lettere dei cantanti della corte medicea Atto Melani e Domenico Anglesi, che furono richiesti dall'arciduca ai protettori Giovan Carlo e Mattias de' Medici per la Dieta imperiale di Ratisbona, sappiamo che nel maggio 1653 si preparava a Innsbruck una commedia in musica in parte di Cesti, in parte di Antonio Maria Viviani con un prologo di Anglesi, e che era in costruzione il teatro esemplato su quelli veneziani.²⁸ Anglesi e Melani, assieme a Cesti, Viviani, Giulio Cesare Donati, Filippo Bombaglia, Astolfo Bresciani, Clemente Antoni, Annibale Anselmo e Giorgio Giacomo Alcaini, figuravano tra i musicisti che dovevano accompagnare l'arciduca alla Dieta imperiale di Ratisbona, come risulta in una lista compilata nell'agosto 1653.²⁹ Pare che alla fine a cantare per l'imperatore a Ratisbona andò solamente Atto Melani,³⁰ e Cesti vi andò nel marzo 1654.³¹ Nel frattempo il teatro di corte fu pronto per aprire i battenti nel 1654 con *La Cleopatra* (data il 5 gennaio, poi il 5 luglio), un rifacimento del *Cesare amante*, arricchito da un nuovo prologo del poeta aretino Giovanni Filippo Apolloni, e soprattutto dalla partecipazione straordinaria della famosa Anna Renzi.³²

Sappiamo che nel gennaio 1655 Cesti si trovava a Venezia, mandatovi dall'arciduca e nuovamente ospite dell'abate Grimani Calergi, a causa del quale fu però coinvolto in un episodio spiacevole che negli anni a venire avrebbe avuto gravi conseguenze. Durante la rappresentazione del *Xerse* di Cavalli il 21 gennaio 1655 al teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, Cesti non volle ammettere nel suo palchetto Francesco Querini. Alle minacce di quest'ultimo, l'abate Grimani Calergi prese le difese del frate, ma la mattina seguente Cesti venne bastonato dal Querini a Rialto e l'abate ne rimase molto offeso.³³ L'episodio non fu senza conseguenze e l'inimicizia fra le due famiglie

²⁷ Cfr. WALTER SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954, pp. 244, 256; BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*.

²⁸ Le lettere di Atto Melani a Mattias del 25 maggio 1653 (I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5408, cc. 332r-383v) e di Domenico Anglesi a Giovan Carlo del 27 maggio (filza 5322, c. 828r) sono rispettivamente in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimi principe dei virtuosi*, n. 819, e in MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, n. 398. Lo stesso giorno Atto scrisse anche al duca di Mantova per informarlo che si stava preparando un'opera allusiva alla nascita del figlio del duca e di Isabella Clara e che l'arciduca stava aspettando una loro visita a Innsbruck (I-MAA, *Archivio Gonzaga*, busta 554, pubblicata in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 17-18). Sulla costruzione del teatro di corte di Innsbruck cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, pp. 269-270.

²⁹ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, pp. 256-263; lista dei musicisti a p. 364.

³⁰ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 19.

³¹ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 256.

³² Cfr. *Ibid.*, pp. 266, 270. Libretto a stampa: LA | CLEOPATRA | DRAMMA MUSICALE | RAPPRESENTATO | Nel Teatro. | Del | Serenissimo Arciduca | FERDINANDO | CARLO DI | AVSTRIA | 'A | INSPRUCH. | [decorazione] | Appresso Michael Wagner. | Anno 1654. (copia in D-W, Textb. 632). Una precedente edizione, sostanzialmente identica, reca la data di stampa 1653; doveva essere stata pubblicata durante la preparazione dell'opera. La rappresentazione dovette tuttavia attendere la fine dei lavori nel nuovo teatro. Sulla partecipazione di Anna Renzi e la tentata esclusione di Atto Melani dalla *Cleopatra* si veda BIANCONI – WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda"*, p. 442, nota 257. La lettera inviperita del 7 settembre 1653 nella quale Atto Melani si lamenta con Mattias delle cattiverie che ha subito a Innsbruck (I-Fas, *Mediceo del principato*, filza 5414, cc. 515r-516v, 523r-524v, 517r) è pubblicata in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi*, n. 851. Su Atto Melani si veda inoltre ROGER FREITAS, *Portrait of a castrato: politics, patronage and music in the life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

³³ Si veda il dispaccio del fiorentino Giovanni Francesco Rucellai, residente a Venezia, del 23 gennaio 1655 (I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 3028, cc. 267v-268r) in BETH L. GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo: <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/>>; accesso del 20/04/2020), par. 3.4, nota 19. L'episodio è narrato con meno dettagli e qualche

scoppiò nel gennaio 1659, quando Francesco Querini rimase ucciso dai fratelli Grimani, che furono così banditi da Venezia.³⁴

A causa dell'incidente veneziano, è probabile che Cesti sia stato alla larga dalla città per qualche tempo.³⁵ A giugno 1655 era sicuramente tornato a Innsbruck: il 26 scriveva a Cornelio Bentivoglio che si era ritirato ad Ambras per comporre in tranquillità le musiche per le «feste in musica» che l'arciduca voleva fare a settembre.³⁶ Non abbiamo però informazioni precise su queste feste e non sappiamo se si fecero o meno, poiché la prima opera scritta da Cesti per Innsbruck – escludendo *La Cleopatra* – pare fu *L'Argia*, su poesia di Giovanni Filippo Apolloni, rappresentata il 4 novembre 1655 per omaggiare il passaggio a Innsbruck di Cristina di Svezia; appunto nella piccola corte tirolese fu celebrata la propagandatissima conversione della sovrana scandinava al cattolicesimo.³⁷ Nella stessa occasione si rappresentò anche un piccolo componimento scenico, *Marte placato*, probabilmente musicato dall'aretino.³⁸

Cesti compose per Innsbruck tre delle sue opere più acclamate: *L'Argia*, *L'Oronthea*, messa in scena il 19 febbraio 1656, composta sul dramma di Giacinto Andrea Cicognini già musicato a Venezia da Francesco Lucio nel 1649, ma con un nuovo prologo di Apolloni,³⁹ e il suo maggior

imprecisione (è Cesti ad essere cacciato dal palchetto) da Giovanni Cinelli, primo biografo del frate, riportato in HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, p. 41.

³⁴ Cfr. DA MOSTO, *I bravi di Venezia*, pp. 110-116; GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, par. 3.5.

³⁵ L'incidente sarà ricordato molti anni dopo quando Cesti tornerà a Venezia nel 1668. Cfr. GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, nota 21.

³⁶ Lettera del 26 giugno 1655: «[...] Perché il Serenissimo Padrone terminò molti giorni sono di volere a settembre prossimo far rappresentare alcune feste in musica, mi è perciò convenuto ritirarmi fuor della città et dei fracassi della corte, per avere quiete di poterle comporre. Sono ad Ambres [sic], dove m'è stata dal suo mandato recapitata la lettera di Vostra Eccellenza et con quella li stimatissimi suoi commandi, in esecuzione de' quali, come io ho avuto sempre desiderio, cossi procurarò per la parte che potrò di renderla servita [...]» (ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, busta 318, c. 409r, seconda copia c. 411r, in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, 1655: 45). Bentivoglio aveva scritto a Cesti per risolvere la questione della fuga da Ferrara del castrato Pompeo Sabbatini, per la quale si veda l'appendice I.

³⁷ Libretto a stampa: L'ARGIA | Dramma musicale, rappresentato à | Insprugg | ALLA MAESTA | della Serenissima | CRISTINA, | REGINA | Di | Suezia &c. | [marca tip.] | INSPRUGG, | Per Hieronymo Agricola, Anno 1655. (copia in D-Mbs, Res/4 H.sept.20). Partiture manoscritte in: I-Vnm, It. Cl. IV, 391 (=9915); I-Vlevi, CF.A.8; I-Nc, 33.6.12, 33.6.17-18. La partitura dell'*Argia* che faceva parte della collezione Chigi a Roma è andata perduta (cfr. CHRISTINE JEANNERET, *L'objet-musique, paysage de la mémoire. Le mécénat et la collection musicale Chigi à Rome au XVII^e siècle*, «Revue de musicologie», 103/1, 2017, pp. 3-52: 27, 32-33). Facsimile del manoscritto in I-Vnm: GIOVANNI FILIPPO APOLLONI – ANTONIO CESTI, *L'Argia*, partitura in facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York/London, Garland, 1978 («Italian Opera, 1640-1770», 3). Sull'*Argia* si veda WILLIAM C. HOLMES, *Cesti's "L'Argia": An Entertainment for a Royal Convert*, «Chigiana», 26-28, 1969/70, pp. 35-52; SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, I, pp. 573-626. Si veda la lista degli interpreti dell'*Argia* del 1655, fra cui Anna Renzi, in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 20-23, App. III, p. 49.

³⁸ Cfr. BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*.

³⁹ Libretto a stampa: L'ORONTEA | Dramma Musicale | Del | SIGNOR D. HIA- | CINTO ANDREA | CICOGNINI | *Academico instancabile* | Di nuovo ristampata e rappresen- | tata in Insprugg | NEL TEATRO DI SALA | l'anno 1656 | [fregio] | Appresso MICHAEL | Wagner. (copia in I-Rn, 35.4.F.33/4). Partiture manoscritte in: GB-Cmc, Pepys 2210; I-Pac, Fondo Borbone, Borb. 2912; I-Rsc, G.MSS.347; V-CVbav, Chig.Q.V.53 (cfr. JEANNERET, *L'objet-musique, paysage de la mémoire*, pp. 33-34). Sull'*Oronthea*: WILLIAM C. HOLMES, *Oronthea: A Study of Changes and Development in the Libretto and the Music of Mid-Seventeenth-Century Italian Opera*, PhD diss., Columbia University, New York, 1968; ID., *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's "Oronthea"*, in *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di William W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 108-132; GIORGIO MORELLI, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, «Chigiana», 39, 1982, nuova serie 19, pp. 211-264; MARGARET MURATA, *Four airs for "Oronthea"*, «Recercare», 10, 1998, pp. 249-262; JENNIFER WILLIAMS BROWN, *Innsbruck, ich muss dich lassen: Cesti, "Oronthea", and the Gelone problem*, «Cambridge Opera Journal», 12, 2000, pp. 179-217; JOHN W. HILL, «Ov'è il decoro?», *Etichetta di corte, espressione degli affetti e trattamento dell'aria nell'"Oronthea" di Antonio Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, pp. 3-14. Edizione della partitura: ANTONIO CESTI, *Oronthea*, a cura di William C. Holmes, Wellesley, Wellesley College, 1973 («The Wellesley Edition», 11). Sull'attribuzione dell'*Oronthea* del 1649 a Lucio e non a Cesti (come affermato da Cristoforo Ivanovich nelle sue *Memorie teatrali di Venezia* in CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1681 e 1688) si veda THOMAS WALKER, *Gli errori di "Minerva al tavolino"*:

successo, *La schiava fortunata, ovvero La Dori*, su poesia dell'Apolloni, eseguita nel 1657.⁴⁰ Tutte e tre le opere ebbero grande fortuna e furono riprese numerose volte in vari teatri della penisola, contribuendo alla notorietà di Cesti in Italia. In particolare *La Dori*, insieme al *Giasone* di Cicognini e Cavalli, fu una delle opere più rappresentate del secolo.⁴¹

All'inizio del 1659, scaduta la licenza quinquennale dell'ordine per il servizio in Tirolo, Cesti chiese l'intercessione del granduca Ferdinando II per abbandonare l'ordine religioso dei minori conventuali ed accedere all'ordine secolare dei Cavalieri di Santo Spirito.⁴² Per ottenere l'investitura doveva possedere una proprietà con una rendita minima di cento scudi annui: fu probabilmente a questo scopo che l'arciduca gli donò un immobile nel gennaio 1659.⁴³ Il granduca scrisse al cardinal Flavio Chigi raccomandandogli il Cesti,⁴⁴ che a febbraio si trovava a Roma, dove furono eseguite alcune sue musiche per il giorno natale del papa Alessandro VII Chigi.⁴⁵ Cesti ottenne infine l'ammissione nei Cavalieri di Santo Spirito, e forse per legittimare la sua uscita dai minori conventuali, il papa decise di affidargli il primo posto disponibile nella cappella pontificia, benché al momento non vi fossero posti vacanti.⁴⁶

osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 7-20: 14-15, e ID., «Ubi Lucius»: *Thoughts on Reading "Medoro"*, in AURELIO AURELI – FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, facsimile della partitura e edizione del libretto a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. cxxxi-clxiv: cxxiv-cxl.

⁴⁰ Della *Dori* non è nota una *editio princeps* del libretto, bensì uno scenario in tedesco e uno in italiano: *La Schiava | fortunata | ò vero La | Dori | Favola drammatica. | Musicale. | Rappresentata in | Innsprugg | l'anno | 1657. | Nel Teatro di Sala. | Stampata da Michele Wagner*. (copia in D-Sl, HB 2268/4). Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 24-25. Partiture manoscritte in: A-Wn, Mus.Hs.18136; D-MÜs, SANT Hs 1046; GB-Lbl, Add. MS. 29248; I-MOe, Mus. F. 254; I-Vnm, It. Cl. IV, 410 (=9934). La partitura nella collezione Santini di Münster faceva parte della collezione Chigi (cfr. JEANNERET, *L'objet-musique, paysage de la mémoire*, pp. 26-27, 33). Facsimile della partitura in A-Wn: GIOVANNI FILIPPO APOLLONI – ANTONIO CESTI, *La Dori*, partitura in facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York/London, Garland, 1981 («Italian Opera, 1640-1770», 63). Edizione parziale della partitura in A-Wn: *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, vol. 12, *Die Oper von ihren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, a cura di Robert Eitner, II. *Francesco Cavalli's "Il Giasone" (1649) und Marc'Antonio Cesti's "La Dori" (1663)*, Berlin, T. Trautwein'sche Hof- Buch- und Musikalienhandlung, 1883, pp. 86-177. Edizione digitale della partitura in A-Wn: ANTONIO CESTI, *La Dori, Oper in drei Akten, Wiener Fassung (1664)*, a cura di Martina Natter, Institut für Tiroler Musikforschung, 2005, online all'indirizzo <<http://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/komponisten/cesti/ladori/index.html>> (accesso del 18/10/2020). Sulla *Dori* cfr. CARL B. SCHMIDT, *Antonio Cesti's "La Dori": a study of sources, performance traditions and musical style*, «Rivista italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 455-498; ID., «*La Dori*» di Antonio Cesti: *sussidi bibliografici*, «Rivista italiana di Musicologia», 11, 1976, pp. 197-229; trascrizione della partitura in A-Wn in ID., *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 2.

⁴¹ Si veda l'elenco delle riprese delle opere cestiane in BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*.

⁴² Cfr. HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, pp. 42-43, dove sono pubblicate due lettere di Cesti al granduca del 25 gennaio e 1° marzo 1659 (I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 1026, cc. 57^{rv}, 61^r).

⁴³ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 257.

⁴⁴ Si vedano la lettera di Giovanni Battista Gondi da Pisa a Torquato Montauto a Roma del 4 febbraio 1659 in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 3384 (parzialmente trascritta in *The Medici Archive Project*, doc. 22884, da c. 788): «[...] Scrive Sua Adtezza» nostro Signore [Ferdinando II] al Signore Cardinale Chigi raccomandandoli il Padre Cesti che desidera di passar dalla Religione di San Francesco a quella de' Cavalieri di Santo Spirito di Roma [...]».

⁴⁵ Lettera di Torquato Montauto da Roma a Giovanni Battista Gondi a Firenze del 15 febbraio 1659 in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 3384 (parzialmente trascritta in *The Medici Archive Project*, doc. 22672, da c. 368): «[...] Giovedì giorno natalizio di Nostro Signore [Alessandro VII] si cantorno alcune composizioni in musica alle stanze di Sua Santità, ed il Padre Cesti al solito riportò grandissimo applauso. La causa di questo Padre camina a buon segno, e capita alle mani di Monsignore Altieri, acciò ne parli a Nostro Signore [Alessandro VII], ma non alla Congregazione de' Regolari, che la desertò, e Monsignore Nini questa mattina mi ha detto che crede avrà buon fine [...]». Se Cesti era a Roma, non fu probabilmente responsabile della musica per *Venere cacciatrice*, rappresentata a Innsbruck nel febbraio 1659 con la poesia di Sbarra (cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 25-26).

⁴⁶ Lettera di Torquato Montauto da Roma a Giovanni Battista Gondi a Firenze del 23 febbraio 1659 in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 3384 (parzialmente trascritta in *The Medici Archive Project*, doc. 22678, da c. 380): «[...] Nostro Signore [Alessandro VII] ha fatto la grazia al Padre Cesti a titolo d'esser uomo insigne nella sua professione [...]». Lettera di Montauto a Gondi del 1 marzo 1659 in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 3384 (parzialmente trascritta in *The Medici Archive Project*, doc. 22692, da c. 392): «[...] Il Padre Cesti si metterà presto in abito da prete, ed oltre alla grazia

Il passaggio dall'ordine regolare alla condizione secolare gli assicurò maggior libertà di movimento e di condotta: Cesti tornò infatti a spostarsi in Italia per lavorare presso le corti di Roma e Firenze per due anni, pur restando al servizio dell'arciduca. A marzo del 1659 era sicuramente a Innsbruck, e a novembre di nuovo a Roma.⁴⁷ Il suo nome stava intanto diventando famoso anche nel resto d'Europa, se il cardinal Mazzarino pensò di ingaggiarlo nel caso in cui Cavalli avesse declinato l'invito a Parigi per i festeggiamenti nuziali del re.⁴⁸ Ma Cavalli accettò, e Cesti rimase in Italia. Alla fine del 1659 si liberò finalmente un posto nella cappella pontificia, dove Cesti prese servizio a gennaio dell'anno seguente⁴⁹ e per un anno fu anche al servizio di camera per le famiglie Chigi e Colonna: cantò e compose soprattutto cantate, e nel marzo del 1661 prese parte all'allestimento dell'*Orontea* nel palazzo privato del principe Lorenzo Onofrio Colonna.⁵⁰

Dal papa e dal cardinale Flavio Chigi Cesti ottenne la licenza per servire nuovamente i Medici: nel luglio del 1661 interpretò il ruolo eponimo nell'*Ercole in Tebe* di Giovanni Andrea Moniglia e Jacopo Melani, allestito nel teatro di via della Pergola dagli Accademici Immobili per festeggiare le nozze di Cosimo III, futuro granduca, con Margherita Luisa d'Orleans. L'organizzazione dei principi Giovan Carlo, Leopoldo e Mattias prevedeva festeggiamenti in grande, che continuarono anche in autunno, sempre dominati, sul versante musicale, dalla figura di Cesti. Per omaggiare l'arciduca Ferdinando Carlo e la moglie Anna de' Medici, giunti a Firenze da Innsbruck già da giugno per i festeggiamenti, ad ottobre vennero rappresentate l'*Orontea* (in sei recite) e *Il Potestà di Colognole* di Moniglia e Jacopo Melani al teatro di via del Cocomero, gestito dagli Accademici Sorgenti, sovvenzionati, come gli Immobili, dai Medici. L'arciduca, per ricambiare l'omaggio, fece esibire i suoi virtuosi nella *Dori*, messa sù in pochi giorni, come scrisse Cesti all'amico pittore e poeta Salvator Rosa.⁵¹

Finiti i festeggiamenti fiorentini, invece di riprendere servizio a Roma presso la cappella papale, nel febbraio del 1662 Cesti tornò a Innsbruck insieme all'arciduca, rischiando l'espulsione dall'ordine e la scomunica; ma grazie all'intercessione dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, pregato da Cosimo III e Ferdinando Carlo, il compositore ottenne dal papa il permesso di rientrare

di già ottenutane, «Nostro» Signore li ha anco fatto quella d'introdurlo in Cappella, si può credere per coonestare la sua uscita di Religione, e perché di presente non ci era vacanza, Nostro Signore li ha assegnato il primo luogo. Egli intanto spedito, che sia della funzione ch'è per fare, si preparerà per ritornare in Inspruch [...]. Si veda anche la lettera del 1° marzo 1659 di Salvator Rosa a Giovan Battista Ricciardi: «Il Cesti ottenne finalmente la grazia dopo averlo il Papa sentito quattro volte cantare; credo che questa settimana butterà via l'abito asinesco per vestirsi con quello di corvo (cioè di prete).» (in SALVATOR ROSA, *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa, trascritte e annotate da Uberto Limentani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1950, lettera XXVIII, pp. 117-118; anche in PIRROTTA, *Tre capitoli su Cesti*, p. 66).

⁴⁷ Cfr. BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*; SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 26-27.

⁴⁸ Cfr. HENRY PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Parigi, Edouard Champion, 1913, pp. 226-227.

⁴⁹ Cfr. ANDREA ADAMI, *Catalogo de' nomi, cognomi e patria dei cantori pontifici col giorno del loro ingresso in Cappella [...]*, in *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, pp. 204-205; ENRICO CELANI, *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista musicale italiana», 16, 1909, pp. 56-112: 56-57.

⁵⁰ Cfr. VALERIA DE LUCCA, *Dressed to impress: The costumes for Antonio Cesti's Orontea in Rome (1661)*, «Early Music», 41/3, 2013, pp. 461-475; EAD., *The Politics of Princely Entertainment: Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna (1659-1689)*, New York, Oxford University Press, 2020, pp. 28-33.

⁵¹ Cfr. HILL, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*; MICHELASSI, *Il teatro del Cocomero di Firenze*; TESTAVERDE, *Palcoscenici fiorentini per Antonio Cesti*. La lettera di Cesti del 22 ottobre 1661 (I-Fn, *Carteggi vari*, 3787) è pubblicata in Hill (p. 27) e in FRANCO SCHLITZER, *Una lettera inedita di A. Cesti e un frammento di lettera inedita di Salvator Rosa*, in *La scuola romana*, pp. 93-98: 94. Per le rappresentazioni fiorentine delle tre opere si veda anche ROBERT L. WEAVER – NORMA W. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzi and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978, pp. 133-134; JAMES S. LEVE, *Humour and Intrigue: A Comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the Late Seventeenth Century*, PhD diss., Yale University, 1998, pp. 31-59.

alla corte tirolese.⁵² Qui, il 4 e 11 giugno 1662, in occasione di un nuovo passaggio di Cristina di Svezia, si rappresentò un'altra opera di Cesti, *La magnanimità d'Alessandro*, su testo di Francesco Sbarra, in servizio a Innsbruck ormai dal 1658.⁵³

Nell'autunno 1662 l'arciduca manifestò il suo favore nei confronti di Cesti riscattando per 6000 fiorini la casa di Innsbruck concessagli nel 1659, «affinché egli potesse rifondare in Italia la propria commenda allo scopo di onorare gli obblighi di cavaliere e abate commendatario di S. Spirito».⁵⁴

Nel dicembre del 1662 Ferdinando Carlo morì improvvisamente senza un erede maschio e il titolo di arciduca d'Austria e conte del Tirolo passò al fratello Sigismondo Francesco (1630-1665), che aveva nel frattempo intrapreso la carriera ecclesiastica, senza tuttavia ricevere gli ordini.⁵⁵ Il nuovo arciduca si trovò a gestire una situazione finanziaria preoccupante, a causa degli eccessi del fratello, e fu costretto a operare una serie di tagli al personale, che riguardarono anche la cappella musicale. Cesti venne però mantenuto in servizio con altri cantanti, quasi tutti italiani, appartenenti alla cappella da camera: Antonio Maria Viviani, Antonio Pancotti, Giulio Cesare e Giuseppe Maria Donati, Pompeo Sabbatini, Siegmund Albrecht Händl, e il poeta di corte Francesco Sbarra.⁵⁶ La cappella rimase quindi attiva, sebbene Cesti non scrisse opere nuove per Innsbruck fino al 1665, segno questo del profondo cambiamento nella politica economica di Sigismondo Francesco e della sua influenza sulla produzione artistica.⁵⁷

In questo periodo di scarsa attività operistica a corte, è probabile che Cesti si dedicasse alla scrittura di cantate, eseguite dai virtuosi della cappella da camera. Arrivarono inoltre varie richieste dai suoi nobili patroni in Italia a tenerlo occupato.

Tornato nel 1661 a Venezia in seguito al bando, l'abate Vettor Grimani Calergi trovò il teatro dei Ss. Giovanni e Paolo sotto la direzione dell'impresario Marco Faustini. Dopo aver fallito con il progetto di costruire un teatro tutto suo, l'abate decise di unirsi agli impresari del teatro di S. Luca per la stagione di carnevale del 1662/63. Sfruttando le sue conoscenze, in buona parte mecenati, si diede quindi da fare per accaparrarsi i migliori cantanti in circolazione, in competizione con lo zio

⁵² Cfr. BIANCONI, voce *Cesti, Pietro* e SEIFERT, voce *Cesti, Antonio*; CELANI, *I Cantori della Cappella Pontificia*, p. 57: l'11 febbraio 1662 la paga di Cesti viene data ad altri due cantori pontifici.

⁵³ Cfr. USULA, voce *Sbarra, Francesco*. Libretto a stampa: LA | MAGNANIMITA | D'ALESSANDRO | *Dramma Musicale* | Rappresentato in Insprugg | *ALLA MAESTA* | D'ALESSANDRA | CHRISTINA | REGINA DI SVETIA | [decorazione] | Appresso Michaelae Wagner, l'Anno 1662. (copia in I-Rn). Partitura manoscritta in A-Wn, Mus. Hs. 17720. Estratti della partitura pubblicati da Robert Eitner in *Die Oper von ihren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, pp. 195-206. Edizione digitale moderna: ANTONIO CESTI, *La magnanimità d'Alessandro, Oper in drei Akten, Innsbruck (1662)*, a cura di Martina Natter, Institut für Tiroler Musikforschung, 2005, online all'indirizzo <<http://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/komponisten/cesti/allessandro/index.html>> (accesso del 18/10/2020).

⁵⁴ BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*.

⁵⁵ Sigismondo Francesco era all'epoca vescovo di Augusta, di Gurk e di Trento. Cfr. CONSTANTIN VON WURZBACH, voce *Habsburg, Sigismund Franz von Tirol*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. 7. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1861, p. 148; JOSEF EGGER, *Geschichte Tirols von den ältesten Zeiten bis in die Neuzeit*, vol. 2, Innsbruck, 1876, pp. 421-430; *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, a cura di Brigitte Hamann, Wien, Überreuter, 1988, p. 420.

⁵⁶ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, pp. 292-294.

⁵⁷ Secondo una testimonianza di Atto Melani in una lettera inviata a Mattias de' Medici da Innsbruck il 25 maggio 1653, Sigismondo Francesco all'epoca non era particolarmente interessato alla musica, ma preferiva la caccia, a differenza del fratello Ferdinando Carlo, che dopo la caccia passava ore e ore con i suoi musicisti, soprattutto in compagnia di Cesti: «[...] Quando il Serenissimo Arciduca Ferdinando non va a caccia si trattiene tutto il giorno con musicisti, essendo fra gli altri favorito il Padre Cesti, che veramente ha fatto una bellissima musica ad una commedia che si farà [...] Si fa musica in chiesa ogni giorno di festa, ed il Serenissimo viene dove si canta, ed egli medesimo distribuisce le parti e tratta con tanta benignità e familiarità che non saprei esprimerlo a Vostra Altezza. [...] Il Serenissimo Sigismondo è anch'egli cacciatore perfetto, ma quando sta in Innsbruck, in luogo di tanta musica, si trattiene in camera a differenti lavori sapendo fare molte cose, che un artigiano non sapria far meglio [...]» (I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5408, cc. 382r-383v, pubblicata in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi*, n. 819).

Giovanni Grimani.⁵⁸ Da una lettera del 25 dicembre 1662 inviata al duca di Mantova dal suo residente a Venezia Francesco Tinti, apprendiamo che da Leopoldo de' Medici l'abate ottenne Giuseppe Ghini («Gioseppino da Fiorenza») e Ippolito Fusai («D. Fusarij, basso di Fiorenza»); dall'arciduca Ferdinando Carlo ebbe la partitura della *Dori*, nonché la partecipazione dei musicisti della corte tirolese: Antonio Pancotti («Pancotto d'Inspruch»), Giovanni Giacomo Biancucci («Biancucci d'Inspruch tenore che fa da vecchia»), Giuseppe Maria Donati (che va probabilmente individuato nel «soprano di Baviera») e un altro soprano, «putto di Luca» (Luca Angioletti?). Nel cast ci furono poi Hilario Suarez («un certo Hilario»), Lorenzo Ferri («D. Lorenzo da Bologna basso per buffone»), «un tenor Furlano», e da Roma «una cantatrice la meglio che si ha», ossia Giulia Masotti.⁵⁹ Tinti scrisse che la partitura andava tuttavia modificata (i «passi patetici bellissimi») furono mutati in «passaggi et cose allegre») e adattata al nuovo cast e, considerando che nella produzione erano coinvolti alcuni cantanti di Innsbruck, è probabile che lo stesso Cesti si sia occupato di trasportare le parti.⁶⁰ *La Dori* ottenne un successo strepitoso, soprattutto grazie al talento della Masotti, che diventò in breve tempo una delle cantanti più richieste sul mercato, e fu addirittura soprannominata con il nome della protagonista dell'opera cestiana.⁶¹

Quando nel 1664 Ippolito Bentivoglio ebbe l'idea di rappresentare a Ferrara l'opera tirolese di Cesti e Sbarra *La magnanimità di Alessandro*, contattò Don Filippo Melani, fratello dei più noti Jacopo, Atto e Alessandro, il quale aveva cantato l'opera a Innsbruck due anni prima; il contralto gli mandò da Firenze la partitura e Cesti gli inviò da Innsbruck il «libretto dell'ultima opera fatta qui», a conferma quindi che dal 1662 non vi furono opere nuove alla corte tirolese. Melani suggerì a Bentivoglio i nomi di alcuni interpreti e gli anticipò gli aggiustamenti che avrebbero dovuto fare rispetto alla prima messinscena di Innsbruck: la sua parte, quella di Clearco, era stata già sistemata da Cesti e trasportata da tenore a contralto, così come quella per Monello (Filippo Bombaglia; ma non sappiamo quale parte avrebbe dovuto cantare). Il marchese non fu tuttavia soddisfatto della poesia di Sbarra, giudicata troppo «secca», e alla fine scelse di allestire *l'Annibale in Capua* di Nicolò Beregan e Pietro Andrea Ziani.⁶²

⁵⁸ Sulle vicende di Grimani Calergi come impresario cfr. BETH L. GLIXON – JONATHAN E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 99-101; GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, par. 3. Si vedano le lettere dell'abate a Ippolito Bentivoglio e di Giovanni Grimani a Annibale Bentivoglio in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, 1662: 27, 28, 32, 36; 1663: 2, 17.

⁵⁹ Lettera di Francesco Tinti (I-MAA, *Archivio Gonzaga*, busta 1573, *minuti*, 25 dicembre 1662) pubblicata in GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, nota 32: «[...] Di soprani ha avuto Gioseppino da Fiorenza et un altro putto di Luca; Pancotto d'Inspruch un soprano di Baviera et un certo Hilario; Biancucci d'Inspruch Tenore che fa da Vecchia, D Lorenzo da Bologna basso per buffone; un tenor Furlano et D Fusarij, Basso di Fiorenza. Non potrà egli mettere in palco le genti prima dal'Epifania... L'Arciduca gli ha mandato un opera dal Cesti per recitarla, ma ha bisogno ... trasportar le parti, et dubitano che non riesca. Vi erano certe passi patetici bellissimi ... et ha fattoli mutare in passaggi et cose allegre. L'altra opera sarà composta dal Cavalli, ma il Signor Abbate vuol musica a suo modo, et così non lascia in libertà il compositore, che per non aver intrighi gli fa tutto quello che gl'ordina».

⁶⁰ La partitura della *Dori* in GB-Lbl, di origini veneziane, sembra corrispondere a questo allestimento. Cfr. SCHMIDT, *Antonio Cesti's "La Dori"*, pp. 467-468.

⁶¹ Sulla Masotti cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, pp. 209-214; SERGIO MONALDINI, voce *Masotti, Vincenza Giulia*, in *DBI*, vol. 71, 2008, pp. 661-663. In particolare l'uscita monografica del «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (<<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/>>, accesso del 20/04/2020), con i contributi di COLLEEN REARDON, *Letters from the Road: Giulia Masotti and Cardinal Sigismondo Chigi*; BETH L. GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*; VALERIA DE LUCCA, *The Power of the Prima Donna: Giulia Masotti's Repertory of Choice*; JANET PAGE, *Sirens on the Danube: Giulia Masotti and Women Singers at the Imperial Court*; più *Masotti Correspondence*, a cura di Colleen Reardon. Sulla Masotti si veda inoltre DE LUCCA, *The Politics of Princely Entertainment*.

⁶² Queste notizie si trovano nelle lettere di Don Filippo Melani a Ippolito Bentivoglio pubblicate in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, 1664: 38, 47, 53, 54, 55 (lettera di Cesti), 63, 64, 66, 69, 78. Nella lettera di Melani del 9 agosto 1664 (n. 47; ASFE, *Archivio Bentivoglio*, busta 339, cc. 64r-65r) il cantante scrive che a Innsbruck le parti di Statira e Timoclea

Nei primi mesi del 1665 arrivò una nuova commissione da parte dei Medici, che richiesero al compositore un'opera per Firenze: *Le nozze in sogno*, un "dramma civile" di Pietro Susini, musicato dall'aretino per l'Accademia degli Infuocati, e andato in scena dal 6 al 18 maggio 1665 al teatro alla Volta degli Spini. Dedicatario del libretto a stampa fu questa volta l'anziano cardinal Carlo de' Medici (fratello del precedente granduca Cosimo II), committente del dramma e della musica.⁶³

Nello stesso periodo Cesti era impegnato nella composizione di un'opera su testo di Moniglia, *La Semirami*, commissionatagli da un altro Medici, Leopoldo, per festeggiare le nozze del suo principale protettore, l'arciduca Sigismondo Francesco. Ma per finire, le nozze e i relativi festeggiamenti, previsti per l'inizio di settembre, furono annullati per la morte improvvisa dell'arciduca il 25 giugno 1665.⁶⁴

Poiché Sigismondo Francesco non aveva eredi al momento della morte, nel 1665 il ramo tirolese della famiglia Asburgo si estinse e l'arciducato d'Austria passò al parente più prossimo, l'imperatore del Sacro Romano Impero Leopoldo I d'Asburgo, cugino di secondo grado di Sigismondo Francesco, che acquistò il titolo e insieme il territorio della contea di Innsbruck.⁶⁵ Leopoldo, grande mecenate, amatore delle arti e discreto musicista egli stesso, era assai interessato ad assoldare la schiera di musicisti della *troupe* tirolese di Cesti, soprattutto in vista degli imminenti festeggiamenti per il proprio matrimonio con l'infanta di Spagna. Avviò dunque una trattativa per mezzo del conte Franz Albrecht von Harrach, nipote di Ferdinando Bonaventura Harrach e all'epoca governatore del Tirolo, il quale raccomandò all'imperatore i cantanti di Cesti, che erano in cerca di un impiego in seguito alla morte dell'arciduca.⁶⁶ Il compositore, tuttavia, dal marzo di quell'anno era in trattative con l'impresario Marco Faustini e il librettista Nicolò Beregan per l'allestimento di un'opera da fare al teatro dei Ss. Giovanni e Paolo nel carnevale del 1665/66, *Il Tito*. Il progetto ambizioso (nonché

furono interpretate da Pompeo Sabbatini (soprano) e Antonio Pancotti (contralto), mentre la parte di Alessandro, sebbene nell'«originale» fosse scritta per tenore, fu fatta adattare dall'arciduca per il contralto Giovanni Antonio Forni. L'unica partitura superstite dell'opera, oggi in A-Wn, presenta però la parte di Alessandro notata in chiave di tenore, e quelle di Statira e Timoclea in chiave di soprano, sebbene almeno una delle due fosse stata cantata dal contralto Pancotti. Se, stando alle parole di Melani, i registri furono in parte modificati rispetto all'«originale», è possibile che il manoscritto a noi noto non rispecchi totalmente la prima esecuzione dell'opera. Inoltre, nella lettera del 23 agosto (n. 53, ASFE, *Archivio Bentivoglio*, busta 339, c. 192r) il cantante scrive: «circa a Vincenzino [Vincenzo Olivicciani] se Vostra Eccellenza vuol che faccia da donna bisogna che faccia la parte di Timoclea, che è più propria per lui, avendola già cantata, che la dice benissimo e farà mirabilia; e perché in alcuni luoghi gli torna un po' bassa; quando Vostra Eccellenza averà fatto tirar fuori la parte di Timoclea, la potrà mandar qua che Atto l'aggiusterà per appunto a suo dono, senza toccar punto il basso continuo». Oltre a dare informazioni estremamente importanti sulla procedura di confezionamento delle partiture e delle parti staccate, Melani allude a una doppia interpretazione della parte di Timoclea: se non si è sbagliato con i nomi dei personaggi, la parte di Timoclea (che nella partitura è in chiave di soprano) è stata cantata sia da Pancotti sia da Olivicciani, sebbene il primo fosse un contralto e il secondo un soprano. Forse c'è stato più di un allestimento dell'opera? Gli aggiustamenti alla parte di Clearco e a quella di Alessandro, effettuati dallo stesso Cesti, fanno pensare a questa ipotesi. Tuttavia, non ci sono per il momento informazioni sufficienti per fare chiarezza sulla questione, e bisogna inoltre considerare la mancanza di dati certi circa il periodo e il luogo di confezionamento della partitura, oggi nella collezione Leopoldina.

⁶³ Libretto a stampa: LE | NOZZE | IN SOGNO | DRAMMA CIVILE | Rappresentato in Musica | NELL'ACCADEMIA | DE' SIGNORI | INFOCATI | DEDICATO | AL SERENISS. E REVERENDISS. | PRINCIPE CARD.^{LE} | CARLO | DE' MEDICI. | [fregio] | IN FIRENZE | All'Insegna della Stella. MDCLXV. | *Con licenza de' Superiori*. (copia consultata in I-MOe, 83.G.3/5). Sulla recente scoperta della paternità cestiana di quest'opera, il cui unico testimone musicale si trova, adespoto e anepigrafo, in F-Pn, Vm4-923, si veda NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Antonio Cesti e la partitura delle "Nozze in sogno" (Firenze 1665)*, «Il Saggiatore musicale», 22/2, 2015, pp. 203-214. Sull'opera cfr. anche: WEAVER – WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750*, pp. 136-138; LEVE, *Humor and Intrigue*, pp. 125-171; SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013, pp. 113-116; EAD., voce *Susini, Pietro*, in *DBI*, vol. 94, 2019, pp. 561-564.

⁶⁴ Per le vicende legate alla genesi dell'opera rimando al successivo paragrafo I.2.

⁶⁵ Sull'imperatore si veda JOHN P. SPIELMAN, *Leopold I of Austria*, London, Thames and Hudson, 1977.

⁶⁶ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 29-34.

costoso) di Faustini di dare alla stagione veneziana un rango europeo con i virtuosi del Tirolo fallì: il negoziato si concluse il 23 agosto 1665, quando Cesti comunicò all'impresario che quasi tutti i cantanti, forse sotto minaccia di qualche ritorsione, avevano accettato la proposta di Leopoldo I, il quale non avrebbe permesso loro di andare a Venezia per *Il Tito*.⁶⁷ Nel settembre del 1665 Leopoldo si recò a Innsbruck per accettare l'omaggio dell'eredità tirolese, e in quell'occasione ebbe modo di ascoltare i cantanti che aveva appena assunto per la propria cappella, i quali si esibirono il 20 ottobre in una ripresa della *Dori*, data con un nuovo prologo in onore dell'imperatore, per volere di Anna de' Medici, vedova dell'arciduca Ferdinando Carlo.⁶⁸

Nel frattempo Cesti propose a Faustini di lasciar perdere l'allestimento del *Tito*, che in assenza dei giusti cantanti non sarebbe riuscito bene; inoltre, con la visita dell'imperatore a Innsbruck, il compositore stesso non sarebbe stato in grado di lavorare con agio alla musica. Da alcune lettere di Pietro Andrea Ziani a Marco Faustini sappiamo che per la stagione 1665/66 al Ss. Giovanni e Paolo era prevista la ripresa della *Doriclea*, opera di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli già data a Venezia nel 1645 (Giovanni, drammaturgo, era il defunto fratello dell'impresario Marco): il necessario rifacimento era stato affidato allo stesso Ziani; l'impresario, probabilmente nel timore di non ricevere in tempo il *Tito* di Cesti, aveva chiesto a Ziani di scrivere in fretta e furia la musica per l'*Alciade*, sempre su testo di Giovanni Faustini, da mandare in scena insieme alla *Doriclea*. Cesti tuttavia, su insistenza di Marco Faustini, riprese la composizione del *Tito*, il cui ultimo atto fu pronto solo il 17 gennaio, a meno di un mese dalla 'prima'.⁶⁹ Alla fine, delle opere di Ziani non se ne fece nulla per quella stagione: dato che Cesti era in ritardo con la consegna della musica e la stagione rischiava il fallimento, Faustini preferì sostituire la *Doriclea*, opera vecchia e già sentita altre volte quanto alla poesia – così commentava lo Ziani in una sua lettera –, con la cestiana *Oronthea*, che prometteva maggiori *chances* di successo, considerando anche che parte della compagnia vocale poteva averla già cantata a Innsbruck con Cesti nel 1656. Tuttavia il tempo a disposizione era poco, e *L'Oronthea* fu rimessa in piedi in dieci giorni e rappresentata con il prologo della *Doriclea*.⁷⁰ Quando

⁶⁷ Si vedano i dettagli sulle trattative per l'allestimento del *Tito* in CARL B. SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera: The "Tito" Commission (1665-66)*, «Journal of the American Musicological Society», 31/3, 1978, pp. 442-466. La corrispondenza di Cesti con Faustini e Beregan (ora in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, buste 188, 194) è pubblicata (con parecchi errori e sviste) in REMO GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti. Ventidue lettere ritrovate nell'Archivio di Stato di Venezia*, «Nuova Rivista musicale italiana», 3/4, 1969, pp. 496-512. Trascrizioni più accurate di lettere e documenti si leggono in SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1. Dei virtuosi della corte tirolese solo Giovanni Giacomo Biancucci e Giuseppe Maria Donati partirono per Venezia per cantare nel *Tito*; si veda il cast definitivo in GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 334.

⁶⁸ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 31-37, dove si riportano per la prima volta alcuni documenti sul soggiorno tirolese di Leopoldo I e la scoperta di un libretto della *Dori* stampato a Innsbruck nel 1665. La partitura della *Dori* in A-Wn è relativa a questo allestimento. I cantanti che da Innsbruck passarono a Vienna sono Antonio Pancotti, Giulio Cesare Donati, Pompeo Sabbatini e Siegmund Albrecht Händl. Si vedano dettagli nel paragrafo I.3 e nell'appendice I.

⁶⁹ Cfr. SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 461. Ziani era particolarmente noto per la sua rapidità di scrittura: forse per questo Faustini si rivolse a lui in caso fosse stato necessario salvare la stagione. L'*Alciade* dev'essere stata scritta comunque troppo in fretta, se nella lettera del 9 maggio 1666 Ziani si difende dalle accuse dei «bugiardi e maligni [...] che tassano *Alciade* fatto per viaggio (che non è vero)» (Cfr. ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 207, 231, nota 48; lettera in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 279r-280r, trascritta in SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 125, p. 97). Su *Alciade* e *Doriclea* si veda inoltre SASKIA MARIA WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008 («Perspektiven der Opernforschung», 16), pp. 54-56.

⁷⁰ Sull'*Oronthea* veneziana del 1666, al cui allestimento è legata la partitura in GB-Cmc, cfr. WILLIAMS BROWN, *«Innsbruck, ich muss dich lassen»*. La dedica del libretto è a Maria Mancini Colonna. La premessa allo spettatore spiega l'esigenza di sostituire la *Doriclea* all'ultimo momento: «Spettatore. Dopo essersi per il corso di nove mesi dispendiato profusamente per farti comparire con pompa in scena la *Doriclea* drama composto dalla felice penna del Sig. Giovanni Faustini di buona memoria, e che fu rappresentata l'anno 1643 in questa città con gli applausi maggiori, si sono fraposte tante difficoltà, che si è convenuto per necessità risserbarla a tempo più benigno e propizio; onde in sua vece in soli

finalmente arrivò la partitura del *Tito*, anche l'*Alciade* venne accantonato e rimandato all'anno successivo.⁷¹

Sebbene finito di comporre in fretta a stagione già avviata, *Il Tito* ottenne un grande successo di pubblico, in seguito al quale Faustini provò a procurarsi un'altra opera di Cesti per la stagione successiva. Il compositore dapprima accettò, ma il carico di impegni alla corte imperiale lo costrinse ad abbandonare il progetto già a metà agosto 1666. Probabilmente si trattava di musicare *Il tiranno umiliato d'amore, ovvero il Meraspe*, un testo drammatico di Giovanni Faustini, che Marco Faustini, l'impresario, aveva fatto revisionare a Nicolò Beregan. Ma anche questa volta l'operazione non andò in porto, e Faustini, su sprone di Giulia Masotti e del suo protettore Lorenzo Onofrio Colonna, optò per una nuova ripresa della *Dori*, cavallo di battaglia della virtuosa, da eseguire accanto all'*Alciade* di Ziani.⁷²

Cesti nel frattempo si era trasferito a Vienna. Già ad agosto 1665 figurava al servizio dell'imperatore con il titolo di «cappellano d'onore», come scrive egli stesso a Beregan, poiché a corte non era disponibile una carica musicale adeguata.⁷³ Nei Ruoli di corte del 5 luglio 1666 figura però come «intendente delle musiche teatrali»,⁷⁴ titolo che aveva proposto il conte Franz Augustin Waldstein per non scontentare il maestro di cappella Antonio Bertali e il vicemaestro di cappella Giovanni Felice Sances.⁷⁵ Dal 1° gennaio 1666 Cesti era ufficialmente nei Ruoli imperiali, ma a Vienna non giunse prima dell'aprile 1666, poiché aveva dovuto sistemare alcuni suoi affari relativi alle proprietà immobiliari a Innsbruck.⁷⁶ Dal suo arrivo fu impegnatissimo nella preparazione delle

dieci giorni si è posta all'ordine l'*Orontea*, composizione del nobilissimo ingegno del Sig. Giacinto Andrea Cicognino (meraviglie che si sogliono solamente vedere nel nobilissimo Theatro Grimano); goderai della musica celeste del Signor Cavalier Antonio Cesti, e per ogni rispetto ne riceverai i diletti maggiori. Il prologo è lo stesso della *Doriclea*, composizione del Signor Faustini: godi intanto e attendi al drama.» (GIACINTO ANDREA CICOGNINI, *L'Orontea*, Venezia, Stefano Curti, 1666, pp. 7-8; copia consultata in I-Bc, Lo.960).

⁷¹ Libretto a stampa del *Tito*: IL | TITO | MELODRAMA | Da recitarsi nel famoso Teatro | GRIMANO l'Anno 1666. | CONSACRATO | Alla Grandezza del gl'Eccell. Principi | MADAMA MARIA | MANCINI COLONNA, | DVCHessa DI TAGLIACOZZO, &c. | LORENZO ONOFRIO | GRAN CONTESTABILE | DEL REGNO DI NAPOLI, &c. | ET | FILIPPO GIOVILIANO | MANCINI MAZARINI | DVCA DI NIVERS, &c. | [decorazione] | IN VENETIA, 1666. *Con Lic. e Privileg.* | Appresso Steffano Curti. (copia in I-MOe, 83.B.23/4) Partiture manoscritte in: I-Nc, 33.6.19; I-Vnm, It. Cl. IV, 459 (=9983); V-CVbav, Chig.Q.V.54 (collezione Chigi: cfr. JEANNERET, *L'objet-musique, paysage de la mémoire*, p. 34). Sul *Tito* si vedano: CARL B. SCHMIDT, *The transmission of "Il Tito"*. *A new assessment*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento Europeo*, pp. 79-106; NICOLÒ BEREGAN – ANTONIO CESTI, *Il Tito*, partitura in facsimile, edizione del libretto e saggio introduttivo a cura di Giada Viviani, Milano, Ricordi, 2012 («Drammaturgia musicale veneta», 5). Edizione moderna della partitura: ANTONIO CESTI, *Il Tito (Titus): opera in three acts*, a cura di Alan Curtis, London, Novello, 2005.

⁷² Cfr. BRUNO BRUNELLI, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 3, 1941, pp. 330-334; SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 463; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 262-263; GLIXON – GLIXON, *The Business of Opera*, pp. 167, 334-336; DE LUCCA, *The Power of the Prima Donna*, par. 2.5-10; GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, par. 4. Stando alle parole dello stampatore del libretto della *Dori*, non dev'essere stato facile allestire l'opera del Cesti in poco tempo: «Lettore. Ecco la DORI acclamata e richiesta universalmente da ognuno. Si è incontrato molte difficoltà, così nel ritrovare l'originale della musica, come nell'aggiustarlo e nel trasportare le parti. Si è superato il tutto con qualche dilazione, ma poi in soli otto giorni comparisce in scena per sodisfarti. Si sono aggiunte alcune ariette per maggiormente adornare il drama. Godi intanto delle voci angeliche che la rappresentano e della musica celeste ed ammirabile del Signor Cavalier Cesti, e vivi lieto.» [GIOVANNI FILIPPO APOLLONI], *La Dori, ovvero Lo schiavo regio*, Venezia, Francesco Nicolini e Stefano Curti, 1667, pp. [vii-viii] (copia consultata in I-Bc, Lo.962).

⁷³ Lettera del 16 agosto 1665 a Nicolò Beregan in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 88r-89v (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 503-504; SCHMIDT, *The Operas of Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 110, pp. 80-82).

⁷⁴ Cfr. BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*; SCHMIDT, *The Operas of Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 133, p. 110.

⁷⁵ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 37.

⁷⁶ Cfr. PAUL NETTL, *Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636-1680 (IV)*, «Studien zur Musikwissenschaft», 19, 1932, pp. 33-40: 38; LUDWIG VON KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien, 1869, pp. 62 (Cesti Vice-Kapellmeister dal 1° gennaio 1666 al 1669), 107; sulla sistemazione di Cesti a Vienna, THEOPHIL

musiche sceniche per festeggiare il matrimonio di Leopoldo I con l'infanta di Spagna Margherita Teresa, figlia di Filippo IV e Maria Anna d'Austria: della sposa Leopoldo era al contempo zio e cugino alla lontana. Già in estate Cesti iniziò a comporre la grande opera con cui dovevano culminare i festeggiamenti, *Il pomo d'oro*. Nell'agosto 1666 aveva scritto metà del primo atto dell'«opera lunghissima e tutta macchinata», e si era occupato di scrivere alcune composizioni richieste dal Contestabile Colonna per il passaggio della sposa da Milano, sede di un governatorato spagnolo.⁷⁷ Nel frattempo a Vienna furono inscenate opere e balletti con la musica di Cesti per omaggiare l'arrivo della sposa: *Nettuno e Flora festeggianti*, un dramma musicale di Sbarra per introduzione a un balletto, andò in scena per il giorno natale di Margherita Teresa, il 12 luglio 1666;⁷⁸ il dramma giocoso-morale *Le disgrazie d'Amore*, sempre su poesia di Sbarra, fu rappresentato il 19 febbraio 1667;⁷⁹ il dramma scritto per Innsbruck due anni prima, *La Semirami*, su testo di Moniglia, fu dato per comando dell'imperatrice per festeggiare il compleanno dell'imperatore, il 9 giugno 1667;⁸⁰ infine la festa a cavallo con testo di Sbarra, *La Germania esultante*, fu celebrata nel giardino della Favorita il 13 luglio 1667 per il compleanno dell'infanta.⁸¹

La sontuosa e spettacolare festa teatrale in un prologo e cinque atti *Il pomo d'oro*, con il testo di Francesco Sbarra, la musica di Cesti e Leopoldo I, le ricchissime scene di Ludovico Ottavio Burnacini, i balli di Johann Heinrich Schmelzer e la coreografia di Santo Ventura, fu infine rappresentata solo il 12 e 14 luglio 1668, per il compleanno dell'imperatrice, a causa di una serie di ritardi nell'approntamento dell'edificio costruito *ad hoc* per lo spettacolo, il teatro «auf der Cortina».⁸²

ANTONICEK, *Antonio Cesti alla corte di Vienna*, «Nuova Rivista musicale Italiana», 4/2, 1970, pp. 307-319; BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*; SEIFERT, voce *Cesti, Antonio*.

⁷⁷ Cfr. lettere dell'8 e del 15 agosto 1666 a Faustini in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, c. 274^{rv}, 273^{rv} (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 510-512; SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, docc. 134-135, pp. 111-113).

⁷⁸ Partitura in A-Wn, Mus. Hs. 16525/1-3. Cfr. HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1985, *Spielplan*, p. 455, con il suo aggiornamento: *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan 1622-1705: Appendix 2014 zu "Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing 1985"*, in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, a cura di Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer, 2014, p. 267.

⁷⁹ Libretto a stampa: LE DISGRAZIE | D'AMORE | DRAMMA GIOCOSOMORALE | Rappresentato in Musica | PER COMANDO | DELLA | S. C. R. M. | DELL' | IMPERATORE. | Musica del Cavalier CESTI. | [fregio] | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. | L'Anno M.DC.LXVII. (copia in A-Wn, 792410-B.3/1). Partitura in A-Wn, Mus. Hs. 18856/1-3. Estratti pubblicati da Robert Eitner in *Die Oper von ihren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, pp. 178-187. Cfr. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 459.

⁸⁰ Per la rappresentazione viennese della *Semirami* si veda qui il paragrafo I.2.

⁸¹ Libretto a stampa: LA GERMANIA | ESULTANTE | FESTA à CAVALLO, | Rappresentata nell'Imperial Giardino | DELLA FAVORITA | NEL | GIORNO NATALITIO | DELLA | SACRA CESAREA REAL | MAESTÀ | DEL' | IMPERATRICE | MARGHERITA. | [fregio] | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, | L'Anno 1667. (copia in D-B, Xq 6212). Cfr. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 461; ID., *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan*, p. 268.

⁸² Furono stampate tre edizioni del libretto fra il 1667 e il 1668 (Vienna, Matteo Cosmerovio), corredate dalle incisioni delle scene. Seconda edizione con 25 incisioni: JL | POMO D'ORO, | Festa Teatrale | Rappresentata in Vienna | PER | L'AVGVSTISSIME | NOZZE | DELLE | SACRE CESAREE REALI | MAESTÀ | DI | LEOPOLDO, | E | MARGHERITA, | *Componimento* | DI FRANCESCO SBARRA, | Consigliero di S.M.C. | [fregio] | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, | L'Anno 1668. (copia in I-Bu, A.M.TT.II.14). Partitura in A-Wn, Mus. Hs. 16685/1-4 (prologo, atti I, II, IV), arie in I-MOe, Mus. E. 120. Sul *Pomo d'oro* cfr. ANTONIO CESTI, *Il pomo d'oro: Bühnenfestspiel*, a cura di Guido Adler, Wien, 1896-1897 («Denkmäler der Tonkunst in Österreich», III/2, 6 e IV/2, 9; nuova edizione: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959); SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, pp. 108-118; HENRY A. HOUTCHENS, «*Il pomo d'oro*» by Antonio Cesti, Francesco Sbarra and Ludovico Burnacini: A Study of a 17th-century Festival Opera, MA diss., University of Wyoming, 1973; CARL B. SCHMIDT, *Antonio Cesti's "Il pomo d'oro": A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*, «Journal of the American Musicological Society», 29/3, 1976, pp. 381-412; ANTONIO CESTI, *Il pomo d'oro (Music for Acts III and V from*

Il successo delle opere tirolesi rappresentate in quegli anni in Italia accrebbe la fama di Cesti, che durante la lunga preparazione del *Pomo d'oro* ricevette altre committenze da parte dei suoi nobili protettori. Risale al 1667 la richiesta di Lorenzo Onofrio Colonna a Cesti perché musicasse e concertasse l'opera di Giovanni Filippo Apolloni *Amor per vendetta, ovvero L'Alcasta*, destinata al teatro Tordinona di Roma. Il compositore dovette però abbandonare l'impresa nell'agosto 1667, poiché troppo impegnato: terminava allora il quinto atto della «grand'opera» per l'imperatore ed era alle prese con la composizione di un altro dramma per Venezia (ad oggi ancora ignoto) assieme a Beregan. *L'Alcasta* fu quindi affidata a Bernardo Pasquini, e infine rappresentata a Roma nel 1673, con dedica alla regina Cristina di Svezia.⁸³

In una lettera inviata da Vienna il 7 agosto 1667 al contestabile Colonna, Cesti accennava al desiderio di tornare al servizio del granduca di Toscana.⁸⁴ In ottobre ottenne una raccomandazione da parte dell'arciduchessa Anna de' Medici, la quale scrisse al fratello Leopoldo per ottenere l'assunzione di Cesti nella cappella del granduca, «non potendo sostener più le gran fatiche di Vienna».⁸⁵ Sembra che il compositore subisse continue vessazioni da parte del conte Waldstein, che dal 1661 era il responsabile del teatro imperiale di corte e nel 1665 aveva trattato l'assunzione dei cantanti di Sigismondo Francesco.⁸⁶ Cesti dovette però attendere la rappresentazione della «grand'opera» nel luglio 1668 per chiedere all'imperatore il permesso di tornare in patria per un

Modena, Biblioteca Estense, Ms., Mus. E. 120, a cura di Carl B. Schmidt, Madison, A-R Editions, 1982 («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», 42); SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, pp. 464-465; ANDREA SOMMER-MATHIS, «Il pomo d'oro»: *Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen*, in *Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*, a cura di Elisabeth Th. Hilscher, Tutzing, Hans Schneider, 1988, pp. 113-129; EAD., *Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del "Pomo d'oro" alla corte di Vienna (1668) e Madrid (1703)*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 165-183; FRANÇOISE SIGURET, *Armonia e contrappunto. Sull'iconologia de "Il pomo d'oro"*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento Europeo*, pp. 173-190.

⁸³ Cfr. VALERIA DE LUCCA, «L'Alcasta» and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome, «The Journal of Musicology», 28/2, 2011, pp. 195-230. Lettera di Cesti a Lorenzo Onofrio Colonna in I-SUSS, Archivio Colonna, *Corrispondenza di Lorenzo Onofrio Colonna*, busta 1667, 7 agosto 1667, nota 119, pubblicata in De Lucca alle pp. 210-211, nota 35: «Eccellentissimo Signor Principe. Con l'onore della benignissima lettera di Vostra Eccellenza ricevo annessa l'opera dell'*Alcasta*, poesia del Signor Apolloni, che vale a dire impareggiabile per la musica; confesso che per ben servire e obediare ai cenni di Vostra Eccellenza vorrei ritrovarmi con meno occupazioni di quelle che al presente mi tengono molto affaticato, stringendosi ora la grand'opera della quale mi resta da terminare il quinto e ultimo atto; e sono anco di già impegnato a Venezia col Signor Beregani componendoli un'opera per questo carnevale; onde vorrei pure aver tempo per corrispondere alle grazie di Vostra Eccellenza al concetto che fa delle mie debolezze, e particolarmente all'umanissimo invito stimando certamente troppo necessaria la mia assistenza alla direzione dell'opera. Al più lungo, per tutto questo carnevale spero che qui sarò sbrigato dall'obbligo della grand'opera e come Vostra Eccellenza a quest'ora avrà sentito dalla risposta ch'io diedi al Signor Giuseppe Maria Donati, attendo ogni giorno le risoluzioni del Serenissimo Gran Duca; dove io mi ritroverò, procurerò per quanto mi sarà possibile d'ottenere grata licenza per venire a servire Vostra Eccellenza in questa occasione [...]». Sull'*Alcasta* cfr. anche DE LUCCA, *The Politics of Princely Entertainment*, pp. 102-108. Non sappiamo a quale dramma di Beregan stesse lavorando Cesti, ma è improbabile fosse *Il Genserico*, come ipotizza De Lucca, poiché è solo nel dicembre del 1668 che il compositore scrisse di aver ricevuto dai Grimani un nuovo dramma di Beregan [*Genserico*], appena dopo il completamento della partitura dell'*Artaxerse* (cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 42-43, 55-56). Né può trattarsi della riscrittura del *Merapse* di Giovanni Faustini operata dal Beregan su richiesta del fratello Marco Faustini per il Ss. Giovanni e Paolo, poiché i pagamenti a Carlo Pallavicino per quest'opera risalgono a gennaio e giugno 1667. Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, pp. 167, 335. Così come rinunciò all'*Alcasta*, Cesti potrebbe aver abbandonato anche l'impegno con Beregan per servire l'imperatore.

⁸⁴ Cfr. la nota precedente.

⁸⁵ Cfr. BIANCONI, voce *Cesti, Pietro* (lettera in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5501, c. 264r).

⁸⁶ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 40, in cui si riporta una lettera di Filippo Melani del 1° febbraio 1670 al conte Ferdinand Bonaventura Harrach: «Adesso si ch'io vò capace delle cagioni che possano aver indotto il nostro signor Abbate Cesti di felice memoria ad abbandonar la sorte di cotesta servitù, mentre tante volte l'ho sentito esagerar li strapazzi che riceveva dal signor Conte di Voldstein contro ogni convenienza, e ragione, per amareggiargli le grazie, che a sì alta misura si derivavano dalla Clemenza di Sua Maestà, or se un virtuoso come quello, tanto avanzato nel merito e nell'affetto del suo signore, restava nulla di meno esposto e bersaglio dell'altrui capricci [...]».

tempo indeterminato, per questioni di salute e per sbrigare alcuni affari («quegli affari per i quali ho travagliato tutto il tempo de la mia vita»)⁸⁷. Ottenuta la licenza, tornò in Italia e si fermò a Venezia, Padova, Bologna e Firenze, per ascoltare i virtuosi della piazza e riferire il suo parere all'imperatore, sempre in cerca di nuovi talenti per la sua cappella.⁸⁸

Dal 1° ottobre 1668 l'aretino risulta nel «ruolo de' musici e servitori» della corte fiorentina come maestro di cappella.⁸⁹ Sebbene residente in Toscana, tornò nel frattempo a lavorare per Venezia con la composizione dell'*Artaxerse* di Aurelio Aureli, che andò in scena come prima opera nella stagione di carnevale 1668/69 al teatro Grimani ai Ss. Giovanni e Paolo.⁹⁰ In una lettera del 13 dicembre 1668 da Arezzo al conte Ferdinando Bonaventura Harrach, Cesti scrisse che, appena finito di comporre l'opera per i Grimani, questi gli mandarono da musicare un altro dramma di Beregan – non nominato, ma dovette essere *Il Genserico* –, per timore che la prima non reggesse il confronto con i lavori dati al teatro di S. Luca.⁹¹ Nel teatro rivale si stava infatti preparando una ripresa dell'*Argia* con la virtuosa Giulia Masotti, la diva del momento, e nell'allora accesissima “guerra dei palchi” i Grimani non volevano rischiare di avere meno pubblico e fare meno incassi del S. Luca. È tuttavia probabile che per qualche ignoto motivo Cesti non sia riuscito a concludere la composizione, poiché *Il Genserico* fu sì rappresentato all'inizio di febbraio ma con la musica di Giovanni Domenico Partenio.⁹² Dai resoconti della Masotti al suo protettore a Roma, il cardinale Sigismondo Chigi, sappiamo che *L'Argia* ottenne un grandissimo successo, maggiore del *Genserico* del Ss. Giovanni e Paolo, benché i Grimani avessero speso ingenti somme per allestire l'opera e avere i migliori cantanti.⁹³

⁸⁷ Cfr. *Ibid.*, App. V, lettera III non datata, p. 52: «[...] Ritrovandomi da molto tempo in qua travagliato da continue flussioni, ch'ormai mi rendono inabile ad ogni servizio, ed essendo necessitato ancora di trasferirmi a la Patria per importanti miei interessi, mi vedo perciò costretto d'implorare da la Sacra Cesarea Mæestà Vostra una Clementissima licenza, per potere quanto prima sii possibile incamminarmi a quella volta [...]». Le «continue flussioni» di sangue o altri liquidi di cui soffriva Cesti dovevano essere determinate da qualche malattia. Si veda il significato di *flussione* come «scorrimento di sangue, o di catarro, flusso» nella relativa voce in *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 voll., Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691 (3ª edizione), vol. 2, p. 698 (online all'indirizzo <<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=2&pag=698&tipo=1>>, accesso del 14/10/2020).

⁸⁸ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 40-42, lettere di Cesti alle pp. 52-55, App. V, lettere IV-VI.

⁸⁹ Cfr. WARREN KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, n. 154, pp. 415-416.

⁹⁰ Libretto a stampa con dedica di Aureli ai fratelli Grimani, firmata il 28 dicembre 1668: L' | ARTAXERSE | OVERO | L'ORMONDA | COSTANTE | DRAMA PER MVSICA | Nel Famoso Teatro Grimano | L'Anno M. DC. LXIX. | DI | AVRELIO AVRELI. Opera Decimaquinta. | DEDICATO | Agl'Illustrissimi Signori | GIO: CARLO, | ET | VICENZO | Fratelli Grimani. | [decorazione] | IN VENETIA, M.DC.LXIX. | Per Francesco Nicolini | *Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.* | Si vende in Spadaria. (copia in I-MOe, 83.E.26/2). Partitura in I-Vnm, It. Cl. IV, 394 (=9918). Sull'*Artaxerse* cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 42-43. L'attribuzione a Cesti risulta dalle lettere pubblicate da Seifert, che smentiscono la tradizionale attribuzione a Carlo Grossi dell'Ivanovich (*Minerva al tavolino*, p. 440).

⁹¹ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 42-43, App. V, lettera VI, pp. 55-56.

⁹² Cfr. LEONE ALLACCI, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, p. 394: «Genserico. [...] Poesia del Co. Niccolò Beregani, Patrizio Veneto. – Musica del P. Marc'Antonio Cesti, Aretino, Min. Conventuale, da cui, a cagione della morte accadutagli, non fu però terminata, ma toccò al Dott. Gio. Domenico Partenio il condurla al fine». Se tuttavia fu eseguita a febbraio 1669, Cesti era ancora vivo e non si spiega perché non avrebbe portato a termine la composizione. La paternità di Partenio è confermata anche dall'*Aviso a chi legge* nel libretto a stampa della *Costanza trionfante* di Cristoforo Ivanovich e Partenio (Venezia, Bertani, 1673), remake dell'*Ipermestra* di Moniglia: «[...] Il Sign. Dott. Gio. Domenico Partenio, che nel *Genserico* ed altri drammatici componimenti con applauso ha dato saggio del suo valore, ha fatta la musica, animandola con vivace spirito delle sue armonie» (copia in I-MOe, 70.G.36/4). Cfr. LUIGI COLLARILE, voce *Partenio, Giovanni Domenico*, in *DBI*, vol. 81, 2014. Partiture del *Genserico* in I-Vnm, It. Cl. IV, 427 (=9951), e I-Nc, 33.6.20 (solo l'atto I). Allo stato attuale delle ricerche, non sappiamo fino a che punto Cesti abbia davvero avuto mano nella composizione dell'opera.

⁹³ Lettera del 1° gennaio 1669 in V-CVbav, *Archivio Chigi*, 33, cc. 579r-580v, pubblicata in *Masotti Correspondence*, n. 8: «[...] Domenica passata si recitò l'opera a S. Giovanni e Paolo per la prima volta ed assicuro Vostra Eminenza che [h]anno per recitanti i primi virtuosi del mondo [...]». Lettera del 9 febbraio 1669 in V-CVbav, *Archivio Chigi*, 33, cc.

Alla fine del 1668 Cesti stava quindi lavorando per Venezia, ma era al contempo al servizio del granduca a Firenze e alle dipendenze della corte imperiale. I suoi problemi di salute si andavano intanto aggravando.⁹⁴ Alle insistenze di Leopoldo I, che spingeva per riaverlo a Vienna, Cesti rispose con la preghiera di prolungare la licenza, a causa di forti malesseri che gli avrebbero impedito di affrontare il viaggio.⁹⁵ È possibile che non avesse alcuna intenzione di tornare oltralpe, ma tentò comunque di mantenere buoni rapporti con l'imperatore. Lo dimostra il progetto di riprendere il lavoro su un nuovo dramma di Moniglia da fare a Vienna, *La Giocasta*, richiestogli da Mattias de' Medici, probabilmente già nel 1667.⁹⁶ Forse l'opera doveva essere un regalo di Mattias alla coppia imperiale e rimase incompiuta a causa della morte del principe l'11 ottobre 1667. In attesa di un rientro in Austria, che non avvenne mai, il progetto della *Giocasta* viennese rimase però in sospeso,⁹⁷ insieme a quello di musicare *Il principe generoso* di Pietro Guadagni (concluso in seguito dal nipote Remigio Cesti),⁹⁸ e a quello di scrivere un'altra opera per Venezia che doveva aprire la

559r-560r, pubblicata in *Masotti correspondence*, n. 12: «[...] Ma per discorrere di cose più allegre dirò a Vostra Eminenza che quei di S. Giovanni e Paolo sono usciti con un operone considerabile, e li si pol dire regio, che non si pol mettere con più gran pompa assolutamente. I musici non possono essere migliori e l'opera gli la invio acciò Vostra Eminenza la possi considerare da se stesso [...] e dicono [...] che li Grimani non potevano far di più, il Beregani poteva far meglio, il Partenio non poteva far peggio, e che val più "Duri lacci, Argia, sciogliete" che non vale tutto il teatro contro e chi ci è dentro, siché non li possiamo chiamare trionfanti fino adesso [...]». Da notare il fatto che la Masotti non menzioni affatto Cesti: non sappiamo infatti quando l'aretino abbandonò la composizione e quanta musica avesse scritto quando subentrò Partenio (ammesso poi che l'opera di cui Cesti scrisse al conte Harrach fosse proprio *Il Genserico*).

⁹⁴ Cfr. lettera del 13 dicembre 1668 al conte Ferdinando Bonaventura Harrach: «[...] Io poi nel principio del mio arrivo qui in patria, e per la mutazione dell'aria, de' cibi, di vini, e per il patimento di sì lungo viaggio ho avuto qualche risentimento et in specie un ribullimento di sangue sparsomi per tutta la vita chi [recte: che] mi ha dato anco grandissime febbri e tenuto a letto molti giorni; ora per la dio grazia principio a ritornare, ma mi vado mutando la pelle come i serpi; la coscia sin ad ora non mi dà molto noia, è ben vero che l'aria è molto più mite di cotesta, onde spero per quest'invernata passarmela assai bene [...]» (SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. V, lettera VI, pp. 55-56).

⁹⁵ Cfr. lettere del 27 aprile, 15 giugno e 17 agosto 1669 in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. V, lettere VIII-X, pp. 57-60.

⁹⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 43-44. Si veda quanto scrive Moniglia nel libretto pubblicato fra le sue *Poesie drammatiche*: «Questo componimento fu chiesto dal Sig. Cavaliere Antonio Cesti al Serenissimo Principe Mattias di Toscana e l'Adtezza Serenissima mostrò all'autore desiderio di gratificare il Sig. Cavaliere Cesti, laonde ne venne servita. Ma partendosi poi il Sig. Cavaliere dal servizio di Sua Maestà Cesarea e trattenendosi in Firenze alla corte di Toscana, si smarrì di farlo comparire su le scene, la quale (mancando la vita del Sig. Cesti) non s'è mai più ritrovata, riserbatasegli non di meno tra le sue disavventure la gran fortuna di comparire presentemente alle stampe col patrocinio e col nome in fronte del Principe Serenissimo di Toscana.» (GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *La Giocasta*, in *Delle poesie drammatiche*, parte II, Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1690, p. 84).

⁹⁷ *La Giocasta* fu poi «riformata all'uso di Venezia» e rappresentata nel gennaio 1677 al teatro di S. Moisè con i ritocchi di Giacomo Castoreo al testo poetico e di Carlo Grossi alla musica. Furono stampate due edizioni del libretto: GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Giocasta regina d'Armenia*, Venezia, Francesco Nicolini, 1677. La prima edizione reca la dedica dello stampatore datata 16 dicembre 1676, e nella prefazione al lettore nomina il sig. Giacomo Castoreo come autore delle arie «aggiunte per maggiore abbellimento, come parti per sé stesse disgiunte dall'essenza del dramma» (p. 6; copia in I-Bc, Lo.6528). Nella seconda edizione la dedica dello stampatore è datata 6 gennaio 1677 (1676 *more veneto*) e l'avvertimento al lettore menziona il «felicissimo e non mai a bastanza lodato ingegno del Sig. Cavalier Carlo Grossi» quale autore «di molte ariette all'uso de' teatri veneti» che furono aggiunte per accomodare l'opera (p. 6, copia in I-Rn, 40.9.D.5/4). Cfr. PIERO GARGIULO, *Con «regole, affetti, pensieri». I libretti di Moniglia per l'opera italiana dell'imperial teatro (1667-1696)*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Laveno di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997)*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 121-146: 140-141. Della *Giocasta* si conservano alcune arie in I-Nc (33.4.20 II, 33.5.35), I-Vlevi (CF.D.17) e I-Vqs (MS 1430 = Cl.VIII.4).

⁹⁸ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 45, 60-61.

stagione 1669/70 del teatro Grimani insieme all'*Ermengarda regina de' Longobardi* di Antonio Sartorio.⁹⁹

L'ultimo lavoro che il compositore vide prima della morte fu una ripresa della sua *Argia* a Siena fra maggio e giugno del 1669, per l'inaugurazione del nuovo teatro nel palazzo pubblico della città, voluto dagli accademici Intronati, lo stesso ricostruito da Mattias più di vent'anni prima.¹⁰⁰ All'apice della carriera, Antonio Cesti morì il 14 ottobre dello stesso anno a Firenze, all'età di 46 anni. Il giorno dopo ebbero luogo le esequie, d'ordine e a spese granducali, e fu sepolto ad Arezzo.¹⁰¹

Ai circa 19 anni di attività compositiva di Cesti, prescindendo dalle prime esperienze volterrane e senesi di cui s'è avuta recente ma incerta notizia,¹⁰² si possono attribuire 14 lavori drammatici per musica certi, due incompiuti, e quattro di dubbia attribuzione. Fra i lavori completi, nove opere furono destinate agli Asburgo di Innsbruck e Vienna, quattro al teatro Grimani di Venezia, uno a Firenze. Oltre ai drammi per musica, compose una quantità considerevole di cantate da camera a una e a due voci.¹⁰³

Di seguito riporto un elenco delle opere cestiane con i dati relativi agli autori dei drammi e alle *premières*: vi si possono notare i quattro principali centri dell'attività del compositore (Venezia, Innsbruck, Vienna, Firenze).

⁹⁹ Come si legge nel libretto dell'*Ermengarda* (Venezia, Francesco Nicolini, 1670), tale opera «doveva esser rappresentata per seconda, ma [...] per la perdita del Signor Cavalier Cesti è stato necessariamente alterato tal ordine» (p. [4], copia in I-Rig, Rar. Libr. Ven. 123/129#123).

¹⁰⁰ Cfr. COLLEEN REARDON, *The 1669 Sienese production of Cesti's "L'Argia"*, in *Music observed: studies in memory of William C. Holmes*, a cura di Colleen Reardon e Susan Parisi, Warren MI, Harmonie Park Press, 2004, pp. 417-428; EAD., *A Sociable Moment: Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, pp. 72-82.

¹⁰¹ Cfr. FRANCESCO CORADINI, *P. Antonio Cesti (5 agosto 1623 – 14 ottobre 1669). Nuove notizie biografiche*, «Rivista musicale italiana», 30, 1923, pp. 371-388: 377. Curiosa la notizia della morte per avvelenamento, riportata dal fiorentino Pietro Farulli in *Annali, ovvero notizie istoriche dell'antica, nobile e valorosa città di Arezzo in Toscana dal suo principio fino al presente anno 1717* [...], Foligno, Nicolò Campitelli, 1717, p. 258: «Il Padre Betti de' minori conventuali fu musico non ordinario e maestro di cappella di detta città. Lo superò il Padre Cesti aretino del medemo ordine, tanto caro a Leopoldo imperatore, all'arciduca d'Austria, e al cardinal Giovanni Carlo Medici che lo fecero Cavaliere di San Spirito di Roma, e morì in Firenze avvelenato. L'istesso imperatore li scriveva al nostro caro Cesti, tanto era grato a quel sovrano per il suo grato e dolce cantare. Il simile faceva l'istesso arciduca, come ho veduto dall'istesse lettere mostratemi dall'abate Don Remigio Cesti suo nipote, insigne ancor esso nella musica.»; p. 364: «Un Padre Maestro Cesti conventuale uno dei più insigni e accreditati musici del mondo; tanto grato all'imperatore Leopoldo, che lo volle alla sua corte e li scriveva al mio caro e amato Cesti. L'arciduca d'Austria li praticò finezze inaudite. Alla fine in Firenze fu dagli'emoli avvelenato».

¹⁰² Cfr. GABELLIERI, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei*.

¹⁰³ Sulle cantate da camera cfr.: DAVID L. BURROWS, *The Cantatas of Antonio Cesti*, PhD diss., Brandeis University, 1961; ID., *The Italian Cantata, I. Antonio Cesti (1623-1669)*, a cura di David L. Burrows, Wellesley, Wellesley College, 1963 («The Wellesley Edition», 5); ID., *Antonio Cesti (1623-1669)*, in *The Wellesley Cantata Index Series*, 1, Wellesley, Wellesley College, 1964; ID., *Antonio Cesti on Music*, «The Musical Quarterly», 51/3, 1965, pp. 518-529; ALAN H. PETERS, *Antonio Cesti's Solo Cantatas for Bass Voice*, PhD diss., University of Iowa, D.M.A. Ann Arbor, 1968; PIERO MIOLI, *Per uno studio della cantata italiana del '600: l'opera di Cesti e Stradella*, in *Alessandro Stradella e Modena. Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 15-17 dicembre 1983)*, a cura di Carolyn Gianturco, Modena, Teatro Comunale di Modena, 1985, pp. 65-76; PAOLO MECHELLI, *Giovanni Filippo Apolloni: riflessioni sui testi per le cantate di Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, pp. 227-272; nello stesso volume SARA DIECI, *Le cantate da camera di Cesti*, pp. 273-290.

Opere di Antonio Cesti (1623-1669)¹⁰⁴

Titolo	Genere	Poeta	<i>première</i>
<i>Alessandro vincitor di se stesso</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	F. Sbarra	Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, gennaio 1651
<i>Il Cesare amante</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	M. Bisaccioni, D. Varotari	Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, 1651/52
<i>La Cleopatra</i> ¹⁰⁵	dramma musicale (prologo, 3 atti)	M. Bisaccioni, D. Varotari, G. F. Apolloni	Innsbruck, teatro di corte, 4 gennaio 1654
* <i>Marte placato</i>	componimento scenico per musica	G. F. Apolloni	Innsbruck, Palazzo di corte, 3 novembre 1655
<i>L'Argia</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	G. F. Apolloni	Innsbruck, teatro di corte, 4 novembre 1655
<i>Orontea</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	G. A. Cicognini, G. F. Apolloni	Innsbruck, Sala di corte, 19 febbraio 1656
<i>La schiava fortunata, ovvero La Dori</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	G. F. Apolloni	Innsbruck, Sala di corte, 1657
* <i>Venere cacciatrice</i>	dramma musicale	F. Sbarra	Innsbruck, teatro di corte, 27 febbraio 1659
<i>La magnanimità d'Alessandro</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	F. Sbarra	Innsbruck, 4 giugno 1662
*Serenata (incipit «Io son la primavera»)	serenata	[?]	Firenze, 14 agosto 1662
* <i>Il tributo degl'Elementi</i>	idillio musicale	F. Sbarra	Innsbruck, 1663
<i>Le nozze in sogno</i>	dramma civile in musica (3 atti)	P. Susini	Firenze, teatro alla Volta degli Spini, 6 maggio 1665
<i>Il Tito</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	N. Beregan	Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, febbraio 1666
<i>Nettuno e Flora festeggianti</i>	dramma musicale (prologo, 3 atti)	F. Sbarra	Vienna, Palazzo di corte, 12 luglio 1666
<i>Le disgrazie d'Amore</i>	dramma giocoso-morale (prologo, 3 atti)	F. Sbarra	Vienna, teatro di corte, 19 febbraio 1667
<i>La Semirami</i>	dramma musicale (3 atti, licenza)	G. A. Moniglia	Vienna, teatro di corte, 9 giugno 1667
<i>La Germania esultante</i>	festa a cavallo	F. Sbarra	Vienna, Giardino della Favorita, 13 luglio 1667
<i>Il pomo d'oro</i>	festa teatrale (prologo, 5 atti)	F. Sbarra	Vienna, teatro auf der Cortina, 12 e 14 luglio 1668

¹⁰⁴ Si confronti l'elenco con indicazione dei testimoni superstiti per ciascuna opera in SEIFERT, voce *Cesti, Antonio*, III. Opern.

¹⁰⁵ Ripresa del *Cesare amante* con un nuovo titolo e un nuovo prologo di G. F. Apolloni.

<i>L'Artaxerse, ovvero L'Ormonda costante</i>	dramma musicale (3 atti)	A. Aureli	Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, 1668/69
** <i>Genserico</i>	melodramma (3 atti)	N. Beregan	Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, 1669/70 (con musica in parte di G. D. Partenio)
** <i>Giocasta regina d'Armenia</i>	dramma musicale (3 atti)	G. A. Moniglia	scritta per Vienna, rappresentata a Venezia, teatro di S. Moisè, 1677 (musica di Carlo Grossi)

* attribuzione incerta

** incomplete

rifacimenti

I.2. *La Semirami* di Moniglia e Cesti: da Innsbruck a Vienna

Dopo questa panoramica sulla vita e la carriera del compositore, passo ora ad esaminare la genesi della *Semirami*, la quale, come già anticipato, si colloca fra il 1665, anno della commissione e dell'allestimento inizialmente previsto a Innsbruck, e il 1667, anno della prima effettiva messinscena a Vienna. Partendo dall'esame dei documenti a nostra disposizione e dall'analisi dei testimoni superstiti e delle informazioni sul possibile *cast* vocale, in questa sezione proverò a ricostruire la cronologia dell'opera attraverso le varie fasi della sua composizione.

Quando alla morte dell'arciduca d'Austria Ferdinando Carlo alla fine del 1662 Sigismondo Francesco ereditò il titolo di conte del Tirolo, era un vescovo avviato alla carriera ecclesiastica. Per dar seguito alla dinastia tirolese degli Asburgo, che dipendeva solamente da lui, abbandonò gradualmente gli uffici ecclesiastici con l'intenzione di sposarsi. In un primo momento chiese la mano di Maria Edvige d'Assia-Darmstadt, figlia del langravio d'Assia-Darmstadt Giorgio II, che Sigismondo Francesco aveva incontrato alla corte di Filippo Guglielmo a Neuburg nel 1663. Tuttavia, la fede protestante di lei rappresentò un ostacolo insuperabile, e i progetti di matrimonio furono annullati.¹⁰⁶ Dopo aver trattato senza successo anche con il margravio Federico VI di Baden-Durlach, la scelta ricadde infine su Maria Edvige Augusta (1650-1681), figlia del conte palatino Cristiano Augusto del Palatinato-Sulzbach. La corte imperiale viennese non gradiva la scelta della sposa e cercò di indurre Sigismondo a cambiare idea, ma l'arciduca rimase convinto della decisione: il matrimonio fu sancito per procura il 3 giugno nella cappella di corte di Sulzbach.¹⁰⁷

Le nozze vere e proprie erano programmate per l'inizio di settembre,¹⁰⁸ e i festeggiamenti prevedevano la messinscena della *Semirami*, che Leopoldo de' Medici, intellettuale raffinato e

¹⁰⁶ Cfr. EGGER, *Geschichte Tirols*, pp. 421-430: 429. Il fidanzamento aveva avuto luogo probabilmente fra ottobre e novembre del 1664, poiché da Vienna e da Venezia giunsero a Firenze notizie a tal proposito, come si legge nella lettera del conte Leslie da Vienna del 9 novembre 1664 e nella lettera di Giovanni Poggi Cellesi da Venezia del 22 novembre 1664 in I-Fas, *Mediceo del Principato*, filza 5480, cc. 653r-654r, 655r-656r, parzialmente trascritte in MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi*, nn. 1665, 1666.

¹⁰⁷ Cfr. EGGER, *Geschichte Tirols*, p. 429.

¹⁰⁸ Lettera di Cesti a Nicolò Beregan del 21 giugno 1665 in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, c. 119rv (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 498-499; SCHMIDT, *The operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 100, p. 62): «[...] Attenderò con desiderio più presto le sarà possibile il nobilissimo suo Dramma [*Il Tito*] per

collezionista di opere d'arte, aveva commissionato al poeta della corte medicea e al compositore della corte arciducale come regalo di nozze per il cugino Sigismondo Francesco. Senonché l'arciduca morì improvvisamente il 25 giugno e, insieme alle nozze, fu beninteso annullata anche la rappresentazione dell'opera.¹⁰⁹

Mandato a monte l'evento nuziale, il debutto dell'opera di Moniglia e Cesti venne programmato per la stagione 1665/66 al teatro di S. Cassiano di Venezia, dove a febbraio del 1666 sappiamo che si preparava la «*Semiramide*, opera del signor Moniglia», poi sostituita all'ultimo con una ripresa del fortunato *Giasone* di Cicognini e Cavalli.¹¹⁰

Saltato anche l'allestimento veneziano, *La Semirami* seguì Cesti nel suo trasferimento alla corte imperiale di Vienna. Qui il compositore, in qualità di intendente delle musiche teatrali, fu subito incaricato della composizione del *Pomo d'oro*, la festa teatrale con la quale dovevano concludersi i festeggiamenti per le nozze di Leopoldo I con l'infanta di Spagna Margherita Teresa. A giugno aveva già iniziato a comporre la «grand'opera», il cui allestimento subì una serie di ritardi fino al luglio 1668. Sembra che una messinscena fosse prevista non appena fosse stato pronto il teatro ligneo, per il compleanno dell'imperatore il 9 giugno 1667,¹¹¹ ma non ci sono sufficienti fonti a riguardo e l'ipotesi sembra improbabile, visto che Cesti ad agosto del 1667 doveva ancora completare il quinto atto.¹¹² Il 1667 dev'essere stato un anno frenetico per il compositore: come già visto, a causa del *Pomo d'oro*, dovette rinunciare a varie commissioni dall'Italia. Quando in quell'anno arrivò il momento di festeggiare il giorno natale del consorte, il 9 giugno, l'imperatrice Margherita Teresa scelse l'opera composta da Cesti due anni prima, *La Semirami*, la cui messinscena nel teatro

impiegarsi tutto il mio spirito, e servire a Vostra Signoria Illustrissima et al Signor Faustini. Le nozze qui anderanno al principio di 7bre, e prima di questo tempo stimo che non saria bene il mandar le lettere per Sulzbach, essendo solo otto giorni che fu sposata la Serenissima Principessa, ora Arciduchessa. [...]». Dalle parole di Cesti sembra che la principessa si fosse sposata otto giorni prima, quindi il 13 giugno, sebbene risulti che il matrimonio per procura avvenne il 3. Forse Cesti intendeva dire che Sigismondo era a Sulzbach dal 13 giugno: raccomanda infatti a Beregan di non inviare per il momento lettere a Sulzbach per chiedere la licenza all'arciduca affinché il compositore possa lavorare al *Tito*. Ma non fu necessario chiedere la licenza, poiché Sigismondo morì improvvisamente quattro giorni dopo la lettera di Cesti, il 25 giugno.

¹⁰⁹ Informazioni contenute in GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *La Semiramide*, in ID., *Delle poesie drammatiche*, II, *Argomento*, p. 444: «[...] Su questo storico avvenimento si regge col favore degl'episodi la tessitura del presente drama, il quale ebbe la sua nascita per servire alle nozze del Serenissimo Arciduca SIGISMONDO, ma per la morte dell'Adtezza Serenissima prima di celebrare i regi sponsali, fu tolto ancor esso alla luce. Fu comandato all'autore di comporlo dal Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana ed il Signor Cavaliere Antonio Cesti l'arricchì maravigliosamente col metterlo in musica». Su Leopoldo de' Medici cfr. ALFONSO MIRTO, voce *Medici, Leopoldo de'*, in *DBI*, vol. 73, 2009, pp. 106-112.

¹¹⁰ Informazioni desunte dalla prefazione all'*Amico lettore* del libretto a stampa del *Giasone*, GIACINTO ANDREA CICOGNINI, *Il Giasone*, Venezia, Camillo Bortoli, 1666, p. 7 (copia consultata in I-MOe, 83.D.17/3): «Comparisce di nuovo su le scene il *Giasone*, parto d'una penna che, già deleguata all'occhio dei mortali, si è ricovrata in seno alla gloria. Dubiterai che potesse infastidirti la recita d'un drama che sui teatri d'Europa ha fatto pompa del suo valore, se di ciò non m'assicurasse il sole che giornalmente lasciandosi vedere sul cielo sempre luminoso traspare. Ti preparavo la *Semiramide*, opera del signor Moniglia, ma questa gran regina, sempre avezza a comparire spalleggiata dalla fortuna, non ha per adesso volsuto arischiarsi fin dall'Asia trasportarsi pelegrina nell'Adria col seguito d'infinite disaventure. Se poi la pompa dovuta non accompagnasse il nostro trionfante *Giasone*, tutto è colpa della fretta e del desiderio di servirti, che ne ha abbreviati fino i momenti. Compatisci e vivi felice». Sebbene nel libretto del *Giasone* venga menzionato solo l'autore del testo della *Semiramide*, è ragionevole pensare che la musica fosse quella di Cesti. La stagione del 1665/66 al S. Cassiano rischiava di naufragare, a causa del fallimento della prima opera in cartellone, la *Zenobia* di Matteo Noris e Giovanni Antonio Boretti, interrotta addirittura durante la prima (cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 123). Non sappiamo cosa avvenne durante la preparazione della *Semiramide*, ma in quella stagione la concorrenza fra i teatri era molto alta. La scelta di mettere in piedi in poco tempo *Il Giasone*, che aveva già ottenuto un notevole successo di pubblico, potrebbe esser stata dettata dalla necessità di evitare un ulteriore *flop* a causa di un'opera nuova e per di più non veneziana come la *Semiramide*.

¹¹¹ Cfr. SCHMIDT, *Antonio Cesti's "Il Pomo d'oro"*, pp. 385-386.

¹¹² Cfr. la lettera di Cesti qui a nota 83.

di corte fu ricca dal punto di vista scenografico e coreografico e «riuscì con piena soddisfazione e applauso universale». ¹¹³

Per l'occasione fu pubblicato anche il libretto dallo stampatore di corte Matteo Cosmerovio, che nella prefazione al lettore non mancò di ricordare che il dramma era stato «già composto per altro luogo e per altra occasione» e che «per accomodarlo a così celebre giorno, in assenza dell'autore, vi s'è aggiunta da altra penna l'invenzione dell'ultimo balletto». ¹¹⁴ Il riferimento è alla *Licenza* alla fine dell'opera, immancabile in questo genere di ricorrenze: un testo di natura encomiastica rivolto all'imperatore, autonomo rispetto al dramma. ¹¹⁵

Non essendo menzionati altri interventi, dalle parole dello stampatore sembra che l'opera fosse già pronta per essere messa in scena e che l'unica modifica sostanziale fatta a Vienna nel 1667 fosse stata l'aggiunta della licenza e del balletto finale. Dal confronto fra le tre fonti principali della *Semirami* emerge tuttavia che a Vienna furono effettuati altri interventi, probabilmente per aggiustare l'opera al nuovo contesto di rappresentazione e alle particolari esigenze della messinscena.

Per comprendere la genesi e l'evoluzione della *Semirami* da Innsbruck a Vienna è indispensabile lo studio dei tre testimoni principali dell'opera:

- il libretto stampato a Vienna nel 1667 dallo stampatore di corte Matteo Cosmerovio, in occasione della prima rappresentazione (Wi67);
- la partitura manoscritta dell'opera in tre volumi, relativa all'allestimento viennese, appartenente alla collezione personale di Leopoldo I, oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (W); ¹¹⁶

¹¹³ Dispaccio dalla Germania a Firenze di Pietro Guadagni dell'11 giugno 1667 (in I-Fas, trascritta in SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 711, senza indicazione di filza e carta): «Martedì finalmente ritornò la Corte a Vienna, e giovedì l'Augustissima Sposa honorò l'Imperatore, com'anco l'Imperatrice Vedova e le due Principesse, con la recita d'un Drama intitolato *La Semiramide*, il qual invero, per la nobiltà della Poesia del D. Moneglia, per la vaghezza della Musica del Cauakiere Cesti, per le varie mutationi delle Scene, per la bizzarria dei Balletti e per la pompa degl'abiti superbissimi, riuscì con piena sodisfazione et applauso vniversale». Lettera del 12 giugno 1667 di Alessandro Bernardo al doge Domenico Contarini a Venezia (in I-Vas, trascritta in SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, p. 711, senza indicazione precisa di busta e carta): «[...] La sposa ha fatto rappresentare nel giorno natalitio del marito un'opera in musica, alla quale è stato introdotto l'Aga Turco, procurandosi in ogni maniera di far apparire buona amicizia [...]». Cfr. anche SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, pp. 61, 461. La notizia della rappresentazione di «eine schöne Comödie im grossen Saal» per il genetliaco di Leopoldo I è riportata nelle relazioni del *Theatrum Europaeum* (vol. 10, Frankfurt am Main, Merian & Götzens, 1677, p. 520) e della *Relatio historica* (vol. 58, Frankfurt am Main, 1667, pp. 19-20); cfr. il lavoro di Seifert, p. 710.

¹¹⁴ GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *La Semirami*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667, *Lo stampatore a chi legge*, c. A2r: «Questo drama, già composto per altro luogo e per altra occasione, e che in mancanza della medesima non poté comparire in teatro, vede da un sinistro accidente nascer le proprie fortune, mentre dal comando della Sacra Cesareæ Reab Maestà dell'imperatrice Margherita viene eletto non meno per l'esquisitezza della Musica, che per la nobiltà della Poesia a festeggiare su queste augustissime scene il glorioso natale della Sacra Cesareæ Reab Maestà dell'IMPERATORE, onde per accomodarlo a così celebre giorno, in assenza dell'autore, vi s'è aggiunta da altra penna l'invenzione dell'ultimo balletto». Come molti drammi italiani stampati a Vienna, il libretto viennese della *Semirami* non è molto curato sotto l'aspetto linguistico (sono presenti parecchi errori tipografici).

¹¹⁵ Se ne veda la trascrizione nell'edizione viennese del 1667 in questa tesi. Sulla licenza cfr. ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Böhlau, 2011, p. 20; HERBERT SEIFERT, *Die kaiserliche Hofoper*, in *Musik in Österreich: eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern* [...], a cura di Gottfried Kraus, Wien, C. Brandstätter, 1989, pp. 170-172, ripubblicato in SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, pp. 255-261.

¹¹⁶ Alcuni estratti della partitura sono stati pubblicati da Robert Eitner in *Die Oper von ihren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, pp. 188-195. Alla fonte musicale va aggiunta una raccolta di danze, appartenente alla collezione di Leopoldo I e oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, contenente undici balletti di Johann Heinrich Schmelzer inseriti alla fine dei tre atti nella messinscena viennese dell'opera: *Arien der dreij Balletti In der Opera zu dem geburts dag Jbro Meijt: des kaisers Leopoldi. den 9 Junij 1667 (Arie dei tre balletti nell'opera per il compleanno di Sua Maestà l'imperatore Leopoldo il 9 giugno 1667)*, in A-Wn, Mus. Hs. 16583/2, cc. 2r-5r. Danze nn. 6-16:

- il dramma nella versione offerta dal secondo volume della raccolta letteraria *Delle poesie drammatiche di Gio. Andrea Moniglia*, stampato a Firenze nel 1690, e ristampato nel 1698 (Fi90 e Fi98).

Finora chi si è occupato della *Semirami* e più in generale delle *Poesie drammatiche* di Moniglia, non si è soffermato sulla rilevante discrepanza fra il testo letterario del 1690 (Fi90) e il testo contenuto nel libretto viennese del 1667 (Wi67).¹¹⁷ Dal confronto dei testi poetici nei due testimoni a stampa si notano invece considerevoli differenze, sia sul piano strutturale sia su quello del dettato. Sul piano strutturale, il libretto viennese è in generale più breve: ha meno scene e meno versi dell'edizione letteraria (1732 versi di Wi67 contro i 1829 di Fi90) e rispetto a questa presenta uno smistamento nell'ordine delle scene (le scene I.16-17 e I.19 di Fi90 corrispondono alle scene I.4-5 di Wi67). Oltre alle differenze strutturali, si notano varianti consistenti sul piano del dettato, effettuate quasi certamente in una fase di revisione del testo.¹¹⁸

La conclusione cui sono giunta esaminando i dati di collazione è che Moniglia abbia pubblicato nella raccolta letteraria del 1690 il dramma nella sua forma originaria, così come era stato concepito per le nozze tirolesi del 1665, e non una versione rivista e corretta anni dopo, come potrebbe far pensare la data tardiva di stampa. Il confronto con lo *status* testuale degli altri drammi accolti nelle *Poesie drammatiche* supporta questa ipotesi. Tutti i testi della raccolta letteraria di Moniglia corrispondono quasi *in toto* alle relative *editiones principes*, nei casi in cui le opere siano state rappresentate e ne siano stati stampati i relativi libretti.¹¹⁹ Nella prefazione a ciascun dramma incluso

<i>Balletto di schiavi</i> 6. Intrada (c. 2r)	<i>Balletto di pescatori</i> 9. Pescatriza (c. 3r)	<i>Gran ballo della deità</i> 12. Allemande. (c. 4r)
7. Ciaccona (c. 2v)	10. Aria (c. 3v)	13. Saltarella (c. 4r)
8. La schiava (c. 2v)	11. Sarabande (c. 3v)	14. Gigue (c. 4v)
		15. Sarabande (c. 4v)
		16. Aria per la retirada (c. 5r)

¹¹⁷ Si vedano: GARGIULO, *Con «regole, affetti, pensieri»*; FRANÇOISE DECROISSETTE, *Un librettista alla ricerca dell'autorialità: le strategie editoriali di Giovan Andrea Moniglia (1624-1700)*, «Line@editoriale», 1, 2009, pubbl. 20/04/2017, online all'indirizzo <<http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=88>> (accesso del 05/11/2019); EAD., *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin. Les "Poesie drammatiche" de G. A. Moniglia entre obéissance et auctorialité*, in *Le livre d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, pp. 59-85; ADRIANA DE FEO, *I libretti encomiastici di Giovanni Andrea Moniglia: dalle corti di Firenze e Vienna ai teatri di veneziani*, in *Music and power in the Baroque era*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 19-38. Una certa differenza fra i due libretti è stata osservata da WENDY HELLER, *The Queen as King: Refashioning "Semiramide" for Seicento Venice*, «Cambridge Opera Journal», 5/2, 1993, pp. 93-114: 95, nota 2, dove si dice: «The version printed for the Vienna production most closely matches Cesti's score. A somewhat longer version, minus the ballet, is included in volume two of *Delle poesie drammatiche di Gio. Andrea Moniglia* (Florence, 1690) under the title *La Semiramide*. Moniglia's preface indicates that this was the version originally intended for the cancelled Innsbruck performance».

¹¹⁸ Si vedano le differenze fra i due libretti nell'edizione sinottica nella Parte II di questa tesi e la discussione sulle varianti nel paragrafo III.2.

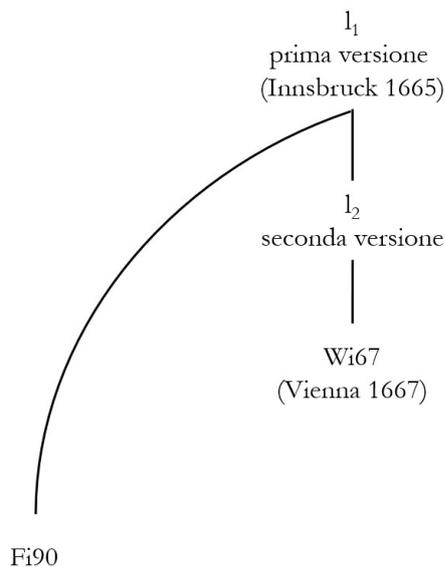
¹¹⁹ I testi poetici nei tre volumi delle *Poesie drammatiche* e le relative *editiones principes* (il trattino indica la mancanza dell'*editio princeps*, perduta o mai esistita; cfr. DECROISSETTE, *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin*, pp. 67-70):

Parte prima (Firenze, V. Vangelisti, 1689)	<i>editio princeps</i>	Parte seconda (Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1690)	<i>editio princeps</i>
<i>L'Ipemestra</i>	Firenze 1658	<i>Il tiranno di Colco</i>	Firenze 1688
<i>Ercole in Tebe</i>	Firenze 1661	<i>La Giocasta</i>	–
<i>Il mondo festeggiante</i>	Firenze 1661	<i>La pietà di Sabina</i>	–
<i>Gneo Marzio Coriolano</i>	Firenze 1686	<i>Germanico al Reno</i>	–
<i>Il ritorno d'Ulisse</i>	–	<i>Il pellegrino</i>	–
<i>Quinto Lucrezio proscritto</i>	Firenze 1681	<i>Oratorio per S. Genevief</i>	–
<i>Enea in Italia</i>	(part. ms in I-Fn)	<i>Il Teseo</i>	Dresda 1667
		<i>La Semiramide</i>	Vienna 1667
Parte terza (Firenze, Stamperia di S.A.S alla Condotta, 1689)	<i>editio princeps</i>		
<i>Il potestà di Colognole</i>	Firenze 1657		

nelle *Poesie* il poeta riporta nel dettaglio l'occasione per la quale l'opera fu composta e rappresentata, e non si trovano casi di revisioni tarde d'autore sui testi pubblicati in precedenza. Nella prefazione alla *Semiramide* stampata nel 1690, invece, Moniglia accenna solo all'occasione che diede origine al testo, ossia le nozze di Sigismondo Francesco, ma non fa alcun riferimento all'allestimento viennese, di cui il poeta doveva quasi certamente essere a conoscenza. Per quale motivo avrebbe dovuto nascondere la rappresentazione di un suo dramma, oltretutto in una corte prestigiosa come quella imperiale, con la quale ebbe inoltre buoni rapporti (ricordo che per l'imperatore egli scrisse anche *La Giocasta* intorno al 1667)? Forse perché non seguì personalmente i preparativi e l'adattamento del testo, che a Vienna assunse una forma sensibilmente diversa. Non c'è infatti alcuna dedica del librettista al dedicatario dell'opera o al festeggiato, in questo caso Leopoldo I, come invece avviene generalmente nelle occasioni celebrative viennesi.¹²⁰

Secondo questa ipotesi, il libretto di Vienna sarebbe frutto di una revisione, effettuata in un momento imprecisato prima del giugno 1667, su una prima versione del dramma di Moniglia, che corrisponderebbe all'edizione letteraria del 1690 (Fig. 2).¹²¹

Fig. 2: Ricostruzione ipotetica delle due versioni della *Semirami* sulla base del confronto fra i libretti (Fi90 e Wi67).



<i>Il pazzo per forza</i>	Firenze 1658/1687
<i>La serva nobile</i>	Firenze 1660
<i>La vedova</i>	–
<i>Tacere ed amare</i>	Firenze 1674
<i>Il conte di Cutro</i>	Firenze 1682

¹²⁰ Per esempio, Moniglia firma personalmente la dedica del libretto del *Teseo*, fatto a Dresda nel 1667 per festeggiare le nozze di Giovanni Giorgio III principe elettorale di Sassonia con Anna Sofia, principessa di Danimarca e Norvegia. Cfr. GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Il Teseo*, Dresda, Melchior Bergen, 1667 (copia consultata in PL-Kj, Berol. Mus. ant. pract. B 780).

¹²¹ Si confronti il caso dell'*Incoronazione di Poppea* di Giovan Francesco Busenello, della quale è probabile che l'edizione letteraria del 1656 contenga la prima versione del dramma, così come l'aveva concepito il poeta prima che esso venisse messo in musica. L'ipotesi, diffusa, è stata recentemente avvalorata su base filologica da NICOLA USULA, «Qual linea al centro»: *New Sources and Considerations on "L'incoronazione di Poppea"*, «Il Saggiatore musicale», 26/1, 2019, pp. 23-59.

Il confronto tra il libretto viennese, l'edizione letteraria e la partitura musicale aggiunge dati essenziali per confermare le ipotesi finora enunciate e avanzarne di ulteriori. Il testo poetico nella partitura della *Semirami* mostra infatti le tracce di un processo di revisione e conferma l'esistenza di almeno due distinte stesure del dramma di Moniglia. In tutti e tre gli atti si individuano numerosi asterischi che indicano possibili tagli da effettuare: le porzioni di testo individuate dagli asterischi sono presenti solo nell'edizione letteraria del 1690 e non nel libretto viennese del 1667.¹²² La partitura contiene inoltre quasi tutte le varianti testuali del libretto viennese, col quale corrisponde perfettamente sul piano strutturale (Tav. 1). Il testimone musicale presenta dunque uno stadio intermedio fra la versione 'lunga' e più antica del dramma, poi pubblicata a Firenze *ex post* nel 1690 e la versione 'breve' e modificata del libretto di Vienna del 1667, che contiene il testo effettivo della *première*. La corrispondenza di libretto viennese e partitura sul piano del dettato dimostra che la musica fu composta per una versione del dramma alterata rispetto a quella originaria tramandata nelle *Poesie drammatiche*.¹²³ Il fatto che alcuni versi presenti solo nella *Semiramide* del 1690 compaiano poi nei libretti della *Schiava fortunata*, rifacimento della *Semirami* del 1674, conferma l'esistenza di una versione del dramma precedente la messa in musica di Cesti e corrispondente all'edizione del 1690.¹²⁴

Tav. 1: Confronto fra i libretti (Firenze 1690, Vienna 1667) e la partitura della *Semirami* nella scena II.13 (i versi individuati da una cornice continua con fondo grigio sono segnati con asterisco in partitura; le varianti testuali sono sottolineate).¹²⁵

<i>La Semiramide</i> (Firenze 1690)	<i>La Semirami</i> partitura in A-Wn	<i>La Semirami</i> (Vienna 1667)
CRE In qual oggetto, oh dio, s'incontra il guardo mio! Figlia? Elvida? dov'è l'imprigionato re? Non rispondi?	CRE In qual oggetto, oh dio, s'incontra il guardo mio! Figlia? Elvida? Dov'è l'imprigionato re? Non rispondi?	CRE In qual oggetto, oh dio, s'incontra il guardo mio! Figlia? Elvida? Dov'è l'imprigionato re? Non rispondi?
ISI Loquace il mio silenzio intendi.	ISI Loquace il mio silenzio intendi.	ISI Loquace il mio silenzio intendi.
CRE È colpevole il cor s'il labbro tace.	CRE È colpevole il cor s'il labbro tace.	CRE È colpevole il cor s'il labbro tace.
ISI Tu come rea m'offendi.	ISI Tu come rea m'offendi.	
CRE Spettacoli rimiro.	CRE Spettacoli rimiro.	
ISI Prodigj ascolta.	ISI Prodigj ascolta.	
CRE Ov'è il monarca assiro?	CRE Ov'è il monarca assiro?	
ISI Queste <u>che strette</u> vedi al seno, al piè durissime catene, parlano, oh dio, che libertà gli diedi.	ISI Queste <u>ch'intorno</u> vedi al seno, al piè durissime catene, parlano, oh dio, che libertà gli diedi.	ISI Queste <u>ch'intorno</u> vedi al seno, al piè durissime catene, parlano, oh dio, che libertà gli diedi.
CRE Empia pietà!	CRE Empia pietà!	CRE Empia pietà!
ISI Di' pur amor.	ISI Di' pur amore.	ISI Di' pur amore.
CRE Amore?	CRE Amore?	CRE Amore?
Che fate, oh furie, oh dèi? E quale a' danni miei <u>ruota</u> stella inclemente? D'odio sì fiero ardente contro al padre <u>la</u> figlia?	Che fate, oh furie, oh dèi? E quale a' danni miei <u>splende</u> stella inclemente? D'odio sì fiero ardente contro al padre <u>una</u> figlia?	Che fate, oh furie, oh dèi? E quale a' danni miei <u>splende</u> stella inclemente? D'odio sì fiero ardente contro al padre <u>una</u> figlia?
Contro al regno una donna? E donna e figlia fa sul mio crine inaridir gl'allori? Di barbara pietà ne' foschi orrori adombra i babilonici trofei? Che fate, oh furie, oh dèi?	Contro al regno una donna? E donna e figlia fa sul mio crine inaridir gl'allori? Di barbara pietà ne' foschi orrori adombra i babilonici trofei? Che fate, oh furie, oh dèi?	
Di mie vittorie all'alba tu dai l'ocaso, e la dorata tromba sui labri della fama rauca tu rendi or che di me favella?		

¹²² Si veda la lista dei tagli in partitura nel paragrafo III.2.

¹²³ Per quanto riguarda il titolo, è probabile che il troncamento dell'ultima sillaba del nome di Semiramide risalga alla preparazione dell'opera per Vienna e non abbia a che fare con Moniglia stesso.

¹²⁴ Sull'evoluzione testuale del dramma di Moniglia nel rifacimento della *Schiava fortunata* si veda il capitolo V.

¹²⁵ I libretti della *Schiava fortunata* presentano tutti i versi di Fi90 da «Contro al regno una donna? E donna e figlia» a «amor, ardir, infedeltade e inganno».

	<p>Dispietata donzella, qual pena mai, qual pena puote adeguar la scelerata colpa? Ferite sì, ferite, avventate saette, incenerite, numi dell'Etra a lacerar l'infida; mostri d'Averno, omai sorgete; e tanto si tarda a flagellar <u>petti</u> sì rei? Che fate, oh furie, oh dèi?</p>	<p>La scelerata fronte ferite sì, ferite, avventate saette, incenerite, numi dell'Etra a lacerar l'infida; mostri d'Averno, omai <u>volate</u>; e tanto si tarda a flagellar <u>spirti</u> sì rei? Che fate, oh furie, oh dèi?</p>	<p>Ferite sì, ferite, avventate saette, incenerite, numi dell'Etra a lacerar l'infida; mostri d'Averno, omai <u>volate</u>; e tanto si tarda a flagellar <u>spirti</u> sì rei? Che fate, oh furie, oh dèi?</p>
ISI	<p>Tra questi lacci avvinta, colpevole mi rendo. Di padre in sen sia la pietade estinta; dalla destra di re le stragi attendo. Ogni tormento è lieve in paragon del fallo, e non riceve il cor pena più ria di <u>quale</u> all'alma mia <u>sempre daranno</u> <u>amor, ardir, infedeltade e inganno.</u></p>	<p>Tra questi lacci avvinta, colpevole mi rendo. Di padre in sen sia la pietade estinta; dalla destra di re le stragi attendo. Ogni tormento è lieve in paragon del fallo, e non riceve il cor pena più ria di <u>quella</u> all'alma mia <u>ch'ogn'ora danno</u> <u>l'amor, l'ardir, l'infedeltà, l'inganno.</u></p>	<p>Tra questi lacci avvinta, colpevole mi rendo. Di padre in sen sia la pietade estinta; dalla destra di re le stragi attendo.</p>
CRE	Udisti, Arsace?	CRE	Udisti, Arsace?
ARS	Udii, ma che poss'io?	ARS	Udii, ma che poss'io?
	De' tuoi comandi venni esecutor fedele.		De' tuoi comandi <u>io</u> venni esecutor fedele.
CRE	Omicida crudele fui di me stesso. <u>Senti</u> , perfida, tra gl'ardori d'impuro foco <u>strepitar gli allori</u> ; <u>e le palme più belle, ingrata, come</u> <u>dalle canute chiome</u> <u>mi svelli?</u> E l'fasto altero d'un rege prigioniero, empia, da me <u>dividi</u> ? Impeto di vendetta, <u>e non m'uccidi</u> ?	CRE	Omicida crudele fui di me stesso. <u>Vedi</u> , perfida, tra gl'ardori d'impuro foco <u>incenerir le palme</u> ; <u>e pur gl'alti fulgori</u> <u>di gloria militare</u> <u>una figlia m'involva, il fasto altero</u> d'un rege prigioniero empia da me <u>divide</u> ? Impeto di vendetta <u>omai m'uccide</u> .
		CRE	Omicida crudele fui di me stesso. <u>Vedi</u> , perfida, tra gl'ardori d'impuro foco <u>incenerir le palme</u> ; <u>e pur gl'alti fulgori</u> <u>di gloria militare</u> <u>una figlia m'involva, il fasto altero</u> d'un rege prigioniero empia da me <u>divide</u> ? Impeto di vendetta <u>omai m'uccide</u> .

I dati ricavabili dall'esame codicologico della partitura permettono di aggiungere ulteriori informazioni sulla cronologia della composizione. I tre volumi manoscritti della partitura della *Semirami* facevano parte della biblioteca personale di Leopoldo I, la cosiddetta *Schlafkammerbibliothek*, e secondo la vecchia catalogazione erano collocati nello *Schrank* o *loculamentum* N. 6, insieme agli altri volumi con le opere di Cesti:¹²⁶

Collocazione	Opera	Rappresentazione
N.6 N.1	<i>La magnanimità d'Alessandro</i>	Innsbruck, 4 giugno 1662
N.6 N.2	<i>La Dori</i>	Innsbruck, 20 ottobre 1665
N.6 N.3	<i>Nettuno e Flora festeggianti</i>	Vienna, 12 luglio 1666
N.6 N.4	<i>Le disgrazie d'Amore</i>	Vienna, 19 febbraio 1667
N.6 N.5	<i>La Semirami</i>	Vienna, 9 giugno 1667
N.6 N.6	<i>Il pomo d'oro</i>	Vienna, 12 e 14 luglio 1668

Sebbene non abbia potuto effettuare l'esame autoptico della partitura, tuttavia i dati desumibili dallo studio dei codici in riproduzione digitale consentono di avanzare una serie di ipotesi sulla sua compilazione.

Nei tre volumi che compongono la partitura della *Semirami* ho individuato due copisti principali. Il primo, che qui chiamo α , ha copiato quasi interamente i primi due atti dell'opera; il secondo, che si è occupato principalmente della sinfonia d'apertura e del terzo atto, è invece identificabile con il

¹²⁶ Sulla collezione cfr. JOSEF GMEINER, *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.*, «Biblios», 43/3-4, 1994, pp. 199-211; GRETA HAENEN, *Die (dramatische Musik in der) "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.: Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof, Oper, Architektur*, a cura di Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2020, pp. 423-448.

copista di corte Alessandro Riotti, membro della cappella imperiale dal 1658 al 1672, la cui grafia è facilmente distinguibile dai disegni a penna e inchiostro che decorano i frontespizi delle partiture (Fig. 3).¹²⁷

Fig. 3: Grafia di Alessandro Riotti nel frontespizio decorato della *Semirami* (A-Wn, Mus. Hs. 16304/3), atto III a sx, e nell'ultima carta del *Pomo d'oro* (A-Wn, Mus. Hs. 16885/2), atto II a dx.



Riotti copiò una serie cospicua di partiture di opere eseguite a Vienna, fra cui le opere cestiane del 1667-1668 *Il pomo d'oro* (Mus. Hs. 16885/1, 2, 4), *Le disgrazie d'Amore* (Mus. Hs. 18856/1-3) e *Nettuno e Flora festeggianti* (Mus. Hs. 16525/1-3).¹²⁸

Il copista α è invece sconosciuto, almeno per il momento. La sua grafia si ritrova in altre due partiture cestiane appartenute a Leopoldo: *La magnanimità d'Alessandro* (Mus. Hs. 1772) – solo nella sinfonia d'apertura e nel prologo – e *La Dori* (Mus. Hs. 18136). Tali codici non presentano le caratteristiche grafiche tipiche dei volumi rilegati a Vienna, come la coperta in pergamena bianca decorata con il ritratto di Leopoldo o con quello della prima moglie Margherita Teresa (dal 1667 al 1673) o con l'aquila bicipite, o ancora con il simbolo legato al motto personale dell'imperatore, *Consilio et Industria*.¹²⁹ I due volumi sono stati probabilmente confezionati a Innsbruck all'epoca dei rispettivi allestimenti (1662 e 1665) e finirono a Vienna come eredità di Leopoldo, oppure come donativi. La partitura della *Magnanimità* dovrebbe risalire intorno al 1662, ma si tratta di un codice non calligrafico, compilato piuttosto in occasione di un'esecuzione: la grafia di α nella sinfonia d'apertura e nel prologo appare leggermente diversa, probabilmente a causa della fretta con cui furono copiate queste due sezioni (presumibilmente nell'imminenza dell'esecuzione). La partitura della *Dori* è invece sicuramente relativa alla rappresentazione del 20 ottobre 1665 alla presenza dell'imperatore.¹³⁰ Questo codice, che contiene nella coperta lo stemma con il possesso degli Asburgo (l'Arciducato d'Austria con i territori di Tirolo, Carinzia, Carniola; i regni di Aragona, León, Castiglia, Sicilia), è chiaramente calligrafico: i capolettere riccamente decorati e la grafia nitida e accurata indicano che è stato copiato con estrema cura, probabilmente per essere donato all'imperatore. Il confronto della grafia nelle partiture delle tre opere conferma che si tratta dello stesso copista (Figg. 4-7).

¹²⁷ Cfr. GMEINER, *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.*, p. 204.

¹²⁸ Riotti copiò inoltre molte partiture di Draghi di questi anni, fra cui: del 1667 *La Galatea* (Mus. Hs. 18962), del 1668 l'oratorio *La Giuditta* (Mus. Hs. 16274), del 1669 una *Serenata* (Mus. Hs. 16872), *L'umanità redenta* (Mus. Hs. 18878), *Il Perseo* (Mus. Hs. 18846/1, 3), *Atalanta* (Mus. Hs. 16313/2), e del 1670 *Leonida in Tegea* (Mus. Hs. 15599/1-2).

¹²⁹ Cfr. HAENEN, *Die (dramatische Musik in der) "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I., Einbände*, p. 433; NICOLA USULA, *Notes on the music manuscript for "Il ritorno d'Ulisse in patria" in the music collection of Leopold I in Vienna*, in *Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, a cura di Ellen Rosand e Stefano La Via, Farnham, Ashgate, in corso di stampa.

¹³⁰ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 35-36.

Fig. 4: Confronto della grafia del copista α nei volumi della *Semirami* (A-Wn, Mus. Hs. 16304/1-2), della *Magnanimità d'Alessandro* (A-Wn, Mus. Hs. 1772; solo Sinfonia, Prologo, cc. 2r-3r e 4r-15r) e della *Dori* (A-Wn, Mus. Hs. 18136).

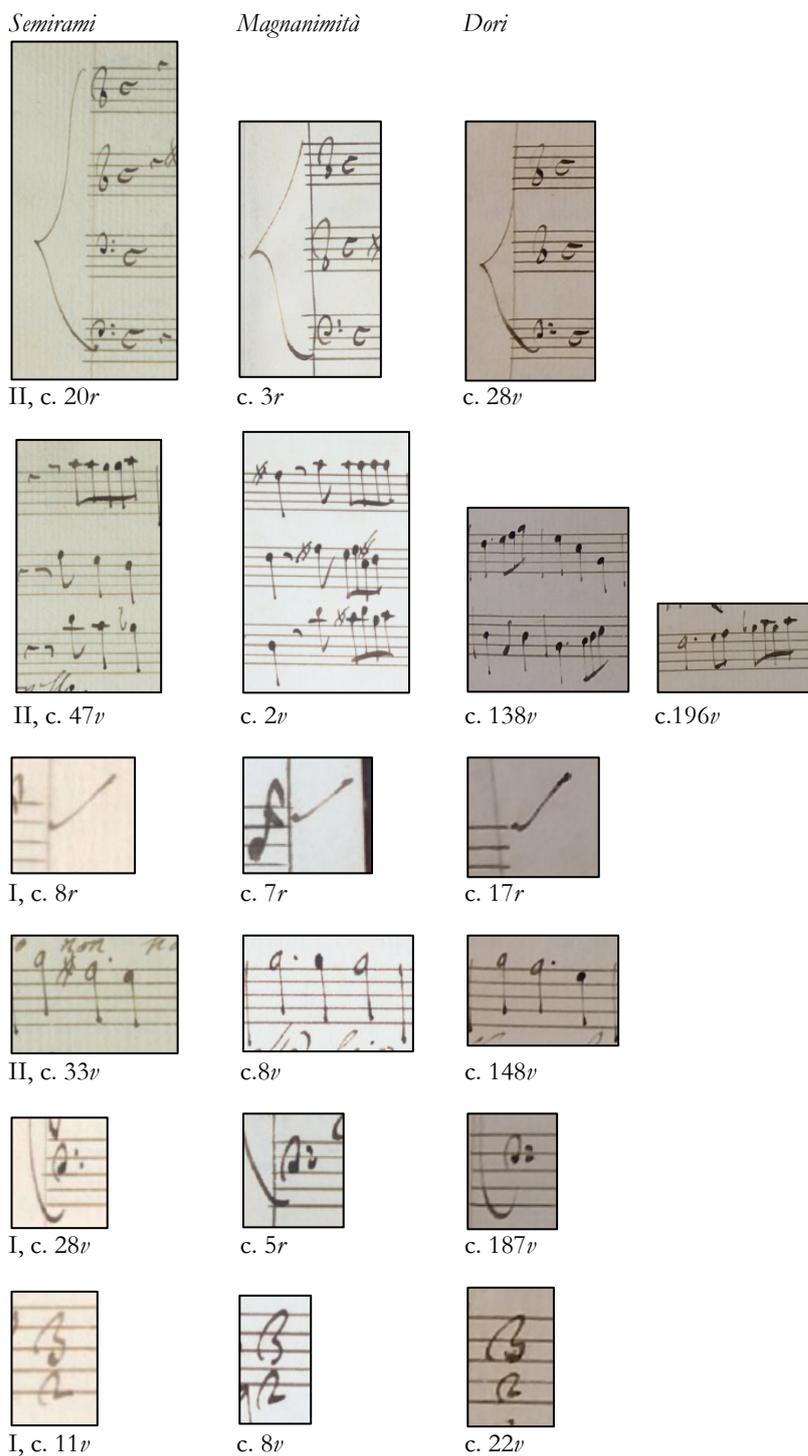


Fig. 5: Due tipi di semicrome nella *Semirami*, I-II, e nella *Magnanimità* (solo un tipo nella *Dori*).¹³¹

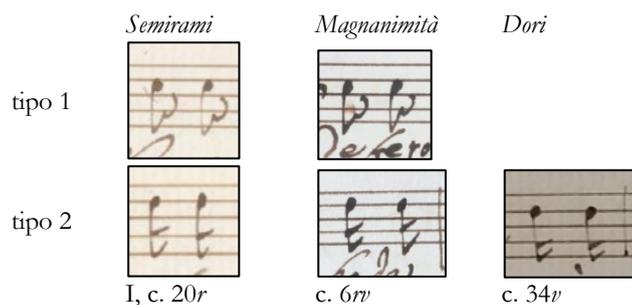


Fig. 6: Due tipi di chiave di Do nella *Semirami*, I-II, e nella *Dori* (solo un tipo nella *Magnanimità*).¹³²

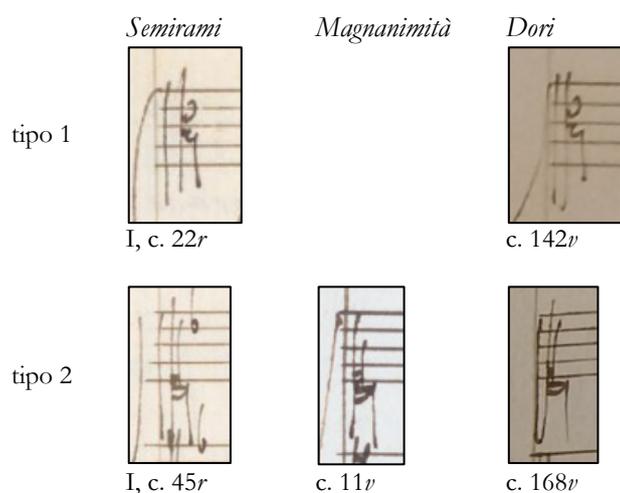


Fig. 7: Confronto della grafia del copista α nella *Semirami*, I-II (a sx), e nella *Dori* (a dx).



¹³¹ Difficile dire se si tratta dello stesso copista, o se di due copisti diversi: non è impossibile che lo stesso copista effettuasse un segno in due maniere distinte, a seconda di vari fattori (i tempi di copiatura, lo spazio a disposizione, le caratteristiche della penna ecc.). Il primo tipo di semicroma sembra stilato con un gesto più rapido del secondo tipo, che per la seconda stanghetta orizzontale richiede uno stacco della penna dalla carta. Forse è per questo che il primo tipo di semicroma è assente nella *Dori*, compilata in generale con più cura rispetto alla *Semirami* e alla *Magnanimità*.

¹³² Stesso discorso della nota precedente. Non è escluso che alla copiatura delle partiture abbiamo contribuito più copisti.

I due codici della *Semirami* (atti I e II) e il codice della *Dori* presentano alcune caratteristiche grafiche comuni, per esempio l'orientamento verticale, le dimensioni della carta (circa 210×280 cm.), e la presenza delle righe verticali che individuano lo specchio della pagina, ma anche alcune differenze, come il numero di pentagrammi per facciata (10 nella *Dori*, 12 nella *Semirami*), e di conseguenza le dimensioni dello specchio (più piccole quelle della *Dori*) e l'altezza del rigo (maggiore nella *Dori* rispetto alla *Semirami*). Non essendo pervenute altre partiture tirolesi delle prime opere di Cesti (*Argia* e *Orontea*), non è possibile effettuare un confronto più allargato. La *Dori* è dunque l'unica partitura riconducibile a Innsbruck con una certa sicurezza, e databile inoltre all'ottobre 1665.

Sebbene rimanga sconosciuta, l'identità del copista α potrebbe nascondersi dietro alle parole di Cesti, che in una lettera inviata a Beregan il 6 dicembre 1665 affermava che a novembre il suo copista era partito insieme ai cantanti Giuseppe Maria Donati, Giovanni Giacomo Biancucci e Filippo Melani per tornare a Firenze, sua patria, passando per Venezia, dove erano diretti invece i cantanti. Cesti dovette quindi chiedere a un altro giovane copista di assisterlo fino al completamento dell'opera che stava scrivendo, *Il Tito*.¹³³ Considerando che la corte di Innsbruck in quel momento non godeva di personale numeroso, dati i tagli degli anni passati e l'imprevista morte dell'arciduca a giugno, non è improbabile che α sia stato in quel periodo proprio il copista personale di Cesti, con cui il compositore lavorava a stretto contatto. L'accuratezza nella copiatura del testo poetico e musicale (quasi privo di errori) potrebbe dipendere da una lunga esperienza, ma anche dalla possibile vicinanza fisica fra compositore e copista.¹³⁴

Il fatto che i primi due volumi della *Semirami* siano copiati dallo stesso copista di una partitura databile all'ottobre del 1665 (*La Dori*), e che questo fosse probabilmente vicino a Cesti benché assente da Innsbruck dal novembre 1665, e infine il fatto che il terzo volume dell'opera sia redatto da un copista legato all'ambiente viennese, porta a pensare che la musica della *Semirami* fosse stata scritta e copiata per i primi due atti già a Innsbruck nel 1665 e che il restante terzo atto più la licenza siano stati composti e copiati a Vienna nel 1667 in vista del primo allestimento. È possibile che i primi due atti siano arrivati a Vienna senza rilegatura – forse trasportati da Cesti – e dopo l'allestimento viennese siano stati completati del frontespizio e rilegati come tutti i volumi della collezione di Leopoldo I. Lo conferma anche il fatto che si trovino collocati al N.6 N.5, ossia dopo *Le disgrazie d'Amore* allestita nel febbraio 1667 e prima del *Pomo d'oro* del luglio del 1668.

Per riassumere, nei tre volumi della *Semirami* conservata a Vienna il copista α redasse:

- l'atto I, eccetto il ballo finale;
- l'atto II, eccetto il ballo finale.

Alessandro Riotti copiò invece:

- i frontespizi dei tre volumi;¹³⁵
- la sinfonia avanti l'atto I (I, cc. 2v-3r);
- la scena I.14 con l'introduzione al ballo alla fine dell'atto I (I, c. 47v);

¹³³ Lettera in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 194, cc. 145r, 156r (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 506-507; SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 118, pp. 89-90).

¹³⁴ Che Cesti tenesse particolarmente alla fase di copiatura si intuisce da una lettera del 16 agosto 1665, in cui pregava Beregan di far usare maggior diligenza al suo copista, che nei primi due atti del *Tito* aveva confuso la punteggiatura e inserito qualche errore nel testo poetico. Lettera in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 88r-89v (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 503-504; SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 110, pp. 80-82).

¹³⁵ Nel frontespizio del primo volume un'altra mano copia i dettagli sull'opera: «Poesia del Dottor Moniglia, Musica d'Antonio Cesti fatta per la nascita della Sacra Cesarea Real Maestà dell'Imperatore Leopoldo I, 1667».

- la sinfonia (con relativa indicazione «Segue Sinfonia») alla fine della scena II.7 (cc. 16r);
- l'intero atto III;
- la licenza alla fine dell'opera.

Gli interventi di Riotti nei primi due atti servirono chiaramente a integrare alcune lacune. La sinfonia veniva spesso composta al termine della composizione musicale del dramma, come sappiamo da varie testimonianze, fra cui proprio quella di Cesti per *Il Tito*.¹³⁶ Perciò è probabile che fu composta solo a ridosso della *première* viennese. Anche la musica per i balli veniva probabilmente lasciata per ultima, e a Vienna era sempre affidata a un diverso compositore incaricato del genere. Nel caso della *Semirami* i balli alla fine degli atti sono infatti raccolti in un volume a parte e non compaiono nella partitura principale. L'intervento di Riotti nella scena I.14, l'ultima dell'atto primo, dimostra che quella scena era stata inizialmente tagliata dalla partitura e che a Vienna fu ripristinata. Nella prima stesura di Moniglia la scena I.14, con Feraspe e le donzelle schiave di Babilonia, prevedeva un cambio di scena: *Recinto di muri assegnato per appartamento alle donzelle di Babilonia schiave di Semiramide*.¹³⁷ Nella partitura, alla fine della scena I.13 è presente l'indicazione «Fine dell'Atto Primo. Segue l'abbattimento» con la grafia di α . Sotto questa indicazione, Riotti ne aggiunse una seconda: «Overo l'Introduzione del Ballo delle Schiave Donzelle Babiloniche». Copiò inoltre nel *verso* della carta, che era rimasto vuoto, solo la parte del basso per gli interventi del coro e di Feraspe della scena I.14, con le prime parole del testo «Là dove» e «E libertade». Aggiunse poi l'indicazione scenica *Cortile*, in accordo con il libretto viennese che presenta la mutazione *Cortile regio nel palazzo di Nino*. Dunque questa scena, inizialmente tagliata forse per ragioni pratiche, a Vienna fu ripristinata, copiata nella partitura e inclusa nel libretto a stampa.

Altri interventi si notano nell'ultima scena dell'atto II, che introduce il ballo di pescatori e pescatrici. In questo punto della partitura vengono aggiunte alcune precise indicazioni coreografiche, facilmente distinguibili dal colore più chiaro dell'inchiostro: in corrispondenza del primo ritornello strumentale «Ballano 4 Pescatrici», nel secondo ritornello «Ballano 4 Pescatori», e infine nel terzo e ultimo ritornello «Ballano insieme». Nel libretto del 1690 è presente solo l'indicazione generica *Con il ballo di Pescatori e Pescatrici termina l'atto secondo*, mentre il libretto viennese del 1667 presenta l'indicazione, più prossima a quanto leggiamo in partitura, *E qui col ballo intrecciato di 4 Pescatori e 4 Pescatrici termina l'atto*.¹³⁸

Alla luce dei dati sul confezionamento della partitura e sulle relazioni fra i testimoni, l'ipotetico stemma con gli stadi evolutivi del dramma può essere aggiornato come segue (Fig. 8): l_1 è la prima stesura del testo poetico, scritta da Moniglia per le nozze di Sigismondo Francesco, da cui deriva *La Semiramide* nell'edizione letteraria del 1690 (Fi90); l_2 è una sua versione modificata – non sappiamo da chi – nella struttura e nel dettato. Il testo nella partitura (W) deriva da l_2 : la composizione dei primi due atti fu probabilmente completata a Innsbruck nel 1665, del terzo a Vienna, dove furono introdotte anche le modifiche ai primi due (tagli, inserimenti, indicazioni

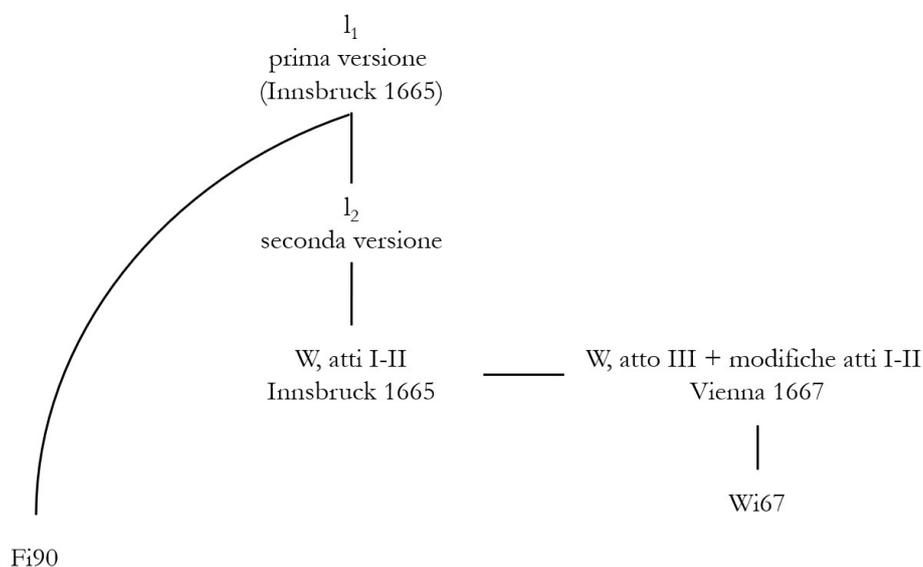
¹³⁶ Lettera del 20 dicembre 1665: «[...] suppongo di già che Vostra Signoria averà ricevuto tutto il Primo [Atto] fuori che la Sinfonia avanti s'alzi la tenda che la farò terminata l'opera per non essere presentemente di tanta necessità. [...]». In I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 194, c. 138r (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 507; SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 119, pp. 90-91).

¹³⁷ Si veda la trascrizione della scena nell'edizione sinottica in questa tesi.

¹³⁸ Inoltre, la raccolta di danze contiene tre musiche per il *Balletto di pescatori* (nn. 9-11). Nel libretto viennese sono stampate anche tre indicazioni sceniche per i movimenti dei pescatori, che mentre cantano gettano le reti nel fiume e tirano sù i pesci: *post v. 1149 «Gettano le reti e gl'ami nel fiume»; post v. 1154 «Tirano le reti e fanno preda»; post v. 1165 «Rigettano le reti al fiume».*

sceniche). Il libretto viennese (Wi67) deriva dunque dalla versione l_2 , a seguito delle modifiche e dei tagli apportati alla partitura.

Fig. 8: Ricostruzione ipotetica degli stadi genetico-evolutivi della *Semirami*.



Se i primi due atti furono composti a Innsbruck non solo prima del novembre 1665, ma addirittura prima del 25 giugno, l_2 potrebbe corrispondere alla versione destinata alle nozze arciducali, e dunque non una versione modificata in seguito, a Vienna nel 1667 in assenza dell'autore, o a Venezia per il progettato allestimento al S. Cassiano nella stagione 1665/66.

Come abbiamo già visto, fra la fine di febbraio e l'inizio di marzo del 1665 arrivò a Cesti una lettera di Marco Faustini con la proposta di musicare *Il Tito*, dramma di Nicolò Beregan, destinato al teatro dei Ss. Giovanni e Paolo di Venezia per la successiva stagione di carnevale.¹³⁹ Cesti rispose che avrebbe accettato volentieri l'invito, ma che doveva prima ottenere la licenza dall'arciduca, e prevedeva di doverlo servire per qualche lavoro.¹⁴⁰ Poiché il primo fidanzamento dell'arciduca risale all'autunno 1664,¹⁴¹ è possibile che Cesti fosse già stato incaricato, o quantomeno preavvisato, di dover scrivere un'opera per le future nozze arciducali, ancora in via di definizione.

È verosimile inoltre che nei primi mesi del 1665 Cesti fosse impegnato con la composizione delle *Nozze in sogno* per l'Accademia dei Sorgenti di Firenze, e che soltanto a maggio, una volta andata in scena l'opera, il compositore fosse di nuovo libero di dedicarsi a un nuovo lavoro.¹⁴² Quindi è altamente probabile che fra maggio e giugno fosse già alle prese con la composizione della

¹³⁹ Cfr. SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 445.

¹⁴⁰ Lettera dell'11 marzo 1665 a Marco Faustini: «Con la lettera di Vostra Signoria ricevo l'onore della confidenza che ha nella mia debolezza, a che per me stesso desidero di corrispondere col servirla nella composizione musicale che mi ricerca del Tito Vespasiano, Dramma dell'Illustrissimo Signor Beregano ma ciò non potrebbe seguire, se prima non ne ottenessi la licenza dal Serenissimo Arciduca mio Signore e Padrone, come Vostra Signoria può ben considerare; e perché vedo che per altro il tempo mi servirà per sodisfarla, e non mancare all'obbligo della mia carica, procurerò quanto prima supplicarne Sua Adtezza Serenissima e se mi sarà permesso, ne avviserò Vostra Signoria acciò possa poi trasmettermi la Poesia con l'istruzioni necessarie.» (I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 194, c. 13r, in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 498; e SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 93, p. 58).

¹⁴¹ Cfr. nota 106.

¹⁴² Cfr. MICHELASSI – VUELTA GARCÍA, *Antonio Cesti e la partitura delle "Nozze in sogno" (Firenze 1665)*, p. 207.

Semirami per settembre, prevedendo di essere impegnato con *Il Tito* nei mesi successivi.¹⁴³ I suoi tempi di composizione variavano molto in rapporto alla complessità dell'opera, all'importanza dell'occasione, e alle condizioni esterne, come la conoscenza preventiva del *cast* vocale. Grazie al caso del *Tito*, sappiamo che il problema di conoscere preventivamente i cantanti era prioritario rispetto a tutto il resto. Una volta conosciuti gli interpreti, il compositore poteva procedere con la musica scena per scena, dedicando idealmente un mese per ciascun atto.¹⁴⁴ Per *La Semirami* non dovette avere particolari impedimenti nel distribuire fin da subito i ruoli, una volta ricevuto il testo poetico, poiché sicuramente per le nozze arciducali si dovevano impiegare i virtuosi della corte tirolese.¹⁴⁵ Dunque è probabile che fino al 25 giugno Cesti scrisse i primi due atti della *Semirami*, e che interruppe la composizione alla morte del suo padrone Sigismondo Francesco. Durante l'estate del 1665 ci fu molta incertezza riguardo al futuro suo e dei suoi cantanti, i quali erano in trattative per entrare al servizio di Leopoldo I a Vienna, ed erano al contempo richiesti per la produzione del *Tito* a Venezia. Ad agosto, quando Cesti fu assunto alla corte imperiale e i cantanti accettarono la proposta di Leopoldo I, la composizione del *Tito* si interruppe e non riprese fino all'inizio di dicembre. Accantonato per qualche mese il progetto del *Tito*, è possibile che Cesti progettasse di mettere in scena *La Semirami* al S. Cassiano. Quando tuttavia a dicembre, su insistenza di Faustini e Beregan, riprese a lavorare al *Tito*, il progetto della *Semirami* fu probabilmente accantonato di nuovo, e pertanto a febbraio l'opera fu sostituita da una ripresa del *Giasone* (Tav. 2).

Tav. 2: Ricostruzione cronologica degli eventi negli anni 1665-1667 in riferimento alla composizione della *Semirami*.

1665

febbraio-marzo	richiesta di Faustini di musicare <i>Il Tito</i> di Beregan per la stagione 1665/66 al Ss. Giovanni e Paolo, previsto insieme alla <i>Doriclea</i> di P. A. Ziani
marzo-aprile	composizione delle <i>Nozze in sogno</i>
?	Leopoldo de' Medici commissiona <i>La Semirami</i> a Moniglia e Cesti per le nozze dell'arciduca Sigismondo Francesco, previste per settembre
6-18 maggio	rappresentazione delle <i>Nozze in sogno</i> a Firenze
3 giugno	matrimonio per procura di Sigismondo Francesco
maggio-25 giugno	composizione della <i>Semirami</i> (atti I-II)
25 giugno	morte improvvisa di Sigismondo Francesco; interruzione della composizione della <i>Semirami</i>
luglio	trattative di assunzione a Vienna dei cantanti di Innsbruck
fine luglio-inizio agosto	Cesti riceve la poesia del <i>Tito</i> (atti I-II) e porta avanti le trattative con Faustini sull'impiego dei cantanti a Venezia

¹⁴³ Sappiamo che nei periodi di composizione amava ritirarsi in solitudine per lavorare con agio lontano dalla confusione della corte. Per esempio, per scrivere l'*Argia* si ritirò ad Ambras, nei pressi di Innsbruck (cfr. nota 36). Si isolò in una villa per comporre in pochi giorni l'operetta *Nettuno e Flora festeggianti*, finita la quale prevedeva di doversi ritirare nuovamente per scrivere *Il pomo d'oro*. Si veda la lettera di Cesti a Faustini del 27 giugno 1666: «[...] fatto quest'operetta, devo proseguire l'opera grande che di già ho principiata, ma ad ogni modo a Vostra Signoria e di nuovo ritornerò alla solitudine per poter operare con maggior quiete ed applicazione [...]» (I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 275r, pubblicata in GIAZOTTO, *Nel CCC della morte di Antonio Cesti*, pp. 509-510, e SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 132, pp. 108-109). Lettera dell'8 agosto 1666: «[...] Mi portai di nuovo qui in villa d'amico mio per proseguire, come faccio, il componimento musicale che deve servire per le nozze di Sua Maestà mio Clementissimo Signore e Padrone [...]» (I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 274r, pubblicata in GIAZOTTO, *Nel CCC della morte di Antonio Cesti*, pp. 510-511, e SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 134, pp. 111-112).

¹⁴⁴ Cfr. SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 456.

¹⁴⁵ Si veda il paragrafo successivo sui cantanti di Cesti.

9 agosto	inizio della composizione del <i>Tito</i> ; Cesti è assunto a Vienna col titolo di «cappellano d'onore»
23 agosto	i cantanti di Innsbruck accettano la proposta di Leopoldo I; interruzione della composizione del <i>Tito</i>
settembre	visita di Leopoldo I a Innsbruck
1° ottobre	assunzione dei cantanti a Vienna (Antonio Pancotti, Giulio Cesare Donati, Pompeo Sabbatini, Siegmund Albrecht Händl)
20 ottobre	rappresentazione della <i>Dori</i> a Innsbruck alla presenza dell'imperatore
novembre	su richiesta di Faustini, Ziani inizia a comporre l' <i>Alciade</i> da dare insieme alla <i>Doriclea</i> nel caso in cui <i>Il Tito</i> non sia pronto in tempo; i cantanti non assunti a Vienna lasciano Innsbruck per Venezia
?	si programma la rappresentazione della <i>Semirami</i> al S. Cassiano
dicembre	Cesti riprende la composizione del <i>Tito</i>

1666

gennaio	<i>L'Orondea</i> va in scena al Ss. Giovanni e Paolo al posto della <i>Doriclea</i>
17 gennaio	<i>Il Tito</i> è completato; la rappresentazione dell' <i>Alciade</i> è annullata
febbraio	<i>Il Tito</i> va in scena al Ss. Giovanni e Paolo; <i>Il Giasone</i> va in scena al S. Cassiano in sostituzione della <i>Semiramide</i>
aprile	Cesti si trasferisce a Vienna e inizia a lavorare al <i>Pomo d'oro</i>
12 luglio	<i>Nettuno e Flora festeggianti</i> viene rappresentato a Vienna per il giorno natale di Margherita Teresa

1667

19 febbraio	<i>Le disgrazie d'Amore</i> viene rappresentato a Vienna
maggio-inizio giugno?	Cesti completa la musica per il terzo atto della <i>Semirami</i>
9 giugno	<i>première</i> della <i>Semirami</i> a Vienna per festeggiare il giorno natale di Leopoldo I

Annullati i due allestimenti di Innsbruck e di Venezia, *La Semirami* rimase incompleta e andò in scena solamente nel giugno 1667 alla corte di Vienna, riscuotendo un buon successo.¹⁴⁶ Dato che a Vienna l'opera piacque, nell'estate del 1667, quando si stava preparando *Il tiranno umiliato d'amore, ovvero il Meraspe* di Giovanni Faustini per la stagione 1667/68 al Ss. Giovanni e Paolo, il soprano Giuseppe Maria Donati propose all'impresario Marco Faustini di dare *La Semiramide* del Cesti come seconda opera in cartellone.¹⁴⁷ Tuttavia la proposta non fu accolta, e dopo aver scartato l'*Eliogabalo* di Aurelio Aureli e Cavalli, si mise in scena il diverso *Eliogabalo* di Aureli e Giovanni Antonio Boretti.¹⁴⁸

Rifiutata nel 1667, l'opera di Moniglia e Cesti conobbe poi una discreta fortuna a Venezia in due diversi adattamenti. Nella stagione 1670/71 andò in scena al teatro Grimani dei Ss. Giovanni e

¹⁴⁶ Cfr. SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, pp. 710-711.

¹⁴⁷ Lettere di Giuseppe Maria Donati da Roma a Marco Faustini a Venezia del 5 e 23 luglio 1667, in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 172, 174. Cfr. BRUNELLI, *L'impresario in angustie*, pp. 311-341: 339. Sulle vicende del *Meraspe* si veda GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 167.

¹⁴⁸ Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 168, e *passim*; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, p. 236, nota 64. Sulle vicende dell'*Eliogabalo* di Cavalli si vedano in particolare LORENZO BIANCONI, «L'Ercole in Rialto», in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, pp. 259-272: 264-265; MAURO CALCAGNO, *Fonti, ricezione e ruolo della committenza nell'«Eliogabalo» musicato da F. Cavalli G. A. Boretti e T. Orgiani (1667-1687)*, in *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini Edizioni, 2005, pp. 77-100; ID., *Censoring «Eliogabalo» in Seventeenth-Century Venice*, «Journal of Interdisciplinary History», 36, 2006, pp. 355-377.

Paolo *La Semiramide*, rifacimento della *Semirami*, con testo di Matteo Noris e musica di Pietro Andrea Ziani.¹⁴⁹ Nel 1674 da una riscrittura più fedele di mano di Giulio Cesare Corradi e Marc'Antonio Ziani risultò *La schiava fortunata*, rappresentata al teatro di S. Moisè e ripresa in seguito numerose volte, in Italia e in Europa, fino al 1693.¹⁵⁰

I.3. I cantanti della *Semirami*

Grazie alle lettere di impresari, compositori, librettisti e cantanti, sappiamo che nel XVII secolo i cantanti svolgevano un ruolo primario nelle trattative per l'allestimento di un melodramma, al punto che spesso i compositori non avviavano la stesura della musica per un dato testo drammatico prima di conoscere gli interpreti dei diversi personaggi: il registro e il tipo di vocalità del cantante erano essenziali per scrivere la parte, composta quasi sempre *ad hoc*. Questo vale ancor di più per le opere di corte, dove si lavorava a strettissimo contatto e il compositore conosceva perfettamente le caratteristiche vocali, i pregi e i limiti di ciascun cantante.¹⁵¹ Considerata dunque l'importanza dei cantanti nella produzione di un'opera in musica, vale la pena soffermarsi sui membri della cosiddetta *troupe* di Cesti e sul ruolo da essi svolto nella storia performativa della *Semirami*.

Secondo una nota definizione di Herbert Seifert, si può affermare che Cesti fosse a capo di una *troupe* di cantanti, una compagnia più o meno stabile, che per qualche anno fu al servizio degli Asburgo, prima alla corte arciducale di Innsbruck, poi alla corte imperiale di Vienna.¹⁵² Grazie a due elenchi stilati a Innsbruck nel 1660 e il 25 ottobre del 1665, conosciamo i nomi dei “musicisti” che in quegli anni erano in servizio presso la corte tirolese.¹⁵³ Dalla corrispondenza di Cesti con Faustini e Beregan per la preparazione del *Tito* sappiamo inoltre chi era attivo a Innsbruck nella primavera-estate del 1665.¹⁵⁴ Possiamo dunque presumere che alcuni di questi cantanti dovessero essere impiegati per la rappresentazione della *Semirami* prevista per settembre, e che Cesti avesse scritto la musica su misura delle loro voci. Alcuni dei cantanti di Cesti non compaiono nell'elenco del 1665 perché lasciarono il servizio a Innsbruck e partirono per l'Italia a novembre, in seguito alle trattative di Cesti finalizzate da una parte a prendere servizio a Vienna, dall'altra a concludere la preparazione del *Tito* per il teatro Grimani. Antonio Pancotti, Giulio Cesare Donati, Pompeo Sabbatini e Siegmund Albrecht Händl si trasferirono con Cesti a Vienna, mentre Giovanni Giacomo Biancucci e Giuseppe Maria Donati lasciarono Innsbruck insieme a Filippo Melani per andare a Venezia e proseguire la loro carriera fuori dalla corte.¹⁵⁵ Per favorire il confronto, mostro gli elenchi dei cantanti che risultano a Innsbruck nel 1660 e nel 1665, e quelli assunti nella cappella imperiale a partire dal 1° ottobre 1665. Fra parentesi quadre indico il cantante che appare nelle

¹⁴⁹ Su questo rifacimento si veda HELLER, *The Queen as King: Refashioning “Semiramide” for Seicento Venice*, e EAD., *Semiramide and Musical Transvestism*, in EAD., *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003, pp. 220-262, 340-347; cfr. inoltre WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität*, pp. 81-82, 156-157, 459-469.

¹⁵⁰ Per *La schiava fortunata* si veda qui il capitolo V.

¹⁵¹ Sul ruolo dei cantanti nell'opera del Seicento cfr. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 227-268; GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, pp. 173-214; FREITAS, *Portrait of a castrato*. Si veda il caso emblematico di Giulia Masotti, che acquisì tanto potere decisionale da poter influire sulla scelta dell'opera da rappresentare e sulle modifiche da introdurre in partitura, in DE LUCCA, *The Power of the Prima Donna*.

¹⁵² Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*.

¹⁵³ Si vedano gli elenchi completi in SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, pp. 364-365, 416.

¹⁵⁴ Cfr. SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera*.

¹⁵⁵ Cfr. *Ibid.*

lettere di Cesti e che doveva essere presente a Innsbruck fino almeno al novembre 1665, sebbene non più in servizio.¹⁵⁶

Kammermusiker Innsbruck		Hofkapelle Wien
1660	1665 (25 ottobre)	dal 1° ottobre 1665
–	Antonio Cesti	Antonio Cesti
Antonio Maria Viviani	Antonio Maria Viviani	–
William Young	–	–
Luca Angioletti	–	–
Clemente Antonio	–	–
Antonio Pancotti	Antonio Pancotti	Antonio Pancotti
Giovanni Giacomo Biancucci	[Giovanni Giacomo Biancucci]	–
Astolfo Bresciani	–	–
Giulio Cesare Donati	Giulio Cesare Donati	Giulio Cesare Donati
Filippo Bombaglia	–	–
Pompeo Sabbatini	Pompeo Sabbatini	Pompeo Sabbatini
Antonio Mealli	–	–
Francesco Malaspina	–	–
Ottavio Pazaglia	–	–
Benedetto Pastorelli	–	–
–	Giuseppe Maria Donati	–
–	Siegmund Albrecht Händl	Siegmund Albrecht Händl

In base alle presenze dei cantanti a Innsbruck fra la primavera e l'autunno del 1665, e a Vienna nel 1667, possiamo ipotizzare chi fossero gli interpreti originariamente previsti per *La Semirami* e chi cantò invece nella rappresentazione viennese. Di seguito propongo l'ipotetica distribuzione delle parti sulla base dei registri vocali:

Parti della <i>Semirami</i>	registri	Cantanti	
		Innsbruck 1665	Vienna 1667
Semirami	MS	Antonio Pancotti	Antonio Pancotti
Nino	S	G. M. Donati / P. Sabbatini	P. Sabbatini / ?
Eliso	Bar	S. A. Händl / A. Cesti	S. A. Händl / A. Cesti
Ireo	T		
Clitarco	A		
Lucrino	S		
Creonte	B	S. A. Händl / A. Cesti	S. A. Händl / A. Cesti
Elvida/Iside	S	G. M. Donati / P. Sabbatini	P. Sabbatini / ?
Feraspe	Bar	Giulio Cesare Donati	Giulio Cesare Donati
Arsace	T	Giovanni Giacomo Biancucci	

È probabile che al contralto Antonio Pancotti dovesse spettare la parte della protagonista Semirami, scritta in partitura in chiave di mezzosoprano. Spesso i compositori scrivevano in mezzosoprano le parti per i contralti,¹⁵⁷ perciò non stupisce che la parte di Semirami sia notata in

¹⁵⁶ Si veda l'appendice I in cui riassumo le informazioni note sulla carriera di ciascun cantante.

¹⁵⁷ Lettera del 16 maggio [1665] di Giovanni Antonio Cavagna da Torino a Marco Faustini: «[...] Narcherino [Pellegrino Canner] canta un contralto naturale, che però potrà avisar li compositori che non facessero la parte di mezzo soprano [...]» (in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, c. 125r; trascritta in SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 98, pp. 60-61).

quel registro, così come la parte di Dori nella partitura omonima, cantata forse sempre da Pancotti nella *Dori* data a Innsbruck nel 1665 alla presenza dell'imperatore.

A Innsbruck Pompeo Sabbatini e Giuseppe Maria Donati avrebbero potuto cantare le parti da soprano di Nino e Iside: entrambi cantavano spesso in ruoli femminili, e Nino è travestito da donna per quasi tutta l'opera. A Giulio Cesare Donati sarà magari toccata la parte di Feraspe, e a Händl la parte da basso di Creonte. Per quanto riguarda Cesti, l'imperatore stesso ci informa che alla fine del 1665 egli cantava da baritono, raramente da tenore;¹⁵⁸ sappiamo inoltre che nel 1668 cantò la parte di basso dell'Elemento della Terra nel *Lutto dell'universo* di Sbarra e Leopoldo I, la cui partitura, oggi alla Österreichische Nationalbibliothek, riporta nel frontespizio, con la grafia di Leopoldo I, i nomi dei cantanti per le tre esecuzioni del 1668, del 1674 e del 1682.¹⁵⁹ Quindi Cesti potrebbe aver cantato la parte di Eliso, o addirittura quella di Creonte, visto il rango del personaggio. Giovanni Giacomo Biancucci, invece, specializzato nel ruolo della vecchia nutrice, in questo caso avrebbe potuto cantare la parte di Arsace in tenore. La parte del paggio Lucrino poteva essere interpretata anche da un/una fanciullo/a, mentre per Ireo e Clitarco sarebbero stati necessari interpreti con esperienza, e siccome l'organico della cappella tirolese nel 1665 non sarebbe stato sufficiente a coprire tutte le parti dell'opera, per le nozze arciducali si necessitava dell'aiuto di qualche virtuoso prestato da altre corti, come era già avvenuto per *La Dori* del 20 ottobre 1665, in cui la parte di Oronte fu cantata dal contralto Filippo Melani, inviato appositamente dalla corte fiorentina.¹⁶⁰

A differenza di Innsbruck, Vienna disponeva di numerosi cantanti fra il 1665 e il 1668, compresi quelli della cappella della vedova Eleonora Gonzaga.¹⁶¹ Sulla base dell'assegnazione delle parti nel *Lutto dell'universo* del 1668 si possono individuare quelli che Leopoldo I avrebbe potuto preferire per *La Semirami*: la parte di Nino o di Iside potrebbe esser stata assegnata ai soprani Filippo Vismarri, Domenico Sarti, o Giuseppe Sardina; la parte di Clitarco al contralto Paolo Castelli; le parti di Ireo e Arsace ai tenori Giovanni Paolo Bonelli e Antonio Masucci.¹⁶²

Benché ancora in assenza di prove concrete, è probabile che nel 1667 i virtuosi della *troupe* tirolese di Cesti, assunti a Vienna e molto apprezzati da Leopoldo I, abbiano preso parte alla *première* dell'opera insieme agli altri cantanti della corte, e che abbiano contribuito al suo successo. Future ricerche in epistolari e altre fonti d'archivio permetteranno di far luce anche su questo non secondario aspetto della storia performativa della *Semirami*.

¹⁵⁸ Lettera di Leopoldo del 6 ottobre 1665 al conte Ferdinando Bonaventura Harrach trascritta in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 31: «[...] Den Cesti habe Ich dißmal nit geherdt. Er Singt ab[er] nunmehr Ein Baritone vnd gar Seldten den tenor [...]» (trad. «[...] Questa volta non ho sentito Cesti. Ma ora canta da baritono, molto raramente il tenore [...])»).

¹⁵⁹ Si veda il frontespizio compilato da Leopoldo con i nomi dei cantanti nella partitura in A-Wn, Mus. Hs. 16899, che riporta anche le date delle tre esecuzioni: 29 marzo 1668, 23 marzo 1674 e 27 marzo 1682. Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. IV, p. 50; ID., *Die Oper am Wiener Kaiserhof, Spielplan*, pp. 432, 480, 506. Per la paternità della grafia nel frontespizio cfr. GMEINER, *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.*, p. 204.

¹⁶⁰ Lettera di Cesti del 25 ottobre 1668 da Arezzo al conte Ferdinando Bonaventura Harrach trascritta in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. V, Letter V, pp. 54-55: «[...] D. Filippo Melani che fece l'oronte in Ispruch si conserva meglio che mai con voce di contralto».

¹⁶¹ Cfr. i cantanti di Vienna in KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, pp. 62-64. Per le cappelle delle due Eleonora Gonzaga cfr. HERBERT SEIFERT, *Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga*, in *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, a cura di Manfred Angerer et al., Tutzing, Schneider, 1982, pp. 527-554, ripubblicato in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, pp. 633-664.

¹⁶² Si confronti anche l'elenco dei cantanti riportato da Leopoldo I nella partitura del suo oratorio *Il sacrificio d'Abramo* (A-Wn, Mus. Hs. 16596), su testo del conte Caldana, rappresentato il 26 marzo 1660.

II.1. Il tema di Semiramide: le fonti storiche e letterarie

Fra i tanti temi che popolano la storia dell'opera in musica, quello di Semiramide occupa di certo un posto di rilievo. A metà strada fra mito e storia, la figura della regina assira ebbe grande fortuna come soggetto letterario e artistico in diverse epoche, e in modo particolare nella letteratura drammatica europea e nel teatro musicale italiano fin dal suo primo secolo di vita.¹ La memoria della regina guerriera, tramandata per secoli da pochi autori classici, è divenuta col tempo un bacino inesauribile di materiali per la costruzione delle vicende più fantasiose, dalle idilliache alle tragiche, poiché «nella leggenda di Semiramide più modelli antropologici e narrativi si sono sovrapposti e confusi in un dare e avere quasi inestricabile».² Dal mito dell'eroe fondatore al matricidio all'incesto edipico, la leggenda di Semiramide si è prestata alle più svariate interpretazioni, divenendo nella cultura rinascimentale e primo-barocca un *exemplum* morale di comportamento, modello a volte di virtù, a volte di vizio.³

Le narrazioni greco-latine, attraverso le quali il mito di Semiramide è giunto ai nostri giorni, fanno proprie tradizioni leggendarie, di probabile origine mesopotamica o assira, che sembrano avere tuttavia un fondamento nella storia. I racconti romanizzati di Greci e Latini trovano infatti sorprendente riscontro nei fatti storicamente accaduti in Assiria, ricostruibili grazie alla documentazione archeologica e filologica.⁴ Secondo gli studi più attendibili, Semiramide sarebbe da identificare nella regina assira di origini siriane Sammuamat, moglie del sovrano Šamši-Adad V (824-811), la quale alla morte del marito governò l'impero assiro per cinque anni, fino al

¹ Sul tema di Semiramide nell'opera in musica cfr. la rassegna curata da CESARE QUESTA, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, Edizioni QuattroVenti, 1989. L'autore non inserisce nell'elenco delle opere e non discute il dramma di Moniglia e Cesti, di cui venne a conoscenza solo in fase di stampa del volume (p. 41, nota 5). Si veda inoltre DANIELA GOLDIN, *Vita avventure e morte di Semiramide*, in EAD. *La vera Fenice*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 190-229; ILARIA VERDA, *La figura di Semiramide nel teatro italiano per musica*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 2000-2001; FEDERICO GON, *Una Semiramide virtuosa: "La figlia dell'aria" di Ferdinando Pajani*, in *Musica tra storia e filologia: studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di Federica Nardacci, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 211-240. Sulla lettura del personaggio di Semiramide nell'opera del Seicento a Venezia si vedano in particolare gli studi di WENDY HELLER, *The Queen as King: Refashioning "Semiramide" for Seicento Venice*, «Cambridge Opera Journal», 5/2, 1993, pp. 93-114; e EAD., *Semiramide and Musical Transvestism*, in *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003, pp. 220-262, 340-347.

² QUESTA, *Semiramide redenta*, p. 29.

³ Sul mito di Semiramide in generale cfr. THOMAS LENSCHAU, voce *Semiramis*, in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaften*, Stuttgart, Metzler, 1893-1980, Supplb. 7, 1940, cc. 1204-1212; aggiornato in ANNETTE SIMONIS, *Semiramis*, in *Der Neue Pauly Supplemente II Online - Band 8, Historische Gestalten*, a cura di Peter von Möllendorf, Annette Simonis e Linda Simonis, Stuttgart, pubbl. online 2017 (all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.1163/2468-3418_dnp08_p8008900>, accesso del 12/10/2020); WOLFRAM NAGEL, *Ninus und Semiramis in Sage und Geschichte; iranische Staaten und Reiternomaden vor Darius*, Berlin, Spiess, 1982; GIOVANNI PETTINATO, *Semiramide*, Milano, Rusconi, 1985; ANNA MARIA G. CAPOMACCHIA, *Semiramis: una femminilità ribaltata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986; QUESTA, *Semiramide redenta*, pp. 13-36; FRANCES PINNOCK, *Semiramide e le sue sorelle. Immagini di donne nell'antica Mesopotamia*, Milano, Skira, 2006; JAN P. STRONK, *Semiramis' Legacy: The History of Persia According to Diodorus of Sicily*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 525-530.

⁴ Si veda l'impostazione di PETTINATO, *Semiramide*, il quale è basato sul confronto puntuale fra dati archeologici e tradizione storico-letteraria greca e latina.

raggiungimento della maggiore età del figlio Adad-narari III (806-781), appena cinquenne. La tradizione storico-letteraria la vuole invece moglie di Nino, figura leggendaria cui i Greci attribuivano la fondazione dell'impero assiro, il primo impero del mondo, e la fondazione della città di Ninive. Se «per quanto riguarda Semiramide, gli scrittori classici hanno per così dire idealizzato una figura storica, con Nino, invece, hanno storicizzato una figura mitica»: ⁵ nella sua descrizione confluiscono infatti tratti e caratteristiche di più sovrani che hanno contribuito a rendere grande l'impero assiro. ⁶

Riguardo alla figura di Semiramide già nel mondo antico circolavano notizie enigmatiche e contraddittorie. ⁷ Il primo a menzionarla quale regina degli Assiri è Erodoto, nel passaggio delle *Storie* dedicato al racconto della fondazione di Babilonia. ⁸ La fonte antica più completa ed estesa è tuttavia Diodoro Siculo (I secolo a.C.), che nei primi venti capitoli del II libro della *Biblioteca Storica* ripercorre il racconto dei *Persikà* di Ctesia di Cnido (IV-III secolo a.C.), andato perduto, sulla vita e le gesta di Semiramide e di Nino, mitico re degli Assiri. ⁹ Secondo il racconto di Diodoro, Semiramide nasce in Siria nella città di Ascalona dal congiungimento della dea Derceto con un giovane, di cui si era infatuata per mezzo di Afrodite. La dea, piena di vergogna per il suo gesto, fa sparire il giovane e si getta nelle acque di un lago a lei sacro, trasformandosi in pesce e abbandonando la piccola dopo la nascita. La bambina viene nutrita per un anno dalle colombe e cresce poi in custodia dell'incaricato degli armenti reali Simmas, che la prende come sua figlia e la chiama Semiramide, nome derivato dal nome delle colombe in lingua siriana. Giunta saggia e bellissima all'età da marito, incanta con la sua bellezza Onnes, consigliere del re Nino e governatore della Siria, che la prende in sposa e la rende madre di due figli. Poiché la donna aveva altre doti proporzionate alla sua bellezza, Onnes diviene completamente schiavo di lei e senza il suo parere non fa nulla. Quando in seguito Nino decide di muovere guerra alla Battriana, Onnes partecipa alla spedizione. L'assedio si fa lungo e Onnes, non sopportando la lontananza della moglie, manda a chiamare Semiramide, che ha così l'occasione di mostrare la sua intelligenza e la sua audacia. Per prima cosa prepara un abito comodo che non permette di distinguere se chi lo indossa sia uomo o donna (un abito dotato di brache); una volta giunta al campo, prende alcuni soldati e guida la presa di Battria occupando l'acropoli, punto incustodito della città. Nino, pieno di ammirazione verso la donna valorosa, la onora con grandi doni, poi, innamoratosi di lei per la sua bellezza, persuade Onnes a rinunciarvi, offrendogli sua figlia Sòsane in cambio. Onnes, troppo innamorato della moglie, rifiuta l'offerta e, temendo le minacce del re di fargli cavare gli occhi, caduto a causa dell'amore in uno stato di rabbia e follia, si toglie la vita. Semiramide sposa dunque Nino e genera un figlio, Ninia. Morto il re, la regina prende il potere e governa con saggezza e splendore, aspirando per sua natura a superare in grandezza e celebrità il suo predecessore: fonda la città di Babilonia, la

⁵ PETTINATO, *Semiramide*, p. 68.

⁶ Sulla figura di Nino cfr. PETTINATO, *Semiramide*, pp. 68-99.

⁷ In questa sede prendo in considerazione gli autori che sono stati maggiormente considerati dai drammaturghi moderni. Per l'elenco delle fonti sulla leggenda di Semiramide rimando a PETTINATO, *Semiramide*, pp. 403-406, CAPOMACCHIA, *Semiramis*, e a QUESTA, *Semiramide redenta*, pp. 13-36.

⁸ ERODOTO, *Le storie, libro I. La Lidia e la Persia*, a cura di David Asheri, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 1988, 184, pp. 203, 374: «Molti e altri re ci furono in questa Babilonia; di essi farò menzione nelle storie assire. Costruirono le mura e i templi e ci furono anche due donne. La prima a regnare, precedendo l'altra di cinque generazioni, si chiamava Semiramide. Nella pianura Semiramide fece costruire dighe di terra, degne di essere viste; il fiume, in precedenza, era solito trasformare tutta la pianura in una distesa d'acqua». L'opera contenente le storie assire di Erodoto o non fu mai scritta, o non è giunta ai nostri giorni (si veda il commento alle pp. 373-374).

⁹ DIODORO SICULO, *Biblioteca storica, volume primo (libri I-III)*, a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, BUR, 2004, II 1-20.

arricchisce di monumenti e costruzioni, fa edificare altre città lungo i fiumi Eufrate e Tigri, conquista gran parte dell'Asia e l'Egitto, ma viene sconfitta dal re Stabrobate nella guerra in India. A seguito di una cospirazione ai suoi danni tramata dal figlio Ninia per mano di un eunuco, Semiramide si ricorda della profezia dell'oracolo di Ammone, che aveva ricevuto al tempo della spedizione in Egitto, circa la sua fine a seguito di un'insidia da parte del figlio; decide allora di non punire il cospiratore, ma gli consegna il regno e scompare, come se passasse al mondo degli dèi. Secondo alcuni si trasforma invece in colomba e vola via in cielo con altri uccelli. Muore all'età di sessantadue anni, dopo aver regnato per quarantadue.

Nel suo resoconto lo storico celebra soprattutto la bellezza della donna, la saggezza della sovrana e l'abilità della guerriera; si sofferma sull'ambizione e sul desiderio di compiere grandi gesta per essere ricordata nella storia, ma parla anche della passione per il lusso e della sua lussuria. Quando risiede per qualche tempo nella città di Chauon durante una campagna in Media, infatti, Semiramide prova i piaceri legati al lusso. Non vuole sposarsi per timore di perdere il comando, ma si unisce a molti soldati, scegliendo fra quelli più avventi, che poi fa sparire. Diodoro conclude il racconto facendo riferimento a una certa discordanza di notizie presso Ateneo (autore altrimenti sconosciuto) e altri scrittori, secondo i quali Semiramide fu una bellissima cortigiana che fece innamorare di sé Nino, il re degli Assiri; sposatolo e ambendo al suo potere, lo persuase a lasciarla regnare per cinque giorni. Il primo giorno si conquistò la fiducia delle forze armate, e il secondo giorno fece rinchiudere il marito in prigione per regnare lei stessa fino alla vecchiaia.

In effetti una parte della tradizione antica riporta questa seconda versione della storia, in contraddizione con il racconto di Diodoro. Secondo Eliano (III secolo d.C.), che cita Dinone (IV secolo a.C.) quale sua fonte, la bellissima Semiramide fu chiamata dal re dell'Assiria per la fama della sua bellezza. Dopo aver conquistato il cuore di Nino, gli chiese di regnare sull'Asia per cinque giorni. Rendendosi conto di avere tutto il potere nelle sue mani, ordinò alle guardie di uccidere il marito e così ottenne il governo sugli Assiri.¹⁰ Plutarco (I-II secolo d.C.) narra di come la siriana Semiramide, serva e concubina, si fece consegnare per un solo giorno il potere dal re Nino, follemente innamorato di lei, per poi impossessarsi della sua persona, farlo uccidere e regnare con splendore al suo posto.¹¹

¹⁰ ELIANO, *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, traduzione dal greco di Claudio Bevegni, Milano, Adelphi Edizioni, 1996, VII 1, p. 145: «Dell'assira Semiramide si cantano le più svariate lodi: in ogni caso, era una donna bellissima, anche se faceva ben poco per valorizzare il suo aspetto. Mandata a chiamare per la fama della sua bellezza, si presentò al cospetto del re dell'Assiria, e questi – come la vide – si innamorò di lei. Semiramide, allora, gli chiese di donarle le vesti regali e di poter regnare sull'Asia per cinque giorni, e che tutti eseguissero i suoi ordini: le sue preghiere furono esaudite. Come il re la pose sul trono e lei si rese conto di potere ormai compiere e decidere qualunque cosa, Semiramide ordinò alle guardie di uccidere lo stesso re: fu così che divenne signora assoluta dell'Assiria. Fonte di queste notizie è Dinone».

¹¹ PLUTARCO, *Tutti i Moralia*, Coordinamento di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani, Milano, Bompiani, 2017, 50. *Dialogo sull'amore*, 9 (753d-e), p. 1447: «La siriana Semiramide, per esempio, era serva e concubina di uno schiavo nato nella reggia, ma il grande re Nino, appena la vide, se ne invaghì e lei lo soggiogò e lo ridusse a tal punto in suo potere, che gli chiese di lasciarla sedere per un giorno soltanto sul trono, con la corona in testa, a sbrigare gli affari del regno. Il re acconsentì, dando ordine che tutti la servissero e le obbedissero come se fosse lui. Sulle prime la donna impartiva disposizioni misurate, saggiando la reazione delle guardie, ma poi, quando capì che nessuno la contraddiceva e che ogni suo volere veniva prontamente eseguito, diede ordine di arrestare Nino, poi di incatenarlo e infine di ucciderlo; quando tutto fu compiuto, regnò splendidamente sull'Asia per lungo tempo». Sempre nelle opere morali, Plutarco ricorda le imprese di Semiramide nel suo elogio delle virtù delle donne (243c, 336c), e riporta inoltre la notizia dell'iscrizione che la regina assira avrebbe fatto mettere sul suo sepolcro: «Semiramide, essendosi fatta erigere il sepolcro, vi fece incidere: “Quel sovrano che abbia bisogno di ricchezze, distrutto il sepolcro, ne prenda quante vuole”. Dario dunque, distruttolo, non trovò ricchezze, ma un'iscrizione che recitava: “Se non fossi un malvagio, insaziabile di ricchezze, non smuoveresti tombe di defunti”» (15. *Apotegmi di re e di Generali*, 173a-b, p. 317). La stessa notizia si trova in Erodoto, ma riferita a Nitokris, seconda regina degli Assiri dopo Semiramide: «Questa stessa regina [Nitokris] escogitò anche un simile inganno. Sopra la porta più frequentata della città si fece preparare una tomba, in alto, al di sopra di quella stessa porta, e sulla tomba fece incidere un'iscrizione che diceva così: “Se uno dei re di Babilonia, che

Punto cruciale della tradizione antica su Semiramide è Giustino (II secolo d.C.), epitomatore di Pompeo Trogo, il quale introduce il tentativo di incesto da parte della regina con il figlio Ninia e la notizia che ella resse l'impero per molto tempo sotto mentite spoglie, approfittando della grande somiglianza fisica con il figlio:

Dopo averlo ucciso, anche Nino morì, lasciando un figlio ancora fanciullo, Niniade, e la moglie Semiramide. Questa non osò affidare la sovranità al figlio ancora troppo giovane e neppure esercitarla lei stessa apertamente, poiché tante e così potenti popolazioni, che a stento avevano obbedito con rassegnazione a un uomo come Nino, non si sarebbero certo sottomesse a una donna: perciò si finse, anziché moglie, figlio di Nino; ragazzo anziché donna. Infatti la statura di entrambi era piuttosto bassa, la voce ugualmente acuta e madre e figlio avevano lineamenti simili. Coprì dunque le braccia con maniche e le gambe con calzoni, il capo con la tiara; poi per non dare l'impressione di voler nascondere qualche cosa sotto l'insolito abbigliamento, ordinò a tutto il popolo di vestire secondo la stessa foggia. E da allora tutta quella nazione conserva quel tipo di abbigliamento. Così dapprima ella nascose il suo sesso e fu creduta un ragazzo. Compì poi grandi imprese; e non appena ritenne di aver superato ogni invidia con la grandezza delle sue gesta, rivelò la sua vera natura e chi avesse simulato di essere. Ma questo non tolse nulla alla sua dignità regale, bensì le accrebbe l'ammirazione, poiché, pur essendo donna, non solo superava in valore le donne, ma anche gli uomini. Fondò Babilonia e circondò la città con un muro di mattoni cotti, cementandoli anziché con sabbia con bitume, materiale che in quei luoghi si trova qua e là, poiché trasuda dalla terra. Ancora molte altre furono le imprese illustri di questa regina; poiché, non contenta di difendere i confini del regno raggiunti dal marito, aggiunse anche l'Etiopia al suo regno. Ma ancor più portò guerra agli Indiani, in mezzo ai quali, eccetto lei ed Alessandro Magno, nessuno penetrò. Alla fine, poiché desiderò unirsi in amplesso col figlio, fu da lui uccisa, avendo regnato per trentadue anni dopo Nino. Suo figlio Niniade, soddissatto del regno conquistato dai genitori, abbandonò le occupazioni di guerra e, come se avesse scambiato il proprio sesso con la madre, raramente si fece vedere dagli uomini e giunse alla vecchiaia in mezzo a una turba di donne.¹²

Giustino fu molto probabilmente letto da Paolo Orosio (IV secolo d.C.), discepolo e collaboratore di sant'Agostino e fonte principale della Semiramis dantesca, al quale fa capo la tradizione più cupa e scabrosa sul conto di Semiramide, che da saggia guerriera e guida del suo popolo si trasforma in virago sanguinaria e lussuriosa, che rese lecito il congiungimento carnale tra i famigliari:

Dopo qualche tempo Nino morì colpito da una freccia, mentre assediava una città che gli si era ribellata. Alla sua morte gli successe la moglie Semiramide, che somigliava al marito nell'audacia e al figlio nell'aspetto esteriore; essa per quarantadue anni esercitò con le stragi dei popoli stranieri la sua gente, che ormai era per esperienza avida di sangue. Questa donna, non contenta dei confini ereditati dal marito, che li aveva acquistati guerreggiando da solo per cinquanta anni, domò in guerra l'Etiopia, la inondò di sangue e la aggiunse al suo impero. Guerreggiò anche contro gli Indiani, nelle terre dei quali nessuno mai entrò, all'infuori di lei e Alessandro Magno. In quell'epoca, perseguitare e massacrare popoli che vivevano in pace era delitto più crudele e più grave di quanto non sia ora, perché allora presso di loro né fuori di loro c'erano ragioni per far divampare le guerre, e all'interno non erano travagliati da bramosie

verrà dopo di me, mancherà di ricchezze, apra la tomba e prenda tutte le ricchezze che vuole; tuttavia non l'apra, se non è sprovvisto: infatti, non è la cosa migliore." Questa tomba non fu toccata fin quando il regno non giunse a Dario. A Dario sembrava intollerabile non servirsi di quella porta e non prendere le ricchezze, quando esse erano là e l'iscrizione stessa invitava. Non si serviva mai di quella porta per questo motivo, poiché attraversandola avrebbe avuto il cadavere sopra la testa. Dunque, dopo aver aperto la tomba, non trovò ricchezze, ma il cadavere e un'iscrizione che diceva: "Se non fossi stato insaziabile di ricchezze e avido, non avresti aperto i sepolcri dei morti." Si racconta, dunque, che questa regina sia stata così.» (ERODOTO, *Le storie, libro I*, 187, pp. 206-209, 374-376).

¹² GIUSTINO, *Storie filippiche: epitome da Pompeo Trogo*, a cura di Luigi Santi Amantini, Milano, Rusconi, 1981, (I 1, 10; I 2, 1-11), pp. 79-81. Questa (*Semiramide redenta*, p. 23) fa notare come la notizia dell'incesto e del matricidio venga riportata *ex abrupto* alla fine del racconto di Giustino.

tanto smisurate. Semiramide, infiammata di libidine, assetata di sangue, vivendo tra continui stupri e omicidi, fece uccidere, dopo averli dilettrati giacendosi con loro, tutti quelli che aveva invitato come regina e con i quali si era comportata come una meretrice. Infine, concepito disonestamente un figlio, dapprima lo fece scelleratamente esporre, e poi ebbe con lui rapporti incestuosi, cercando di nascondere la privata ignominia col pubblico delitto. Infatti ordinò che tra genitori e figli fosse lecito qualunque rapporto piacesse loro, senza avere alcun rispetto per i limiti posti dalla natura ai connubi.¹³

Orosio non menziona la morte di Semiramide tramite matricidio, che pure è presente in altri autori cristiani, come sant'Agostino (354-430 d.C.).¹⁴ Sebbene la tragica fine per mano del figlio – volontaria o involontaria – rimarrà a lungo nella tradizione letteraria, l'elemento che più si associa a Semiramide negli scritti cristiani tardo-antichi, e poi medievali, è senza dubbio l'incontenibile lussuria, che sfocia nel tentato/compiuto incesto. Il giudizio di matrice cristiano-medievale sulla immoralità della leggendaria regina trova la sua più celebre esposizione nel canto V dell'*Inferno* dantesco, in cui Semiramide è dipinta come incarnazione del peccato.¹⁵ *Exemplum* di desiderio proibito, dalla legge e da dio, Semiramide rimane a lungo associata a pratiche di amore incestuoso nella letteratura italiana. Per esempio, l'Ariosto la chiama in causa nel punto dell'*Orlando furioso* in cui Fiordispina, disperatamente innamorata di Bradamante, paragona la sua follia d'amore a quella di Semiramide per il figlio, di Mirra per il padre e di Pasifae per il toro.¹⁶

Accanto ai numerosi aneddoti sugli amori proibiti e bestiali di Semiramide,¹⁷ gli autori latini ne riportano altri circa il suo spirito guerriero. Fra gli scrittori che accennano alla sovrana assira, Valerio Massimo (I secolo a.C – I secolo d.C.) si distingue per aver introdotto nei suoi *Factorum et dictorum memorabilium libri* un aneddoto che diverrà assai celebre per molti secoli. Lo storico racconta che, mentre si sta acconciando i capelli, Semiramide apprende la notizia della ribellione della Babilonia e si precipita immediatamente a domarla, lasciando la chioma scomposta; e non si rimette in ordine i capelli se non dopo aver ripreso il dominio sulla città. L'episodio rimane immortalato in una statua fatta erigere in sua memoria proprio a Babilonia:

Nell'animo di un giovinetto tanto poté la forza dell'odio, ma ugualmente molto essa valse anche nell'animo femminile: ad esempio, Semiramide, regina degli Assiri, mentre era intenta ad acconciarsi i capelli, ricevè la notizia che Babilonia si era ribellata. Ancora con una sola parte dei capelli messi in ordine, corse subito ad espugnarla né terminò di acconciarsi i capelli prima

¹³ PAOLO OROSIO, *Le storie contro i Pagani*, I (ll. I-IV), a cura di Adolf Lippold, traduzione di Aldo Bartalucci, Milano-Roma, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1976, I 4, 3-8, pp. 46-49, 378-379.

¹⁴ SANT'AGOSTINO, *La città di Dio*, libri 11-18, Roma, Città nuova, 1988, 18 2, 3, p. 653: «In Assiria regnava il figlio di Nino successo alla madre Semiramide che, come si narra, era stata da lui uccisa perché, pur essendo madre, aveva osato contaminare il figlio con amore incestuoso». Si veda inoltre Agatia scolastico di Mirine (ca. 536-582 d.C.), *Storie* II 24, 2-3: «Si dice infatti che un tempo Semiramide, la famosa assira, giunse a tal punto di dissolutezza che volle unirsi insieme al figlio Ninia e già tentava il giovane. Ma egli la rifiutò e si sdegnò, e alla fine, quando vide che quella smaniava dal desiderio e non desisteva, uccise la madre e scelse questa colpa piuttosto che quella» (traduzione di Mara Conti da *Agathiae Myrinaei Historiarum libri quinque*, recensuit Rudolfus Keydell, Berlin, De Gruyter, 1967, pp. 71-72).

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, I. *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, V 52-60, pp. 146-147: «La prima di color di cui novelle | tu vu' saper», mi disse quelli allotta, | “fu imperadrice di molte favelle. | A vizio di lussuria fu sì rotta, | che libito fé licito in sua legge, | per tòrre il biasmo in che era condotta. | Ell'è Semiramis, di cui si legge | che succedette a Nino e fu sua sposa: | tenne la terra che 'l Soldan corregge».

¹⁶ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976, XXV 36, p. 638: «In terra, in aria, in mar, sola son io | che patisco da te sì duro scempio; | e questo hai fatto acciò che l'error mio | sia ne l'imperio tuo l'ultimo esempio. | La moglie del re Nino ebbe disio, | il figlio amando, scelerato ed empio, | e Mirra il padre, e la Cretense il toro: | ma gli è più folle il mio, ch'alcun dei loro».

¹⁷ Alcuni autori latini, fra i quali anche Plinio il Vecchio, riportano varie notizie circa gli amori bestiali e le pratiche sessuali della regina. Si veda QUESTA, *Semiramide redenta*, p. 26, nota 18.

di avere ridotto in suo potere la città. Per questo si trova in Babilonia una sua statua che la rende nella stessa positura in cui parti fulmineamente a prender vendetta.¹⁸

Tale notizia, narrata nel capitolo *De ira aut odio* per parlare delle reazioni che possono scatenare tali sentimenti nell'animo di una persona, entra stabilmente nella tradizione letteraria; non solo innumerevoli fonti la riportano,¹⁹ ma si impone anche nella tradizione iconografica sulla regina fino all'età moderna.²⁰ Ne fa menzione Petrarca nei *Trionfi* («Poi vidi la magnanima reina, | ch'una treccia ravolta e l'altra sparsa | corse a la babilonica rapina»)²¹ e nella *Familiare XXI* 8, lettera inviata all'imperatrice Anna, moglie di Carlo IV, in cui il poeta, per congratularsi della nascita della figlia femmina, tesse le lodi di 31 donne che si sono rese celebri nella storia, fra cui Semiramide.²² Nonostante questa lode, per Petrarca Semiramide rimane ancora, almeno in parte, la donna lasciva dell'immaginario medievale. Nel *Trionfo d'Amore* il poeta la elenca fra le donne incestuose, insieme a Biblis e Mirra, colpevoli di incesto l'una col fratello, l'altra col padre;²³ ed è ancora più esplicito nella *Familiare IX*, in cui, per richiamare un amico da amori pericolosi (il destinatario dell'epistola è anonimo), ricorda il «notissimo misfatto di Semiramide».²⁴ In Petrarca si osserva dunque un chiaro

¹⁸ VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, UTET, 1971, IX 3, 4, p. 703.

¹⁹ Un simile aneddoto appare anche in Polieno (II sec. d.C.), *Strategemata*, VIII, e poi nelle *Eikônes* di Filostrato (III sec. d.C.), attribuito tuttavia a Rodogune. Polieno racconta che «Semirame, lavandosi, intese la ribellione degli Siraci, e subito discalza senza acconciarsi i crini, uscì alla guerra. Onde sono in una sua colonna cotali cose scolpite [...]». E di Rodogune dice: «Rodogune, lavandosi i crini, si pettinava. Venne un certo narrandogli come i popoli a lei sudditi si erano ribellati. La quale, senza pettinarsi i capelli, ma nel modo che erano aggrobandogli, montò a cavallo, e conducendo l'essercito alla campagna, giurò non si voler prima acconciar i crini che ella non riportasse la vittoria de' ribelli, e lungo tempo guerreggiando finalmente acquistò la vittoria. Doppo la vittoria si lavò e raccolse i crini, onde il suggello ancora del re de' Persi ha l'immagine scolpita Rodogune co' capelli sparsi.» (*Stratagemmi dell'arte della guerra di Polieno Macedonico, dalla greca nella volgar lingua italiana tradotti da M. Nicolò Mutoni*, Vinegia, al segno d'Erasmus, 1551, libro ottavo, pp. 339-340). Fra le sue *Immagini*, Filostrato descrive così quella di Rodogune: «Rodogune e i Persiani trionfano sugli Armeni che hanno violato i patti: si dice che, in quell'occasione, Rodogune si imponesse in battaglia senza neanche permettersi di indugiare un momento a sistemarsi la chioma sul lato destro. Non è forse fiera e orgogliosa della sua vittoria? [...]». Si veda FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, traduzione di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2010, pp. 58-59 (a p. 101 la possibile identificazione di Rodogune, che più che un preciso personaggio storico, potrebbe rappresentare la tipizzazione della regina guerriera orientale sul modello di Semiramide e delle Amazzoni).

²⁰ L'aneddoto di Valerio Massimo è il soggetto di numerosi dipinti del XVII secolo, fra cui quelli del Guercino, *Semiramide riceve la notizia della rivolta di Babilonia* (1624, Museum of Fine Arts di Boston) e *Semiramide chiamata alle armi* (pinacoteca di Dresda, opera perduta nel 1945), di Alessandro Varotari, *Semiramide chiamata alle armi* (prima metà XVII s., coll. privata) e di Adriaen Backer, *Semiramide apprende la notizia della rivolta di Babilonia* (1669, Frans Halsmuseum di Haarlem). Sulla tradizione iconografica di Semiramide nel Medioevo cfr. AKI ITO, *L'eroina che si pettina. Semiramide negli affreschi del castello della Manta a Saluzzo e nel "De mulieribus claris"*, in *Studi sul Boccaccio*, vol. 44, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 367-378.

²¹ FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzati*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, *Triumphus Fame*, II 103-105, pp. 416-417.

²² FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari. 4, libri 20-24 e indici*, a cura di Umberto Bosco, in *Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca*, Firenze, Sansoni, 1968, vol. 13 (ristampa anastatica dell'edizione di Firenze 1942), XXI 8, 73-85, p. 64 (traduzione dal latino di Mara Conti): «Presso gli Assiri, Semiramide non solo fu regina, ma in modo straordinario estese e ampliò i confini del suo regno, dopo aver sconfitto in guerra gli Indiani e gli Etiopi. Secondo alcuni, per prima fondò Babilonia; quel che è certo, la circondò di grandissime mura. Ed essendole un giorno stata annunciata l'inattesa ribellione di questa città, mentre secondo l'uso femminile si stava acconciando il capo, l'ardore nell'animo della donna fu tale che, con i capelli da un lato acconciati e dall'altro ancora sciolti, così com'era, dopo aver preso le armi, si affrettò ad espugnare Babilonia; e la fortuna aiutò il valore, affinché la parte della chioma ritornasse in ordine non prima che tutta la città fosse ricondotta all'obbedienza; e come testimone di questo episodio rimase per molti secoli in quella città una statua della regina, mentre si affrettava in quella stessa maniera».

²³ PETRARCA, *Trionfi, Triumphus Cupidinis*, III 73-78, pp. 148-149: «Vedi tre belle donne innamorate: | Procri, Arthemisia, con Deidamia; | ed altrettante ardite e scelerate, | Semiramis, Bibli, e Mirra ria: | come ciascuna par che si vergogni | de la sua non concessa e torta vial».

²⁴ FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari [libri VI-X]*, a cura di Ugo Dotti, Aragno Editore, 2007, vol. 2, IX 4, p. 1203: «E in realtà, per quanto mi ripugni il menzionarlo, si legge di molti che si sono uniti con le loro sorelle e si sono

dualismo nel giudizio sulla sovrana assira, da una parte ricordata per le sue mirabili imprese, dall'altra biasimata per i fatti scabrosi legati alla riprovevole condotta sessuale.

Testimonianza della natura controversa del personaggio di Semiramide in età umanistica si trova inoltre nell'opera di Boccaccio. In vari scritti l'autore accenna alla leggendaria regina²⁵ e vi si sofferma a lungo soprattutto nel suo commento alla *Commedia* dantesca,²⁶ nonché nel capitolo a lei dedicato nel *De mulieribus claris*, *De Semiramide regina Assyriorum* (II), dove ripercorre la storia-leggenda di Semiramide facendo un compendio delle notizie di vari autori classici (fra cui non appare però Diodoro) e seguendo sostanzialmente le tracce delineate da Giustino e Orosio, e riportando l'aneddoto di Valerio Massimo.²⁷ Nella prima parte del capitolo Boccaccio descrive la grandezza, il coraggio, l'astuzia della sovrana; oltre a riportare l'episodio della chioma, parla della somiglianza con il figlio che le permise di assumerne celatamente l'identità e governare sull'impero assiro. Nella seconda parte riporta invece le notizie sulla sfrenata libidine della regina, sulla sua crudeltà, e sulla tragica morte per mano del figlio:²⁸

II. Semiramide, regina degli Assiri

Fu Semiramide insigne e antichissima regina degli Assiri. Il tempo ha cancellato la memoria dei suoi genitori; solo un'antica leggenda attesta che fu figlia di Nettuno, erroneamente creduto figlio di Saturno e dio del mare. Creder ciò non conviene; ma si può prenderlo come prova del fatto che nobili furono i genitori di Semiramide.

Ella sposò Nino, famoso re degli Assiri, e ne generò l'unico figlio Ninia. Quando Nino – dopo aver sottomessa tutta l'Asia, e per ultimi i Battri – morì colpito da una freccia, Semiramide era ancora giovanetta e il figlio suo un bambino. Ella allora non stimò prudente affidare le redini di così grande impero, appena sorto, a fanciullo d'età tanto tenera; ma fu d'animo così coraggioso, che, donna, osò con arte ed ingegno assumere il governo di quelle genti che il fiero marito aveva sottomesse e domate colla forza delle armi. Con femminile astuzia ideò una colossale trappola e vi fece cadere, prima di tutto, gli eserciti del morto marito. Semiramide era molto somigliante di lineamenti al figlio; né c'è da meravigliarsene. Entrambi avevano imberbi

abbandonati a rapporto incestuosi con le loro madri infelici. Notissimo in proposito è il misfatto di Semiramide della quale si sa che in età ormai matura appetì l'amplesso del figlio e che da lui venne uccisa con pudica crudeltà».

²⁵ Boccaccio accenna a Semiramide nelle seguenti opere in volgare: *Filocolo*, II 15 («Sieno del loro amore ripresi la trista Mirra e lo scelerato Tireo e la lussuriosa Semiramis, i quali sconciamente e disonestamente amarono [...]»); III 35 («E non era ancora reintegrato il numero degli annegati, quando colei che l'antica Babilonia cinse di fortissime e alte mura, presa da libidinosa volontà, col figliuolo si giacque, facendo poi per ammenda del suo fallo la scelerata legge che il bene placito fosse licito a ciascuno. O cuore di ferro che fu quello di costei! Quale altra creatura, fuori che femina, avrebbe potuta sì scelerata cosa ordinare, che, conoscendo il suo male, non s'ingegnasse di pentere, ma s'argomentasse d'inducervi i suggeriti?»); IV 42 («Rimanga questo scelerato ardire nelle parti di Semiramis e di Cleopatra, le quali non amano, ma cercano d'acquetare il loro libidinoso volere, il quale chetato, non avanti d'alcuno più che d'un altro non si ricordano»); V 53; *Chiose al Teseida*, VII 50; *Comedia delle ninfe fiorentine*, XV 12; *Amorosa Visione*, VII 31-39 («Rigido e fiero quivi si vedea | Nino, che prima il suo natural sito | per battaglia maggior fé, che pareo | ancor che minacciasse insuperbito. | E dopo lui seguiva la sua sposa | con sembiante non men che 'l suo ardito: | così rubesta e così furiosa | vi si mostrava, come quando a lui | succedette nel regno valorosa.»); *Elegia di madonna Fiammetta*, I 17 («Bastiti sommamente, o giovane, che di non abominevole fuoco, come Mirra, Semiramis, Biblis, Cannace e Cleopatra fece, ti molesti.»), 26; V 27, 30.

²⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. 6, 1965, V (I) 51-64, pp. 292-295.

²⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. 10, 1970, pp. 32-39, 484-486. Si vedano l'*Introduzione* (pp. 6-15) e le *Note* (pp. 484-486), in cui Zaccaria riporta i confronti dettagliati con le fonti antiche (Giustino, Orosio, Valerio Massimo, ma anche Eusebio-Girolamo, Paolino minorita, Dionigi da Borgo San Sepolcro); tuttavia gli studiosi non conoscono ancora con precisione le fonti utilizzate da Boccaccio per i suoi capitoli sulle donne illustri.

²⁸ Come nelle altre biografie femminili, anche in quella di Semiramide «l'intento moralistico non è dunque superiore a quello letterario; anzi il proposito della edificazione è inferiore a quello della divulgazione culturale». Si veda VITTORIO ZACCARIA, *Introduzione*, in BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, p. 6. Sulla struttura e la natura dell'opera del Boccaccio cfr. ELSA FILOSA, *Tre studi sul "De mulieribus claris"*, Milano, LED, 2012, *Introduzione*, pp. 17-44.

le guance; e la voce della donna, per l'età, non era diversa, nel timbro, da quella di un fanciullo: come pure niente – o pochissimo – la madre differiva dal figlio nella statura. Favorita da queste circostanze, ella cercò di evitare che in seguito qualche indizio potesse svelare il suo inganno; e, a questo scopo, ricoperse il capo con un turbante e nascose con veli le braccia e le gambe. Quest'usanza era fino ad allora sconosciuta agli Assiri; e Semiramide dispose, affinché la novità della moda non ingenerasse qualche sospetto nei sudditi, che tutto il popolo usasse lo stesso abbigliamento. Così, con mirabile astuzia, Semiramide, vedova di Nino, fingendo di esserne il figlio e, femmina, fingendosi maschio, conseguì maestà regale e la conservò insieme colla disciplina militare; e compì, sotto false apparenze del sesso maschile, molte e grandi imprese che sarebbero state eccellenti anche in uomini fortissimi. Nessuna fatica risparmiò; da nessun pericolo fu spaventata; e quando colle sue inaudite imprese ebbe vinta l'invidia di tutti, non ebbe timore di svelare la sua vera identità e tutto ciò che, con inganno femminile, aveva simulato: quasi a voler dimostrare che non il sesso, ma il coraggio occorre a governare un impero. Questo atteggiamento quanta meraviglia destò in coloro che la osservarono, altrettanto accrebbe l'inclita maestà della donna.

Ma ora voglio un po' più distesamente proporre le sue imprese all'attenzione di tutti. Costei, dopo essersi così distintamente trasmutata nelle sembianze, prese le armi con virile audacia; e non solo difese i confini dell'impero conquistato dal marito, ma anche vi aggiunse l'Etiopia, dopo averla provocata ad aspra guerra e domata. Di là mosse gli impetuosi eserciti contro l'India, regione in cui nessuno, tranne il marito, era prima penetrato. Restaurò inoltre Babilonia, antichissima città di Nembrot, nella regione di Senaar, grande in quel tempo; la circondò di mura in mattoni, cementati con sabbia e bitume, mirabili per altezza, spessore e lunghezza di giro. Tra le numerose sue imprese una ne sceglierò, ben certa e degna di ricordo. Affermano gli storici che, mentre un giorno, in tempo di pace, si riposava in ozio e, attorniata dalle ancelle, si pettinava con cura femminile e raccoglieva i capelli in treccia, secondo l'uso patrio, le fu annunciato, quando ancora non era giunta a metà dell'opera, che Babilonia era caduta in mano di un figliastro. La notizia la indispettì al punto che immediatamente, gettato via il pettine, si alzò piena d'ira, interrompendo l'acconciatura e afferrò le armi, conducendo le sue milizie all'assedio della città ben difesa; né rimise in ordine le chiome, rimaste scomposte, prima di aver costretto, con lungo assedio, quella forte città alla resa e prima di averla, per forza d'armi, ridotta in suo potere. Di questa animosa impresa rese a lungo testimonianza una grande statua di bronzo eretta in Babilonia, che mostrava la donna coi capelli, da una parte sciolti e dall'altra raccolti in treccia.

Semiramide fondò inoltre molte nuove città e compì altre illustri imprese; ma il tempo ne ha così divorato il ricordo, che quasi nulla, oltre quanto ho detto, ci è giunto, riguardante i suoi meriti. Ma ella poi macchiò con un'azione nefanda tutte le imprese che, non solo in una donna, ma in qualunque uomo valoroso sarebbero state mirabili, lodevoli e degne di ricordo perenne. Ardendo, infelice, come le altre, per il continuo stimolo della libidine, si unì con molti uomini, come è tradizione; e tra i suoi amanti si annovera – costume davvero più bestiale che umano – il figlio Ninia, giovane di straordinaria bellezza; il quale, come se avesse mutato il sesso colla madre, languiva ozioso nei talami, mentr'ella si affaticava in guerra contro i nemici. Oh scellerato delitto! La peste della libidine vola e penetra in mezzo alle ansiose cure dei re (per lasciare da parte i periodi di pace) e nelle sanguinose battaglie e in mezzo al pianto degli esuli (cosa davvero mostruosa); e, senz'alcun discernimento di circostanze, s'impadronisce pian piano delle menti incaute e le trae alla rovina e macchi ogni splendore di vergognosa infamia. Anche Semiramide fu insozzata da questa peste. Credendo poi di cancellare coll'astuzia quello che aveva deturpato colla lussuria, emanò quella famosa legge che autorizzava i sudditi di comportarsi a proprio libito nei piaceri venerei. Inoltre, per timore di essere defraudata dalle ancelle del concubito col figlio, inventò per prima, come alcuni attestano, l'uso di brache che, inchiastrandole, fece indossare a tutte le donne di corte. Questa usanza – come si tramanda – vige ancora in Egitto e in Africa.

Altri scrivono invece che, accesi di passione per il figlio, lo provocò, già adulto, al suo amplesso e che perciò fu da lui uccisa dopo trentadue anni di regno. Ma altri ancora dissentono pur da questa visione, affermando che Semiramide, unendo crudeltà a libidine, era solita far uccidere immediatamente, dopo il concubito, quelli che aveva chiamato a placare il suo fuoco di lussuria; e ciò affinché il crimine rimanesse occulto. Senonché, rimasta qualche volta incinta,

rivelò col parto il suo peccato; e per giustificarlo – sempre a detta di questi storici – emanò quella famosa legge di cui sopra ho detto. Ma poi non poté sfuggire all'ira sdegnata del figlio, benché avesse, ma solo in apparenza, nascosto un po' il suo sconcio peccato. Il figlio appunto, mosso dall'ira, uccise la regina meretrice: o che non tollerasse la partecipazione di altri a quell'incesto ch'egli considerava solo suo; o che ritenesse vergognosa anche per se stesso la lussuria della madre, o che temesse la nascita di figli che avrebbero potuto succedere nel regno.

Il capitolo è una fonte particolarmente importante, poiché in epoca moderna la galleria di ritratti del Boccaccio – composta principalmente nel 1361 – ebbe vasta fortuna in tutta Europa: letta in latino e tradotta in varie lingue, divenne fonte per vari scritti di umanisti e letterati, nonché di imitatori e continuatori della sua opera.²⁹

Un altro simile compendio della leggenda di Semiramide si trova in un'opera di Marcantonio Sabellico, la *pars prima* delle *Rapsodiae historiarum enneadum ab orbe condito*, che, a differenza del Boccaccio, include anche il racconto di Diodoro e le notizie tratte da altre fonti. Come il *De mulieribus claris*, anche quest'opera, stampata nel 1498 a Venezia, conobbe una notevole fortuna editoriale nel secolo XVI.³⁰

La conoscenza del mito di Semiramide in epoca moderna si deve in larga parte alle edizioni e traduzioni quattro-cinquecentesche dei classici greci e latini, nonché delle opere dei più moderni scrittori (come Boccaccio e Sabellico). Diodoro fu tradotto per la prima volta in latino da Poggio Bracciolini nel 1449 (libri I-VI) e ristampato più volte,³¹ mentre fu tradotto in italiano da un anonimo e pubblicato nel 1526 (*editio giuntina*),³² e poi nuovamente tradotto da Francesco Baldelli, che lo pubblicò a Venezia nel 1574.³³ Giustino venne tradotto da Bartolomeo Zucchi e dato alle stampe veneziane nel 1590.³⁴ L'opera di Orosio in latino fu stampata numerose volte nel Cinquecento, prima della traduzione in volgare curata da Giovanni Guerini.³⁵ Il *De mulieribus claris*

²⁹ Sulla fortuna del libro delle donne illustri di Boccaccio si vedano: ATTILIO HORTIS, *Studi sulle opere latine del Boccaccio con particolare riguardo alla storia della erudizione nel medio evo e alle letterature straniere. Aggiuntavi la bibliografia delle edizioni*, Trieste, Libreria Julius Dase, 1879 (traduzioni alle pp. 797-819); LAURA TORRETTA, *Il "Liber de claris mulieribus" di Giovanni Boccaccio Parte I-II*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 39, 1902, pp. 252-292; EAD., *Il "Liber de claris mulieribus" di Giovanni Boccaccio Parte III-IV*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 40, 1902, pp. 35-65; ZACCARIA, *Introduzione*; STEPHEN KOLSKY, *The Ghost of Boccaccio: Rewriting of Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005; FILOSA, *Tre studi sul "De mulieribus claris"*, pp. 172-178. Un epigono del Boccaccio è per esempio Giacomo Filippo Foresti da Bergamo (Iacobus Philippus Bergomensis) con la sua opera *De plurimis claris selectisque mulieribus*, stampata a Ferrara nel 1497. Foresti amplia il testo di Boccaccio consultando altre fonti, nel caso di Semiramide (cap. IV) Filostrato, Plinio e Plutarco. Cfr. JUSTINE AMIOT, *Le "De plurimis claris selectisque mulieribus" de Jacopo Filippo Foresti: un maillon méconnu de la réception du "De mulieribus claris" de Boccaccio et du genre des vies de femmes célèbres*, «Anabases», 18, 2013, pp. 33-45. Altra opera che deve moltissimo al Boccaccio è il *Libre de la Cité des Dames* di Christine de Pizan. Sul tema delle donne guerriere in Boccaccio e in Pizan cfr. CECILIA LAPELLA, «Giovane donna in mezzo 'l campo apparse». *Figure di donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale*, PhD diss., Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" – Université François Rabelais de Tours, 2009 (Semiramide alle pp. 558-560).

³⁰ Cfr. FRANCESCO TATEO, voce *Coccio, Marcantonio, detto Marcantonio Sabellico*, in *DBI*, vol. 26, 1982, pp. 512-515; e sull'uso di Sabellico come fonte di drammi secenteschi GWYNNE EDWARDS, *Calderón's "La hija del aire" in the Light of his Sources*, «Bulletin of Hispanic Studies», 43, 1966, pp. 177-196: 179-180.

³¹ *Diodori Siculi Historiarum priscarum libri VI e graeco in latinum traducti per Fr. Poggium*, Bononiae, [Baldassarre Azzoguidi] 1472. Cfr. ANTONINO PINZONE, *Per un commento alla Biblioteca storica di Diodoro Siculo*, «MediterrAnt», 1, 1998, pp. 443-484: 445, 460-461 (n. 23).

³² *Diodoro Siculo delle antiche historie fabulose nuovamente fatto volgare e con diligenza stampato*, Firenze, Eredi di Filippo di Giunta, 1526. Cfr. PINZONE, *Per un commento alla Biblioteca storica*, p. 461 (n. 24).

³³ *Istoria, ovvero Libreria Istorica di Diodoro Siciliano [...] tradotta [...] nella nostra lingua da messer Francesco Baldelli*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574.

³⁴ *Giustino istorico illustre, ne le Istorie esterne di Trogo Pompeo, tradotto dal signor Bartolomeo Zucchi da Monza [...]*, Venezia, Andrea Muschio, 1590.

³⁵ *Paolo Orosio tradotto di latino in volgare per Giovanni Guerini da Lancizra novamente stampato*, Alessandro Paganino Benacense, [Toscolano Maderno], 1520. Cfr. ADOLF LIPPOLD, *Introduzione*, in *OROSIO, Le storie contro i Pagani*, p. XLVI.

di Boccaccio circolò in forma manoscritta fino all'*editio princeps* del 1473,³⁶ cui seguirono altre quattro edizioni fino al 1539. La sua fortuna in Italia dipese in larga parte dalla traduzione in volgare che ne fece Giuseppe Betussi, stampata a Venezia nel 1545 e ristampata più volte nel corso del secolo (nel 1547, 1558, 1588, 1595-96).³⁷

Sebbene per i letterati del Seicento il latino fosse familiare, i volgarizzamenti non solo erano più accessibili, ma permettevano anche una consultazione più veloce e immediata da parte dei drammaturghi, spesso tenuti a elaborare i loro soggetti drammatici in tempi ristrettissimi. Per questo ebbero un ruolo importante nella trasmissione dei miti classici anche le antologie, i dizionari e quelle opere di carattere enciclopedico, le cosiddette 'selve', che riunivano racconti storici e aneddoti di vario genere, e che possiamo immaginare fossero presenti sugli scaffali delle biblioteche private di qualsivoglia letterato. Fra queste miscellanee di varia erudizione si annovera la *Silva de varia lección* di Pedro Mexía (1540), un vero best seller dell'epoca, in cui Semiramide è citata per le sue imprese a Babilonia e nel regno assiro e per la grande somiglianza con il figlio Nino, nel capitolo della parte prima *Che molti uomini si sono assomigliati tanto insieme che è stato preso l'un per l'altro* (edizione italiana del 1547).³⁸ Nella terza parte dell'edizione italiana della *Silva* del 1565 (poi ristampata più volte fino alla fine del Seicento) viene aggiunto il capitolo *Di tre valorosissime regine antiche, le quali governarono degnamente li suoi regni e fecero molti fatti egregi [...]*, in cui si narrano le notizie su Semiramide tratte da Giustino, Valerio Massimo, Plutarco (iscrizione sul sepolcro) e Boccaccio (probabilmente nel volgarizzamento di Betussi).³⁹ Altra miscellanea simile è *Il vago e dilettevole giardino* di Luigi Contarini (1586), che riporta la storia di Semiramide tratta da Diodoro Siculo e le notizie sulla lussuria e gli amori incestuosi e bestiali della regina, cui tuttavia l'autore non dà credito.⁴⁰ Infine Semiramide si trova elencata nel catalogo di Pietro Paolo de Ribera, *Le glorie immortali de' trionfi ed eroiche imprese d'ottocentoquarantacinque donne illustri, antiche e moderne* (1609), nel libro XI che tratta delle

³⁶ *Libri Johannis Boccacii de Certaldo de mulieribus claris [...]*, Ulm, Johannes Zeiner de Reutlingen, 1473. Cfr. HORTIS, *Studj sulle opere latine del Boccaccio*, pp. 756-763.

³⁷ *Libro di M. Gio. Boccaccio delle donne illustri tradotto per Messer Giuseppe Betussi [...] all'Illustriss. S. Camilla Pallavicina Marchesa di Corte Maggiore, Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, a istanza di m. Andrea Arrivabene al segno del pozzo, 1545.* La traduzione del Betussi fu condotta sull'edizione latina del *De mulieribus claris* stampata a Berna nel 1539: *Ioannis Boccacii de Certaldo Insigne Opus De Claris Mulieribus*, Bernae Helvet, Mathias Apiarius, 1539. Cfr. PAOLA COSENTINO, *Sulla fortuna cinquecentesca del "De mulieribus claris". Boccaccio, il teatro e la biografia femminile*, «Critica letteraria», 170/1, 2016, pp. 41-68: 44. Si vedano inoltre LUCIA NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto G. Betussi*, Padova, Antenore, 1992, pp. 36-43 (per i suoi volgarizzamenti e la vita del Boccaccio) e pp. 47-54 (per l'analisi del libro delle donne illustri); VINCENZO CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il "De mulieribus claris" da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-147 (online all'indirizzo <<http://journals.openedition.org/cei/894>>, accesso del 19/04/2019). La prima volgarizzazione dell'opera del Boccaccio risale alla fine del Trecento e si deve a Donato degli Albanzani da Casentino, amico e corrispondente del Boccaccio oltre che del Petrarca, la cui traduzione rimase però inedita fino al 1836, quando fu data alle stampe da padre Luigi Tosti, e ripubblicata nel 1881-82 da Giacomo Manzoni (cfr. ALESSIA TOMMASI, *Il volgarizzamento del "De mulieribus claris" di Donato Albanzani. Censimento dei manoscritti e proposta per una nuova datazione dell'opera*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018)*, a cura di Stefano Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 129-167). La traduzione in volgare ad opera di Antonio da San Lupidio (XV secolo) fu invece ritradotta in fiorentino da Niccolò Sasseti e stampata nel 1506 a Venezia da Vincenzo Bagli, che la fece passare per propria. Cfr. bibliografia alla nota 29.

³⁸ *La selva di varia lettione di Pietro Messia di Seviglia, tradotta nella lingua italiana per Mambrino da Fabriano*, Venezia, Michele Tramezzino, 1547.

³⁹ *Nuova seconda Selva di varia lettione che segue Pietro Messia, nella quale sono gloriosi fatti e detti degni di cognizione, tratti con brevità dalli più nobili ed eccellenti autori antichi e moderni, a commune utilità di quelli che desiderano con gli altrui esempi imparare ed essere ammaestrati [...]*, Venezia, Camillo e Francesco Franceschini, 1565.

⁴⁰ *Il vago e dilettevole giardino [...] raccolto dal padre Luigi Contarino crucifero*, Vicenza, Eredi di Perin, 1589, c. 72r-v. «Affermano però gli Ateniesi [Ateneo] e altri scrittori che ella fu molto comendata non tanto per la sua bellezza quanto per la sua modestia, onde non è da credere il fatto né del figliuolo [l'incesto con Ninia] né del cavallo [il congiungimento con l'animale], il che tengo per grandissima buggia».

*eroiche imprese d'alcune segnalate donne in armi, consiglio, governo, segretezza ed elevato giudizio.*⁴¹ Citando Diodoro, Ribera parla della nascita di Semiramide, del matrimonio con Mennone (Onnes) e, in seguito all'assedio di Battrà, delle nozze con il re Nino. Narra di come «col bello giudicio che ella avea» resse il governo facendosi passare per il figlio Nino, usando tal finzione «pel retto governo e pace dell'imperio». Riporta inoltre l'aneddoto della chioma tratto da Valerio Massimo, e quello dell'iscrizione sul sepolcro da Plutarco. Sebbene in una postilla sia citato come fonte il *De civitate dei* di Agostino, Ribera non menziona i famosi peccati di Semiramide, né la sua tragica morte; con l'obiettivo di tessere un elogio delle donne, si concentra invece sulle «notabili cose» e le «eroiche imprese» compiute dalla regina.⁴²

Accanto alle accorte traduzioni di storici e letterati e alle miscellanee degli eruditi, nel Cinquecento si diffondono anche le riscritture dei poeti classici in lingua volgare. È il caso delle fortunate *Metamorfosi d'Ovidio* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, la cui prima edizione completa è stampata a Venezia nel 1561.⁴³ Dell'Anguillara riscrive il testo ovidiano in ottave aggiungendo parafrasi e digressioni, una delle quali riguarda proprio il mito di Semiramide, raccontato da Alcitoe prima del racconto di Piramo e Tisbe, nel punto del libro IV in cui Ovidio nomina la dea Derceto.⁴⁴ Dopo aver accennato al famoso episodio della treccia, Alcitoe narra quindi il concepimento di Semiramide e la sua crescita, secondo la narrazione di Diodoro. Dalle sue parole intendiamo che doveva trattarsi di un racconto molto noto nel Cinquecento, e difatti il poeta non ha bisogno nemmeno di menzionare i nomi di persona.⁴⁵ Passa quindi a raccontare la storia di Semiramide che, dopo quarant'anni di regno, viene minacciata dal figlio, a cui lascia il governo dell'Assiria per ritirarsi e farsi consolare dalle colombe sue nutrici: di tale storia non ho trovato riscontro in altre fonti.⁴⁶ Alcitoe si trattiene però dal raccontare la storia ben più famosa sul conto di Semiramide («L'altra, che precedette a queste cose | né la volle contar né la propose») e passa a narrare di Naide; quindi fa un ultimo riferimento alla regina assira («che morto il suo marito il sesso finse») per introdurre il racconto di Piramo e Tisbe, ambientato a Babilonia.⁴⁷

⁴¹ *Le glorie immortali de' trionfi ed eroiche imprese d'ottocentoquarantacinque donne illustri, antiche e moderne, dotate di condizioni e scienze segnalate [...] composte da D. Pietro Paolo di Ribera valentino [...]*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1609. Semiramis (Art. 206) alle pp. 206-208.

⁴² Semiramide viene citata inoltre per la sua «magnificence heröique» nel panegirico di venti celebri “donne forti” in PIERRE LE MOYNE, *La gallerie des femmes fortes*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, pp. 315-316.

⁴³ Cfr. GABRIELE BUCCHI, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le “Metamorfosi d'Ovidio” di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011. Sull'utilizzo dell'Anguillara come fonte per i soggetti melodrammatici si veda NICOLA BADOLATO, *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di “ars combinatoria”*, «Musica e Storia», 16/2, 2008, pp. 341-384: 343; FAUSTA ANTONUCCI – LORENZO BIANCONI, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*, in Giacinto Andrea Cicognini, Francesco Cavalli, Giovanni Filippo Apolloni, Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013 («Drammaturgia musicale veneta», 3), pp. vii-xliv.

⁴⁴ *Le Metamorfosi d'Ovidio [...] di Gio. Andrea dell'Anguillara*, Venezia, Gio. Griffio, 1561, c. 46r: «Pensò dir pria sì come Dirce madre | di chi fu a la milizia sì rivolta, | ch'andò a ferir le mal concordi squadre | con una treccia sparsa e l'altra avolta, | fu da le vaghe luci alme e leggiadre | d'un Siro a l'amoroso laccio colta, | e fermò tanto in questo amore il piede | che chi fondolla a Babilonia diede».

⁴⁵ *Ibid.*: «Ma perché Alcitoe a più cenni s'accorse | che nota a tutte l'altre era tal cosa, | che nel proporla ognuna il ciglio torse, | e s'accennar ch'a lor non era ascosa, | dir non la volle, e stette un pezzo in forse, | tutta dubbia fra sé, tutta pensosa | se devea dir quel ch'a la figlia avvenne | e come si vestì di bianche penne».

⁴⁶ *Ibid.*, c. 47r: «Venner le pie colombe e dier conforto | a l'affannata e combattuta donna, | e poi che 'l suo infortunio ebbero scorto, | che nel suo imperio non saria più donna, | pensar condurla in più tranquillo porto, | e di piume vestir la regia gonna. | Questa le dié due penne e quella due, | e volò poi con le nutrici sue».

⁴⁷ *Ibid.*, c. 47r: «Ne la città magnanima che cinse | colei ch'oltre al valor tanto ebbe ingegno | che morto il suo marito il sesso finse, | e come suo figliuolo ottenne il regno, | due nobili alme un forte nodo avinse | d'amor sì caro e prezioso pegno, | che 'l sole ovunque il mondo alluma e vede | non vide tal beltà né tanta fede».

Alla luce di quanto osservato fin qui sul conto di Semiramide, la scelta dell'Anguillara di inserire la digressione sulla sua storia dev'essere dipesa non solo dal suo essere una delle «cose più notabili accadute», ma anche dalla sua chiara funzione di *exemplum* per i moderni,

perché l'histoire de l'etate antica
fan le persone accorte ed avvedute,
e sono al viver nostro essempli e specchi
e grati cibi agli ociosi orecchi.⁴⁸

II.2. Semiramide nella drammaturgia rinascimentale e barocca

A partire dalla fine del Cinquecento la leggenda di Semiramide, con le sue molteplici declinazioni, ha offerto ricchissimi spunti per la costruzione delle vicende drammatiche più varie. Partendo dalla lettura delle fonti antiche, nel mito di Semiramide i drammaturghi hanno trovato da una parte elementi potenzialmente efficaci per la costruzione di intrecci fantasiosi, dall'altra la possibilità di sfruttare il mito per impartire insegnamenti morali.

La leggendaria sposa di Nino appare nella letteratura drammatica europea a partire dalla fine del secolo XVI con la prima drammatizzazione del mito: *La gran Semíramis* di Cristóbal de Virués, scritta intorno al 1580 e stampata a Madrid nel 1609 fra le *Obras trágicas y líricas*.⁴⁹ La tragedia ripercorre in stile senecano le vicende narrate da alcune fonti classiche (Diodoro, Giustino, Orosio), sebbene il drammaturgo si conceda la libertà di modificare o aggiungere qualche dettaglio della storia.⁵⁰ Nella prima *jornada* del dramma viene narrato l'assedio di Battrà, conclusosi grazie all'aiuto di Semíramis, che raggiunge il marito e capitano generale Menón al campo di battaglia vestita da uomo; in seguito il re degli Assiri Nino si innamora di Semíramis, che diviene sua moglie dopo il suicidio di Menón, mandato in esilio dal re e disperato per la perdita della consorte. Fra la prima e la seconda *jornada* passano 16 anni e l'azione si sposta a Ninive. Semíramis non è inizialmente ambiziosa e desiderosa di potere, ma a poco a poco, mentre il marito perde le sue facoltà, si compiace di poter esercitare le proprie abilità. Chiede dunque a Nino di farla regnare sull'Assiria per cinque giorni; con l'aiuto di due soldati-servitori, fa quindi imprigionare Nino e manda il figlio Ninias al tempio delle vergini vestali, vestito con i suoi panni: cosa possibile grazie alla grande somiglianza fisica fra madre e figlio. Semíramis veste gli abiti del figlio e inganna la corte dicendo che il volere di Nino è che Ninias sia il nuovo re e Semíramis rimanga presso le vestali.⁵¹ Avvelena quindi il marito e governa sull'impero per sei anni. Per assicurarsi il potere, necessita però di aiutanti ai quali concede il proprio corpo: trascorre dunque le notti con giovani amanti che poi fa uccidere per non essere riconosciuta, e la lussuria la porta al punto di desiderare il congiungimento con il figlio, desiderio che però non esprime apertamente. Nella terza *jornada*, ambientata a Babilonia, Semíramis rivela alla corte l'inganno del travestimento per arrivare alla gloria massima: dimostrare quello che è riuscita a fare una donna. Fa tornare quindi Ninias come legittimo principe, ma quando svela i suoi sentimenti al figlio, questi, disgustato dalla madre, la uccide, e comunica alla corte il falso annuncio che Semíramis

⁴⁸ *Ibid.*, c. 46r.

⁴⁹ CRISTÓBAL DE VIRUÉS, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, 1609.

⁵⁰ Sulle fonti di Virués si veda in particolare MERCEDES BLANCO, "La gran Semíramis" de Cristóbal de Virués: *une méditation humaniste de l'histoire*, «e-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 21, 2015 (online all'indirizzo <<http://journals.openedition.org/e-spania/24641>>; accesso del 02/05/2020).

⁵¹ È interessante notare che in Ribera si dice che Semiramide abbia allontanato il figlio dal regno («mandando secretamente 'l figliuolo in rimoto paese», p. 207).

si è trasformata in uccello (la morte non avviene in scena, bensì, come nella tragedia classica, è narrata da un altro personaggio). Con il matricidio e il ritorno di Ninias al comando si restaura l'ordine politico che con Semíramis era stato perduto. Nell'ultima scena del dramma il servitore Diarco e il soldato Zelabo ripercorrono in un lungo dialogo la vita di Semíramis, l'uno ricordando le sue grandi imprese pubbliche (anche l'aneddoto della treccia narrato da Valerio Massimo), l'altro puntando alle sue basse origini (la madre Derceto viene da Virués trasformata in una prostituta) e ai suoi peccati nella vita privata (lussuria e omicidio). Il risultato di queste considerazioni è un equilibrio fra qualità positive di una grande guerriera e qualità negative di una tiranna e depravata sovrana. I due personaggi mettono quindi in evidenza le due facce complementari della personalità della regina, che non si può né condannare né ammirare *in toto*. Il dramma termina con le parole della Tragedia, che riassume i sentimenti, i vizi e le virtù mostrati nel dramma e invita il pubblico a imparare dall'alto esempio morale di Semiramide. La conclusione del dramma di Virués ben sintetizza l'immagine ambivalente della sovrana, «grande» in tutti i sensi che l'ambiguità dell'aggettivo può indicare.⁵²

TRAGEDIA De valor, de bondad, de cortesía,
 de engaño, de maldad y de malicia,
 de discreción, de amor, de valentía,
 de pasión, de rencor y de cudicia,
 de vicio, de crueldad, de tiranía,
 de gobierno, de paz y de milicia,
 ilustre exemplo doy al alma ilustre
 con que su lustre, como debe, ilustre.⁵³

Degli stessi anni della tragedia spagnola è *La Semiramis* di Muzio Manfredi, tragedia anch'essa in stile senecano composta nel 1580 e pubblicata nel 1593 a Bergamo, ma mai rappresentata in vita dell'autore.⁵⁴ Al centro del dramma è il tema dell'incesto, che Manfredi tratta con libertà rispetto alle fonti antiche (principalmente Giustino e Orosio), avendo come obiettivo quello di fornire un esempio morale. Il testo, modellato su *Tieste* e *Medea* di Seneca, è un crescendo di orrori causati dall'ambizione di Semiramide, che termina con la morte di tutti i protagonisti.⁵⁵ La tragedia ha inizio con una scena che funge da prologo, in cui le ombre dei defunti mariti di Semiramis, Nino e Mennone, contemplano la «vasta immonda città», «Babilonia infame», infiammati d'ira e spirito di vendetta nei confronti dell'empia e ingrata consorte, della quale preannunciano la tragica fine.⁵⁶ Nella scena seguente Semiramis confida a Imetra che ha intenzione di unirsi in matrimonio con il

⁵² LIENHARD BERGEL, *Semiramis in Italian and Spanish Baroque*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 7/2, 1973, pp. 227-249: 232-234. Si veda inoltre CARMEN C. ESTEVES, *The dramatic portrayal of Semiramis in Virués, Calderón and Voltaire*, PhD diss., The City University of New York, 1985, pp. 20-64; RINALDO FROLDI, *La legendaria reina de Asiria. Semiramis en Virués y Calderón*, «Críticón», 87-89, 2003, pp. 315-324.

⁵³ VIRUÉS, *Obras trágicas y líricas*, c. 44r.

⁵⁴ MUZIO MANFREDI, *La Semiramis tragedia*, Bergamo, Comin Ventura, 1593. Cfr. FRANCO PIGNATTI, voce *Manfredi, Muzio*, in *DBI*, vol. 68, 2007, pp. 720-725. Edizione moderna: MUZIO MANFREDI, *La Semiramis* – ANTONIO DECIO, *Acripanda. Due regine del teatro*, a cura di Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002.

⁵⁵ Sulla tragedia di Manfredi cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, pp. 73-78; ANNA GIORDANO GRAMEGNA, *Il sentimento tragico nella "Semiramis" di Mutio Manfredi e nella "Gran Semiramis" di Cristóbal de Virués. Tecnica teatrale, in Nascita della tragedia di poesia nei Paesi europei. Atti del XIV Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Vicenza, 17-20 maggio 1990)*, a cura di Maria Chiabà e Federico Doglio, Viterbo, Union Printing, 1991, pp. 301-321; RINALDO FROLDI, *La legendaria Semiramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués, in Trabajo y aventura: studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, a cura di Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125.

⁵⁶ MANFREDI, *La Semiramis tragedia*, cc. 1r-2v. Si consideri la somiglianza con i prologhi senecani di *Agamennone* e *Tieste*, in cui appaiono rispettivamente le ombre di Tieste e di Tantalò.

figlio – qui chiamato Nino –, e dare la giovane e bella Dirce (forse un richiamo al nome di Derceto) in sposa al fidato generale assiro Anafarne. La confidente cerca di convincere Semiramis a non oscurare la luce della sua gloria con un matrimonio contrario alle leggi divine e umane. Le sue parole preannunciano infatti quello che sarà il destino di Semiramide nell'immaginario cristiano-medievale:

IMETRA Tu, che figlia di dea ti chiami e sei,
 e dea sembri negli atti e nel semblante,
 se la tua gloria gira a par del sole,
 e fin qui chiara è com'è chiaro il sole,
 a che cerchi oscurarla? a che defraudi
 la fama? a che le tronchi i più bei vanni?
 Qual dio, qual legge è che consenta al figlio
 farsi consorte de la madre, e nasca
 di lor chi sia fratello e figlio al padre
 ed a la madre sia nepote e figlio?
 Dunque, Semiramis, donna sì chiara,
 donna di tal valor, donna in cui sola
 tutta la nostra età lieta si mira,
 ch'empie di meraviglia il mondo e 'l cielo,
 e d'alta invidia i più sublimi regi,
 ch'è de le donne altero e raro mostro,
 darà principio a sì brutt'uso? e dica
 il mondo poi "costei bruttommi"? e sia
 per te il femineo stuol mai sempre infame?
 Ah regina, ah signora, ah figlia mia,
 torna in te stessa e l'ambasciata annulla,
 ch'a tempo ben sarai; sempre s'ha tempo
 di bene oprare, e ti sarà più loda
 ora il pentirti sì vicina al fatto,
 che se da prima ti pentivi. [...] ⁵⁷

Semiramis spiega allora la vera cagione che la induce alle nozze col figlio: non la lussuria, ma piuttosto la ragion di stato, che viene utilizzata come giustificazione (o forse pretesto?) per il matrimonio incestuoso, in cui perciò – assicura – «non vi è lascivia»:

SEMIRAMIS [...] Amor mi induce
 a ciò, nol nego; ma non vi è furore,
 non vi è lascivia. [...]
 Io son poi donna al fine: e chi sicura
 mi fa che sian per me popoli ed arme?
 [...]
 Forse il popol fra sé dice "costei
 qual regno diede al signor nostro in dote?
 E s'abbiam re, seguiamo il re, non lei".
 [...]
 Son ben regina ancor vedova, e sono
 temuta e riverita in apparenza.
 Ma se Nin si dispon di tor mogliera,
 che sì gran re forse indugiato ha troppo,
 e me non toglia il suo miglior fuggendo,
 ella sarà regina, ella obedita,
 ella temuta, riverita, amata

⁵⁷ *Ibid.*, c. 7r.

sola sarà, io sarò nulla. E s'io
 nulla sarò, né è guerriero Nino,
 quanto starà fra tai nemici in stato?
 Questo è dunque l'amor ch'a far m'induce
 nozze seco; amor di me medesima,
 amor di lui, amor del nostro impero.
 Né da chi sano ha l'intelletto e vede
 più là d'un palmo, biasmo alcun n'attendo;
 anzi loda più tosto al fin n'aspetto.⁵⁸

Il piano di Semiramis è finalizzato alla salvaguardia del regno e del proprio potere, almeno questo è quello che fa credere. Ed essendo regina, può compiere azioni che ai comuni mortali non sono permesse.⁵⁹ La sovrana non intende quindi dare ascolto a chi tenta di fermarla, né alla nutrice Atirtia, né al sacerdote Beleso. Scopre inoltre che Dirce è da anni segretamente sposata con Nino, dal quale ha avuto due figli, e tale notizia aumenta ancor più la sua determinazione e scatena la sua furia violenta:

SEMIRAMIS A Dirce il cor con le mie proprie mani
 trarrò dal petto; e pria con le mie mani
 ucciderolle i lor figliuoli in faccia.
 Così Nino vedrà de le sue nozze
 alte allegrezze [...].⁶⁰

Atirtia, testimone dei tre omicidi (di Dirce e i due bambini) compiuti da Semiramis, racconta a Nino l'accaduto, riportando le atroci parole che la regina ha rivolto a Dirce morente:

ATIRTIA [...] Allora
 la fiera madre tua, nel volto accesa
 d'un color velenoso, "ancor", rispose,
 "ardisci, temeraria, di pregarmi
 d'alcuna grazia? e sì sfacciata sei
 che sperì d'ottenerla? I tuoi figlioli,
 come son nati d'una mia nemica,
 così per le mie man come nemici
 morranno or ora; e se gli hai tu di furto
 a Nino partoriti, io, che di Nino
 son madre, a te palesemente or voglio
 qui levargli per sempre, e che tu veggia
 la morte lor, s'ebber da te la vita.
 E sol mi duol ch'anco a veder non sia
 Nino, onde teco, e son suo danno, impari
 di provocar chi più di lui può tanto.
 Dunque ei volea d'imperial corona
 i figli ornar d'una sua serva, e ch'io
 mel comportassi e nel lodassi? O folle,
 e folle Imetra e più Simandio, e folle
 via più di tutti Beleso, pensando
 ch'io m'acquetassi a le lor lor ciance. È il vero
 ch'egli è qui sacerdote e ch'ei sa molto;
 ma non sa quel ch'a dominar conviene;

⁵⁸ *Ibid.*, cc. 8r-9r.

⁵⁹ *Ibid.*, c. 57v, Semiramis: «[...] e [Nino] non comprende | la differenza tra i privati e i regi: | cosa a l'un disconvien, ch'a l'altro lice; | l'uno obedisce e l'altro fa le leggi».

⁶⁰ *Ibid.*, c. 25r.

e quelle sue minacce, onde tremaro
quanti l'udiro, me non mosser punto
del mio proponimento. I re non hanno
da temer quel che 'l popol teme e 'l vulgo."⁶¹

Semiramis pugnala alla gola la figlia di Dirce e Nino, chiamata anch'essa Semiramis, e «quasi lupa ingorda ch'agli agnelli sia intenta» affonda il ferro nel petto del figlio maschio, chiamato Nino come il padre. Uccide infine Dirce, e «la spietata donna | ripreso il manto sì com'era intrisa | di sangue, uscì de le funebri stanze».⁶² Come aveva fatto in precedenza con Semiramis, il sacerdote Beleso tenta di fermare Nino dal compiere azioni nefande contro la madre, animato da cieca vendetta; non solo Nino non sente ragioni, ma anzi afferma di essere spinto al delitto dal fantasma del padre apparsogli in sogno. Nel momento in cui scopre che Dirce era figlia di Semiramis, e che quindi per sette anni era stato coniuge della propria sorella, è incapace di vivere oltre nel dolore: uccide la madre e si toglie la vita. Il coro di sole donne, che nel dramma conclude con un commento ciascun atto, termina la tragedia constatando come l'uomo si affanni ad ottenere in vita «corone e scettri e gran bellezze ed oro», che «lusinghe son del regnator d'Averno»: beni ingannevoli che conducono alla rovina. Sebbene dispongano della libertà di dettar legge, anche i sovrani non possono sfuggire al destino e alle leggi superiori del cielo.

Prima del 1590 Manfredi compose anche una *Semiramis boscareccia*, che diede alle stampe un mese dopo l'omonima tragedia.⁶³ La pastorale tratta con toni decisamente più leggeri il personaggio della regina assira, narrandone gli amori con Mennone. La boscareccia si apre con il prologo di Venere, che narra di come la bella Dirce (ovvero Derceto, ma chiamata Dirce anche nell'Anquillara) fosse superba e a lei ribelle, e per questo la punì facendola accendere di passione per un giovane suo devoto. Segue il racconto della nascita di Semiramide secondo Diodoro, ma qui viene detto che Venere si prende cura della piccola, fornendole un'eccezionale bellezza e chiedendo a Marte di darle un animo guerriero e forte. Quindi Venere, con l'aiuto dei figli Amore e Imeneo, protegge Semiramide dall'avverso fato:

VENERE Ed io de l'innocente pargoletta
 cura mi presi e da le mie colombe
 nutrir la feci e poi trovar da Simma.
 [...]
 ed io con le mie grazie d'ora in ora
 fatta l'ho poi più graziosa e bella.
 E dal diletto mio feroce Marte
 animo l'impetrai guerriero e forte,
 a gloria eterna del suo nome altiero.
 Or oggi è il dì de le bramate nozze
 e di Semiramis e di Tisira,
 che sì m'onora taciturna e stima.
 Ond'io, che so qual volentier d'adopri
 e volentieri a bei desir contrasti
 Fortuna ingiuriosa, empia nemica
 di chi più merta ho la mia stella e 'l cielo
 lasciato e qui discesa a dar soccorso

⁶¹ *Ibid.*, cc. 44r-45r.

⁶² *Ibid.*, c. 48r.

⁶³ MUZIO MANFREDI, *Semiramis boscareccia*, Bergamo, Comin Ventura, 1593. Si veda QUESTA, *Semiramide redenta*, pp. 78-79 e per un confronto fra le due opere LUCIA DENAROSI, *Le due "Semiramidi" di Muzio Manfredi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1992-93.

di mia occulta presenza ovunque accada.⁶⁴

Nel secolo XVII è soprattutto in Italia e Spagna che il personaggio di Semiramide acquista un importante rilievo storico e poetico, mentre nel resto d'Europa la produzione di opere drammatiche a riguardo non è altrettanto significativa.⁶⁵ Dopo Virués e Manfredi, fra le drammatizzazioni secentesche del mito, si distingue la *gran comedia* in due parti di Pedro Calderón de la Barca *La hija del aire*, rappresentata per la prima volta il 15 e 16 gennaio 1643 a Siviglia, e di nuovo il 13 e il 16 novembre 1653 nel Coliseo di Madrid alla presenza dei reali di Spagna Filippo IV e Maria Anna d'Austria.⁶⁶ Calderón prende spunto da alcuni fatti narrati dalle fonti storiche, che poi tratta con estrema libertà per costruire il suo complesso intreccio con vari personaggi e sottotrame.⁶⁷ Nel dramma *Semíramis* è rinchiusa dalla nascita in una grotta sorvegliata dal vecchio Tiresias, a causa delle circostanze del suo concepimento: la bambina era nata infatti dallo stupro della ninfa Arceta, una casta adoratrice di Diana, da parte di un giovane uomo, devoto a Venere, che aveva chiesto l'aiuto della dea dopo essere stato rifiutato da Arceta. La ninfa aveva ucciso l'uomo dopo l'amplesso e si era ritirata nelle montagne; durante una notte d'eclissi, morì dando alla luce la piccola, che lasciò in preda a una battaglia fra le bestie mandate da Diana per divorarla, e gli uccelli mandati da Venere per proteggerla. Un sacerdote di Venere, Tiresias, trovò la bambina e si rivolse all'oracolo della dea, la quale gli ordinò di tenerla lontano dalla vista degli uomini: secondo il maleficio di Diana, infatti, con la sua bellezza *Semíramis* avrebbe portato nel mondo sofferenza e tragedia, e sarebbe stata la causa della sua stessa morte. La *Primera parte* della *Hija del aire* ha inizio vent'anni dopo, con l'arrivo, nei pressi del nascondiglio di *Semíramis*, di Menón e del suo esercito festeggianti una vittoria militare degli Assiri. Menón trova la donna e, attirato dalla sua voce, decide di liberarla nonostante il veto di Tiresias, che si toglie la vita piuttosto che dare spiegazioni o acconsentire alla liberazione. *Semíramis* narra quindi a Menón il motivo della sua reclusione. Menón, abbagliato dalla sua bellezza, è convinto che la donna possa lottare contro il destino che le è stato predetto: la porta nella sua casa in campagna, nascosta nei pressi di Ninive, con l'intenzione di tenerla solo per sé. Un giorno però, durante la caccia, *Semíramis* incontra il re Nino e lo salva dal precipizio in cui stava per cadere col suo cavallo. Il re si innamora di lei e tenta quindi di averla in sposa: prima la chiama alla corte di Ninive, dove *Semíramis* mostra ambizione e arroganza, poi manda in esilio Menón e ordina di nascosto ai soldati che gli vengano cavati gli occhi. Tenta quindi di possedere *Semíramis* con la violenza, ma lei lo respinge immediatamente, minacciando di uccidersi con un pugnale. Proprio il rifiuto di *Semíramis* convince Nino a prenderla in moglie, sebbene il re rimanga colpito dal gesto della donna, che interpreta come un presagio della propria morte.

⁶⁴ MANFREDI, *Semiramis boscareccia*, c. 2rv.

⁶⁵ Cfr. BERGEL, *Semiramis in Italian and Spanish Baroque*, pp. 246-247. Si vedano anche le due tragedie francesi del 1647, che qui tuttavia non discuto: GABRIEL GILBERT, *Semiramis*, Paris, Augustine Courbé, 1647 e DESFONTAINES [i.e. NICOLAS MARY], *La véritable Semiramis*, Paris, Pierre Lamy, 1647.

⁶⁶ Il dramma è pubblicato nella *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1664. Secondo gli studi più recenti, la composizione del dramma potrebbe risalire alla fine degli anni '30. Cfr. la biografia in DON WILLIAM CRUICKSHANK, *Calderón de la Barca: su carrera secular*, Madrid, Editorial Gredos, 2011 (traduzione dell'edizione inglese *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009). Edizione moderna consultata: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire: tragedia en dos partes*, a cura di Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987. Si veda la scheda dedicata al dramma nel database *Calderón Digital* (<<http://calderondigital.unibo.it/record/48?start=1&q=hija>>), che oltre all'elenco delle edizioni e alla sinossi della trama, contiene aggiornati riferimenti bibliografici; e infine, per un'analisi della tragedia, cfr. FAUSTA ANTONUCCI, *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice, 2020, pp. 130-144.

⁶⁷ Secondo Edwards (*Calderón's "La hija del aire" in the Light of his Sources*), le tre fonti principali del drammaturgo sono da individuare in Diodoro, Sabellico e Virués.

Fra la *Primera* e la *Segunda parte* passano vent'anni, durante i quali Menón si è suicidato, Nino è morto – assassinato da Semíramis, secondo le voci che corrono fra i sudditi – e Semíramis ha fondato la città di Babilonia, che ora viene attaccata dal re della Lidia, Lidoro, che ritiene la regina un'usurpatrice. Poiché il popolo babilonese acclama Ninias come legittimo successore, Semíramis decide di abdicare in favore del figlio e si ritira. Una notte però mette in atto il suo piano: rapire Ninias e, sfruttando la loro somiglianza, prenderne il posto come re. Una volta riottenuto il potere, tuttavia, la troppa ambizione porta Semíramis alla morte inevitabile: viene infatti ferita in una battaglia non necessaria, ma che lei stessa ha voluto, contro Lidoro e suo figlio Irán. Mentre esala l'ultimo respiro, la regina rivela i suoi peccati, ammettendo di aver causato la morte di Menón e del marito Nino, e poi restituisce il suo spirito, aria, all'aria:

SEMÍRAMIS	¿Qué quieres, Menón, de mí, de sangre el rostro cubierto? ¿Qué quieres, Nino, el semblante pálido y macilento? ¿Qué quieres, Ninias, que vienes a afligirme triste y presto?
CHATO	Sin duda que ve fantasmas éste que se está muriendo.
SEMÍRAMIS	Yo no te saqué los ojos, yo no te di aquel veneno, yo, si el Reino te quité, ya te restituyo el Reino. Dejadme, no me aflijáis: vengados estáis, pues muero, pedazos del corazón arrancándome del pecho. Hija fui del Aire, ya hoy en él me desvanezco. ⁶⁸

Con la morte di Semíramis la profezia divina è compiuta, e Ninias, che si era già dimostrato equilibrato al governo, può finalmente ristabilire l'ordine nel regno.

Nel dramma calderoniano la protagonista è ritratta come una donna bella e intelligente, ma al contempo orgogliosa, arrogante ed estremamente ambiziosa, il cui peccato consiste proprio nell'ossessione per il potere. Come in Virués, anche in Calderón è presente una critica al sovrano la cui troppa ambizione porta a un'ingiusta tirannia.⁶⁹ Il drammaturgo, mettendo al centro dell'opera il tema dell'ambizione e della futile lotta contro il destino, non solo elimina il tema dell'incesto, ma fa sparire anche quasi ogni traccia della componente erotica così presente invece in Virués e in Manfredi (e in buona parte della tradizione letteraria). La regina stessa esprime in più occasioni la volontà di non essere violata – come è accaduto alla madre – e di mantenere la propria castità. La riluttanza nel caratterizzare Semiramide come lussuriosa può essere dipesa da vari fattori, fra i quali sicuramente la censura previa, cui i testi drammatici spagnoli erano sottoposti dall'anno 1600: la censura non avrebbe permesso di portare in scena figure di regnanti – seppur semimitiche come nel caso di Semiramide – caratterizzate da tratti eccessivamente negativi. Nella maggioranza dei drammi spagnoli del *Siglo de Oro* i regnanti prepotenti alla fine si ravvedono, mentre i potenti

⁶⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire*, p. 320.

⁶⁹ RINALDO FROLDI, *Riflessioni su "La hija del aire" di Calderón*, in *Orillas.: studi in onore di Giovanni Battista De Casare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, vol. 1, *Il mondo iberico*, a cura di Gerardo Grossi e Augusto Guarino, pp. 177-185: 180. Sull'argomento si veda inoltre FRANÇOISE GILBERT, *Del deseo de homenaje a la pasión del mando: los mecanismos de la ambición de Semíramis en la primera parte de "La hija del aire" de Calderón*, «Arte Nuevo», 4, 2017, pp. 1-40.

lussuriosi sono sempre di rango inferiore e alla fine del dramma vengono castigati per i loro peccati.⁷⁰ Nel trattamento del personaggio di Semiramide in Calderón può aver avuto un ruolo determinante anche il principio del decoro letterario, che spesso era alla base della deformazione della storia da parte dei drammaturghi.⁷¹ Come mostrerò più avanti per i melodrammi, i testi che vengono rappresentati in ambienti di corte alla presenza di potenti subiscono un processo di attenuazione o completa censura degli aspetti più bassi e immorali della figura di Semiramide – come la lascivia, la crudeltà e la propensione all’omicidio –, ritenuti inappropriati per un regnante.

A metà degli anni Cinquanta del secolo XVII apparve in Italia un’altra tragedia sul tema di Semiramide, *Il Nino figlio* di Berlingero Gessi, stampata a Bologna nel 1655 sotto il nome anagrammato di Gregorio Belsensi.⁷² L’«argomento storico» del dramma riassume le vicende tratte principalmente da Diodoro Siculo e da Giustino, fonti dichiarate dal drammaturgo.⁷³ Oltre ai due autori, Gessi deve aver consultato anche altri scritti, da cui trasse per esempio la variante di «ninfa» al posto di «dea» per Derceto, il nome del figlio «Nino Zemeo» come variante di «Nino» e «Ninia», e il nome di «Ario» come terzo re degli Assiri. A questo proposito è interessante notare che nel *Chronicon* di Eusebio-Girolamo il figlio di Semiramide è chiamato «Zameis» (come in Virués: «Zameis Ninias»), e appare inoltre «Arius» come successore di Ninia al trono assiro.⁷⁴

⁷⁰ Le informazioni sulla censura e sul trattamento dei personaggi regali nella produzione teatrale spagnola del XVII secolo mi sono state gentilmente fornite dalla prof.ssa Fausta Antonucci, che qui ringrazio per il suo aiuto nella comprensione di alcuni temi del testo calderoniano. Su questi argomenti si veda la sua recente monografia ANTONUCCI, *Calderón de la Barca*.

⁷¹ Cfr. EDWARDS, *Calderón’s “La hija del aire” in the Light of his Sources*, p. 189. In nota l’autore riporta le parole del teorico Bances Candamo nella sua opera *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, a proposito del dramma *El conde de Sex* di Antonio Coello in cui la relazione fra Elisabetta ed Essex è trattata in maniera non storica: «Precepto es de la comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada ni poco correspondiente a lo que significa, que ninguno haga una ruindad ni cosa indecente; pues ¿cómo se ha de poner una princesa indignamente, y más quando la poesía enmienda a la historia; porque ésta pinta los sucesos como son, pero aquélla los pone como debían ser?».

⁷² GREGORIO BELSENSI [i.e. BERLINGERO GESSI], *Il Nino figlio*, Bologna, erede del Benacci, 1655. Cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, pp. 80-83; RAFFAELLA DE ROSA, voce *Gessi, Berlingero juniore*, in *DBI*, vol. 53, 2000. Una rappresentazione al teatro Formagliari di Bologna nel 1649 si legge in CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888, p. 332. La tragedia prevede alcuni intermedi fra gli atti: «Per intermedii e cori da infraporsi agli atti della tragedia del Nino, si rappresentarono le feste che si preparavano per celebrare l’anniversario della deificazione di Belo, come nell’atto primo, scena seconda, si accenna nel racconto che fa Simma ad Alvandro; e perché abbiano in sé maggior moralità, potranno esser questi: dopo l’atto primo comparirà un coro di nobili fanciulli che danzano, dopo l’atto secondo un coro di giovinetti che cantano, dopo l’atto terzo un coro d’uomini che arremgiano, dopo l’atto quarto un coro di vecchi che lottano, ed in fine delle loro lotte si gettano a terra l’un l’altro significandoci che il fine dell’età di nostra vita è una terrena e mortale caduta.» (p. 145).

⁷³ GESSI, *Il Nino figlio, Argomento storico*, pp. [xxi-xxii]: «Da Simma pastor regio fu raccolta una picciola infante, dalla madre (che fu creduta esser Derceto ninfa) abbandonata ne’ campi d’Ascalona, nutrita questa da lui e chiamata Semiramide, per averla ritrovata in tempo che le colombe fatte pietose nutrice l’alimentavano; e cresciuta all’età nubile, fu destinata a Mennone capitano del re Nino, a cui tolta dallo stesso re, fu fatta regina, e partecipatole col regno l’animo bellicoso, accompagnata però da troppo lascivi costumi. Nino re (che fu il primo idolatra di Belo suo genitore) ebbe di costei un figlio detto Nino, o Ninia, o (com’altri vogliono) Nino Zemeo. Era questi somigliantissimo alla madre Semiramide, a segno che, giunto all’età giovanile per i lineamenti del volto confacenti e per le vesti, che d’ordine di lei erano dagli uomini portate non diverse da quelle delle donne, furono per qualche tempo presi vicendevolmente l’uno per l’altro. Domandò ella al re di poter per alcuni pochi giorni aver libero il dominio di tutto il regno, e ne ottenne la grazia. Ma la prima esecuzione della sua autorità fu la morte ordinata da lei dell’imprudente marito. Quindi presa troppo dall’amor del figlio Nino, volendo tentar la modestia di lui, restò per ordine di esso miseramente priva di vita. Passò il possesso del regno, dopo la morte della madre e del figlio stesso, ad Ario, o sia Alario terzo re degli Assiri. Questi accidenti, tolti dall’Istorie di Diodoro Siculo, di Giustino compendiatore di Trogo Pompeo e d’altri autori, diedero materia di spiegar in favola tragica i seguenti successi».

⁷⁴ *Eusebii Caesariensis Episcopi Chronicon quod Hieronymus presbyter divino eius ingenio latinum facere curavit* [...], Paris, Henricus Stephanus, 1512, c. 10v, 15v. A proposito del nome del figlio di Semiramide e Nino, si veda anche SANT’AGOSTINO, *La città di Dio*, 18 2, 3, p. 653: «Alcuni storici dicono che anche il figlio di Nino e di Semiramide, che succedette alla madre nel regno, si chiamasse Nino, altri invece con un termine derivato dal padre lo chiamano Ninian».

Partendo da una lettura accurata delle fonti, Gessi aggiunge ai fatti noti molti elementi di sua fantasia, dando origine a una trama estremamente complessa, ricca di peripezie, agnizioni e fortuiti accidenti.⁷⁵ Il dramma inizia quando Semiramide ha già ottenuto da Nino il comando del regno. Fra una serie di personaggi di invenzione appare Zelindo, di cui la regina è innamorata. Per la loro somiglianza fisica, Semiramide e Zelindo vengono spesso – ironicamente – scambiati l’uno per l’altra, complice anche l’abbigliamento “unisex” che la regina ha imposto a tutti gli abitanti del regno assiro (circostanza che crea, come di consueto, situazioni sessualmente ambigue). Semiramide comanda al fido capitano della guardia reale Mennone di annunciare la finta morte del vecchio re Nino, e chiede invece a Zelindo di avvelenare il re, che così muore realmente. Per una serie di sfortunati accidenti, si viene a scoprire che Zelindo è in realtà Nino, figlio di Semiramide e Nino padre, cui lo stesso Zelindo, inconsapevole, ha somministrato il veleno mortale. La tragedia si consuma quando, a causa di un fatale scambio di identità, Semiramide viene uccisa dal proprio figlio, e Zelindo/Nino muore in battaglia colpito dai soldati assiri. Viene compiuto così l’oscuro oracolo di Ammone, che aveva predetto rovine con il ritorno di Nino.⁷⁶

Nella tragedia di Gessi l’incesto edipico è quindi involontario, come lo è anche il matricidio per mano di Nino figlio. Involontario non significa tuttavia casuale: i personaggi, infatti, sono impotenti di fronte al compiersi dell’ineluttabile destino, annunciato dall’oracolo di Ammone, il cui adempimento è l’azione principale della tragedia, secondo i dettami aristotelici. Le azioni di Semiramide, presa da un amore ‘sbagliato’, sono dettate da una volontà divina, che ha la meglio sul suo spirito guerriero:

REGINA Veggio, nutrice, e intendo, In sen nutrisco
 serpe crudel, ch’avenenando ancide.
 Ma che poss’io s’a ciò mi sforza Amore?
 e con Amor congiura il mio destino?
 Che mi giova coprir d’usbergo il petto,
 d’asta ferrata armar la mano invitta,
 vincer e debellar schiere possenti,
 se vincitrice alfin me vince Amore?
 Posi in oblio le bellicose imprese,
 l’armi ho deposte a Marte,
 restan pigre e sospese;
 né più mi cal d’udir s’in fiera pugna
 fugan le squadre mie falange ostile.
 Novi trionfi, altre vittorie aspetto,
 ad altre spoglie aspiro.
 E pure ad un sol petto
 movo gl’assalti, un solo è ’l mio nemico,
 crudel nemico, ingrato,
 benché garzon imbelle, a me soggetto.⁷⁷

Nel caso del *Nino figlio* l’involontarietà dei due gesti contrari al codice antropologico non dipende da una censura di tipo morale dell’autore, ma piuttosto si deve alla volontà di attenersi il più possibile alle regole aristoteliche in materia di composizione drammatica, com’è spiegato nella *Lettera dell’autore responsiva al Sig. Co. Andrea Barbazzi senatore di Bologna*, stampata in fondo al volume (pp. 146-184). La lettera illustra i principi di Aristotele seguiti dall’autore per costruire una tragedia

⁷⁵ Cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, pp. 80-83.

⁷⁶ GESSI, *Il Nino figlio*, scena IV.8, p. 115: «Quando amato sia Nino entro la reggia | e noto sia, funestaran la sorte | error e gelosia, vendetta e morte; | novo tronco real fia che si veggia».

⁷⁷ *Ibid.*, scena II.2, pp. 36-37.

perfetta (scelta della favola patetica e dolorosa, del soggetto storico, dei fatti verisimili che portano a conclusioni tragiche e inaspettate ecc.), ed è quindi fondamentale per comprendere la sua poetica. La scelta di collocare l'agnizione, momento tipico di un dramma, prima che avvenga il «caso orribile» è spiegata in questo modo:

Circa l'opportunità della riconoscenza [*scil.* agnizione], porta Aristotele due opinioni, le quali pare che si contradicano: in una di esse mostra più bella la ricognizione che succede prima che avvenga il caso orribile, come nell'*Iffigenia*; nell'altra opinione par discorde, quando loda più il fine tragico e funesto che il lieto, come nell'*Edippo* e d'altre simili tragedie. Cred'io che s'accordino queste due discorde sentenze col modo visto nel *Nino*: succede la ricognizione prima che Nino volontariamente cagioni la morte della madre, e tenta d'impedirla; ma in ogni modo succede la morte, cagionata da lui involontariamente, e termina la favola in fine mesto.⁷⁸

Nella sua tragedia Gessi tenta di mettere insieme i due modi migliori di Aristotele per far avvenire l'agnizione e conservare tuttavia il finale mesto: Nino scopre che Semiramide è sua madre, quindi si ferma dal compiere un'azione orribile e scellerata (come *Ifigenia* con il fratello Oreste nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide), di cui però è comunque artefice inconsapevole alla fine della tragica vicenda. Con questa scelta viene salvaguardata anche la verisimiglianza dei fatti, che si attengono alle fonti storiche, secondo cui Nino uccide realmente la madre (la volontarietà o meno del gesto è uno di quei dettagli su cui il poeta, secondo il Gessi, può intervenire). Sebbene agli occhi dei moderni risulti eccessivamente contorta, la leggenda di Semiramide viene così rivista per dar vita, secondo il Gessi, a un dramma «che insegna, diletta e muove in un tempo, come è ufficio del Tragico».⁷⁹

Completamente diversa dal *Nino figlio* è *La Semiramide* del «patritio ferrarese» Ercole Bonacossi, data alle stampe a Ferrara nel 1674.⁸⁰ La prefazione al lettore con cui si apre il volume anticipa chiaramente le intenzioni dell'autore, che con la sua opera desidera nobilitare l'immagine di Semiramide, troppe volte «lasciata andar su le scene come donna di pessimi costumi».⁸¹ Dall'argomento stampato nel libretto⁸² emerge chiaramente che la fonte principale di Bonacossi è

⁷⁸ Lettera dell'autore responsiva al Sig. Co. Andrea Barbazzi senatore di Bologna, in GESSI, *Il Nino figlio*, pp. 160-161. Qui il Gessi fa riferimento alle particelle 75 e 76 della *Poetica* di Aristotele, secondo le traduzioni di Alessandro Piccolomini, Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi. Il passo tradotto da Piccolomini recita così: [particella 75] [...] Può dunque una azione esser fatta da persona che sappia e conosca di farla. [...] Può ancora accadere che la persona eseguisca veramente un atroce fatto non conoscendo, e quindi dopo il fatto riconosca l'amicizia e la congiunzione, come si vede in *Edipo* di Sofocle. [...] Può ancora nel terzo modo, oltre gli detti, esser la persona di volontà pronta e parata e già in precinto d'eseguir qualche crudel azione per ignoranza, e di poi conosciuta la cosa, non la fare [...]. [particella 76] [...] Ma miglior sarebbe ancora quando la persona eseguisse la cosa non conoscendo, e poi dopo il fatto riconoscesse il tutto, perciocché in tal caso il fatto non a[re]bbe dello scellerato, e per il riconoscimento d'esso, recherebbe ammirazione. Ed ottimo finalmente di tutti i modi s'ha da stimare l'ultimo che ne resta, voglio dire come per esemplo, nella tragedia chiamata *Cresfonte*, sta Merope già in precinto d'uccider il figliuolo, e riconoscendolo non l'uccide; e nell'*Ifigenia* avviene il medesimo alla sorella verso del fratello; e nella tragedia chiamata *Elle* s'apparecchia il figlio di lasciar in preda la madre e in tal apparecchio la riconosce e non lo fa [...]. (*Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel libro della Poetica di Aristotele, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, Vinegia, Giovanni Guarisco e Compagni, 1575, pp. 211, 214).

⁷⁹ GESSI, *Il Nino figlio*, p. 164.

⁸⁰ ERCOLE BONACOSSÌ, *La Semiramide*, Ferrara, eredi del Giglio, 1674.

⁸¹ *Ibid.*, *Lettore*, p. 3: «La virtù e valore di SEMIRAMIDE che s'ha per fede di gravi auttori di diversi libri, e l'aver io veduto più volte che vien lasciata andar su le scene come donna di pessimi costumi, m'ha fatto compatire non poco la di lei sorte infelice; onde ho preso l'istessa per soggetto d'un'opera, facendole osservar quel decoro che si deve ad ogni più onorata e nobile principessa, promettendomi che, comparendoti avanti in simil forma, sia per essere dalla tua bontà più gradita; e spero, lettor cortese, per la stima che si deve fare della buona fama d'una regina sì grande, che seco ritrovaranno nella tua grazia sicuro ricovero i miei versi. [...]».

⁸² *Ibid.*, *Argomento*, pp. 4-6: «Semiramide fu donna bellissima e valorosa, nominata non meno nelle favole che nelle storie, e però di lei si racconta che, nata di Dicreta [*sic*] dea e di padre incerto appresso la città d'Ascalona, fosse esposta in luoghi sassosi e deserti, ed ivi nodrita dagli uccelli; che ritrovata poi da' pastori del paese e donata a Simma loro

Diodoro Siculo.⁸³ Il dramma narra infatti di come Semiramide, da promessa sposa di Mennone, giunge a diventare moglie di Nino, ossia la parte meno infelice della leggenda. Il poeta fa iniziare la vicenda con un dialogo fra il re Nino e la vecchia dama di corte Altea, durante il quale il re confida che Mennone ha portato dalla Siria la bellissima Semiramide, che lui stesso si è subito innamorato della giovane, e che per averla vuole dare a Mennone sua figlia Sosane in cambio. Sosane finge di essere disinteressata all'amore, mentre invece ama Farno, re della Media rimasto prigioniero di Nino. Semiramide e Mennone sono invece reciprocamente e fedelmente innamorati e si scambiano parole d'affetto sincero:

SEMIRAMIDE Amor ne' tuoi begli occhi
 tolse, mio ben, lo strale,
 con cui mi ferì il petto,
 che fuor di te non curo
 altra gioia o diletto.

MENNONE Care labbra, da cui
 escon come da favi
 vostri accenti soavi,
 deh fate, com'or provo,
 ch'eterno siano al cor vostre dolcezze.

SEMIRAMIDE Com'al liquor de l'isole che bagna
 il mar settentrionale
 leggier paglia s'unisce,
 così verso di te son miei affetti.

MENNONE E con felici giorni
 a te l'anima mia così congiunto
 andrà come va ognora al corpo l'ombra.

SEMIRAMIDE Di fede fra gli amanti
 di noi non sia maggior esempio al mondo.⁸⁴

Poiché già promessa a Mennone, Semiramide rifiuta le *avances* di Nino, offesa di venir trattata come oggetto «per sfogar l'incendio | di sfrenato appetito». Dall'atteggiamento di Semiramide si intuisce come Bonacossi intenda invertire i ruoli tradizionali: la lasciva Semiramide è ritratta come donna fedele e casta, mentre il ruolo di lussurioso passa a Nino.

SEMIRAMIDE Nino, dal tuo venire
 molto bene prevedi
 ch'a perturbar mia quiete
 dava moto al tuo piè sol empia voglia.
 Quelle con cui m'esalti
 lodi, sono d'amante

prencipe, che non avendo figlioli ritenendola appresso di sé, l'addotasse per figlia; cresciuta in età da marito, e mandato Mennone nella Siria dal re Nino per interessi del regno, che invaghitosi di lei la prendesse per moglie e la conducesse a Ninive, dove Nino in vederla, preso dal di lei amore, procurasse con Mennone che volesse cederli la medesima donna, offerendoli in cambio Sosane sua figlia, il che ricusando Mennone di fare, e morto di dolore, fu da Nino sposata, come tutto vien narrato da Diodoro Siculo al Lib. 3. Si racconta pure che Semiramide avendo addimandato al re di regnare sola alcuni giorni, che essendole concesso, facesse porre in prigione il re e che di lui più non si parlasse; che Farno, re di Media, fosse prigioniero di Nino, e che Staurobate re dell'India restasse vittorioso di Semiramide, si raccoglie non meno dalle Storie; sopra de' quali successi, servendosi del verisimile e dell'ana[cr]onismo, si è composta l'opera seguente.»

⁸³ Probabilmente in un'edizione derivata dalla traduzione quattrocentesca in latino condotta da Poggio Bracciolini, che colloca le vicende di Nino e Semiramide nel «Lib. 3», mentre in Diodoro sono narrate nel libro secondo della *Biblioteca storica*, e così anche nel volgarizzamento di Francesco Baldelli. Bracciolini divide infatti il primo libro di Diodoro in due, a causa dell'eccessiva lunghezza: il primo libro contiene i capp. 1-41, il secondo i capp. 42-68, che in Diodoro costituiscono la seconda parte del suo libro I.

⁸⁴ BONACOSSÌ, *La Semiramide*, scena I.4, pp. 14-15.

volgari ingrandimenti,
 fatti per ingannare
 semplicetta fanciulla,
 ch'ad ogni rete tesa,
 benché di debil ragno,
 come mosca s'inciampa.
 Bella non sono, e quando pure i' fossi,
 tutta a Mennone in don mi diedi, e tua
 essere non posso; quando
 poi per sfogar l'incendio
 di sfrenato appetito
 movermi ti credessi, ora per sempre
 sappi ch'al tuo morire
 io sarò, non che 'l duol, tua regicida.⁸⁵

A Semiramide viene raccontata la menzogna che Mennone ha intenzione di accettare la proposta di Nino di sposare Sosane. Decide dunque di vendicarsi dell'infedele: dopo essersi mostrata compiaciuta a Nino, gli chiede di concederle il comando sul regno assiro per un giorno. Una volta ottenutolo, Semiramide mostra la sua indole dura e ambiziosa: fa immediatamente incarcerare Mennone e comanda di muovere guerra contro Staurobate, sebbene il re dell'India fosse venuto in pace verso l'Assiria e Nino fosse pronto ad accoglierlo come amico. Mostra inoltre il suo spirito guerriero nella scena in cui viene rappresentato il famoso aneddoto della chioma (in questo caso non si tratta della ribellione di Babilonia, ma di una rivolta condotta del re dell'India):⁸⁶

Semiramide che si fa acconciare il capo

GIGE	Qui in ozio stai regina, e già dentro le mura Staurobate col ferro con la morte de' tuoi la via s'ha aperta. Tempo non è d'indugio, or ora ei giunge al palazzo real; sol ne la fuga tua libertade è posta.
SEMIRAMIDE	Di te, codardo e vile, e del tuo Nino esser den tai consigli; io giuro al cielo pria di non racconciar le chiome sparte, che nel barbaro rege mia vendetta non vegga, Mi si dian l'armi: amazzone novella, saprò ben io mostrarmi coraggiosa altrettanto quai già fur viste al Termodonte in riva. ⁸⁷

⁸⁵ *Ibid.*, scena I.7, p. 18.

⁸⁶ Si vedano le affinità con *La hija del aire* di Calderón, la cui *Segunda parte* inizia con la toilette di Semíramis, che si prende cura dei suoi capelli circondata da damigelle che la servono e da musicisti che suonano per lei. Quando giunge Lidoro reclamando il suo diritto al trono, Semíramis smette di acconciarsi i capelli e si dirige alla battaglia con il pettine ancora in testa: «Laurel de aquesta victoria | ha de ser, porque no quiero | que corone mi cabeza | hoy más acerado yelmo | que este dentado penacho, | que es femenil instrumento; | y, así me lo deyo en ella, | entre tanto que te venzo.» (CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire*, p. 213).

⁸⁷ Riferimento alle amazzoni, che secondo la mitologia greca risiedevano sulle rive del Termodonte. BONACOSI, *La Semiramide*, scena III.7, p. 68.

Nino si rende conto della improvvisa trasformazione della donna, la cui fierezza lo rende tuttavia ancor più innamorato.⁸⁸ Semiramide, però, ama ancora Mennone e fa in modo che sia liberato dalla prigionia, senonché giunge la notizia che egli è morto a causa del dolore e della rabbia. Semiramide a questo punto è sciolta dall'impegno ed è libera di sposare Nino: si avvera così la profezia della dea Dicreta (ovvero Derceto), la quale al sacerdote Arconte aveva predetto che Semiramide sarebbe divenuta sposa del re degli Assiri.

Come già visto in Calderón, nel dramma di Bonacossi non c'è traccia di lussuria e l'attenzione è spostata piuttosto sull'ambizione della donna e sulle sue qualità come regnante. Censurando la parte più truce della sua storia, l'autore ne ha voluto 'difendere' la memoria, che evidentemente in qualche spettacolo da lui visto era stata oltraggiata. Questo desiderio di riscattare Semiramide dalle accuse alla sua moralità è alla base di un curioso opuscolo scritto dall'abate Belmonte Cagnoli, *Difesa di Semiramide* (1638), dedicato al vescovo di Vaison, Joseph-Marie Suarez, al quale l'autore volle idealmente chiedere aiuto per riabilitare la figura della donna. Nel testo Semiramide si autodifende contestando la verità delle notizie sul suo conto tramandate dalle fonti classiche.⁸⁹

L'atteggiamento di Bonacossi e Cagnoli è in linea con quegli scritti del secolo XVII che celebrano la figura di Semiramide come *exemplum* positivo di regnante, nel quadro di una retorica filogina tesa a equiparare virtù maschili e virtù femminili.⁹⁰ Per esempio, il moralista gesuita Baltasar Gracián, nel suo trattato su Ferdinando il Cattolico (*El político Don Fernando el Católico*, 1640), loda Semiramide come esempio massimo nell'arte del regnare, ricordando le sue illustri imprese militari;⁹¹ e nell'opera *El héroe* (1637) la elenca insieme a Zenobia, Tomiri e Pentesilea paragonando tali amazzoni mitiche alla consorte di Ferdinando Isabella di Castiglia, «amazzone cattolica» di Spagna.⁹² Di contro, in certa letteratura misogina è presa invece a modello di difetti femminili quali l'ambizione e, ovviamente, la lussuria.⁹³ Accanto agli scritti dei classici tradotti e volgarizzati, tale produzione retorica e trattatistica può aver contribuito a creare un particolare immaginario intorno alla figura di Semiramide, da cui i drammaturghi hanno tratto ispirazione.

A tal proposito, vale la pena ricordare la presenza di Semiramide nella produzione letteraria legata all'Accademia degli Incogniti, sorta a Venezia intorno al 1630 sotto l'egida del patrizio Giovan Francesco Loredan.⁹⁴ Lo stesso Loredan traduce dal francese il romanzo di Jean Le Maire

⁸⁸ *Ibid.*, scena II.10, p. 52: «NINO Quanto di Semiramide più penso | al tirannico orgoglio, | con che regger lo scettro | ha in mia vece intrapreso, | tanto più del mio error, lasso, m'aveggio». Scena III.9, p. 75: «NINO Sua barbarie e fierezza | spiacciando anco m'alletta, | m'innamora offendendo, e mal mio grado | mi conviene che l'ami e che l'adori».

⁸⁹ BELMONTE CAGNOLI, *Difesa di Semiramide*, Avignone, G. Piot, 1638. Cfr. BERGEL, *Semiramis in Italian and Spanish Baroque*, pp. 243-244.

⁹⁰ Si veda per esempio: LUCREZIA MARINELLI, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1601, in cui Semiramide è presa a modello nei capitoli IV. *Delle donne prudenti e nel consigliare esperte* (pp. 65-67), VI. *Delle donne magnifiche e cortesie* (pp. 69-71) e infine VII. *Delle donne nell'arte militare e nel guerreggiare illustri e famose* (p. 77). Sulla letteratura filogina in rapporto al mito delle Amazzoni cfr. ANDREA GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED, 2015, pp. 17-46.

⁹¹ *Obras de Lorenzo Gracián, tomo segundo* [...], Madrid, Pablo de Val, 1664, p. 430: «Pero a quien se rinde toda admiración es a la gran Semiramis, la que fundó a Babilonia; no contenta con la amplíssima monarquía de Assiria, conquistó el Egypto, emprendió la India, y, capitaneando un millón de gentes con dos mil naves, venció sobre las aguas dei río Indo al rey Estaurobates; aliñándose el cabello, la dieron nueva que se avía rebelado Babilonia, y, sin acabar el aliño, fue, vio, y venció.» (1ª ed. LORENZO GRACIÁN, *El político don Fernando el Católico*, Zaragoza, Diego Dormer, 1640) Cfr. BERGEL, *Semiramis in Italian and Spanish Baroque*, pp. 242-243.

⁹² *El héroe de Lorenzo Gracián infanzon*, Madrid, Diego Diaz, 1639, c. 6rr: «Aquella católica amaçona, desde quien España no tuvo que enbidiar las Cenobias, Tomiris, Semíramis y Pantasileas, pudo ser oráculo destas sutilezas».

⁹³ Si veda per esempio GIUSEPPE PASSI, *I donneschi difetti*, Venezia, Giacomo Antonio Somascho, 1605, in cui Semiramis è elencata nel discorso IV *Delle donne lussuriose e dei loro disordinati appetiti nelle lussurie*, nel discorso IX *Delle donne ambiziose*. Cfr. HELLER, *The Queen as King*, pp. 95-100.

⁹⁴ L'accademia era una «fucina di idee scettico-libertine e anticuriali, derivate *in primis* dall'aristotelismo materialista padovano coevo e dal pensiero politico-giuridico di Paolo Sarpi: fu un centro d'irradiazione dello sperimentalismo

contenente la storia di Semiramide.⁹⁵ L'accademico Incognito Francesco Pona dedica un racconto ad ognuna delle dodici donne del mito e della storia che compongono la sua *Galeria delle donne celebri*, ripartite in: quattro lascive (Leda, Elena, Derceto e Semiramide), quattro caste (Lucrezia Romana, Penelope, Artemisia, Isicratea) e quattro sante (Maddalena, Santa Barbara, Santa Monica, Regina d'Ungheria).⁹⁶ Come si legge nella dedica al Capitano di Verona Andrea Vendramin, l'opera non ha un fine didattico o morale, ma nasce piuttosto per dilettere il lettore: è infatti ricca di anacronismi e ironia nel riportare i fatti più straordinari o mostruosi delle vite di queste donne.⁹⁷ Per quanto riguarda la «giovine principessa» Derceto, l'autore riporta il racconto diodoreo del concepimento di Semiramide in forma romanzata, aggiungendo molti dettagli di sua invenzione per rendere la storia più fantasiosa.⁹⁸ Nel quadro dedicato a Semiramide, «portento del sesso, meraviglia della natura», Pona mette insieme e manipola le notizie tratte da più fonti; nonostante la stima di donna esperta, acuta e prudente, la dipinge in definitiva come una donna dissoluta e senza freni, sia nell'ambizione sia nella lussuria.⁹⁹ La sfrenata libidine della regina assira è inoltre al centro di un'altra composizione legata all'Accademia veneziana e finalizzata a una lettura d'intrattenimento: la *Scena retorica* dell'Incognito Ferrante Pallavicino, una raccolta di tredici monologhi pubblicata a Venezia nel 1640 e basata sui racconti di Giustino e Plutarco.¹⁰⁰ La 'scena' *Semiramide lasciva*, dedicata a

letterario anticlassico» (PAOLO CECCHI, voce *Sacratì, Francesco*, in *DBI*, vol. 89, 2017, pp. 322-325). Sull'Accademia degli Incogniti si veda *Le glorie degli Incogniti, o vero Gli uomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia*, Venezia, Francesco Valvasense, 1647; MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999. Sulla trattazione della tematica femminile presso l'Accademia si veda anche GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni*, pp. 38-41.

⁹⁵ GIOVAN FRANCESCO LOREDAN, *Historia di Semiramide*, in *Della Prasimene portata dal francese e pubblicata dal signor Henrico Giblet cavalier*, 4 parti, Venezia, Guerigli, 1654-56.

⁹⁶ FRANCESCO PONA, *La galeria delle donne celebri*, Verona, Appresso il Merlo, 1633. È probabile che Pona si sia rifatto alla *Galeria* di Giambattista Marino (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1619-20), che contiene le descrizioni dei dipinti di sei donne celebri catalogate da Pona (Leda, Elena, Semiramide, Lucrezia, Artemisia, Maddalena). Pona è discusso già in HELLER, *Emblems of Eloquence*, pp. 227-228, che considera gli scritti degli autori veneziani nel suo esame del trattamento di Semiramide nell'opera seicentesca.

⁹⁷ PONA, *La galeria delle donne celebri*, dedica: «Illustrissimò ed Eccellentissimò Signore. Alla nascita cospicua e alla virtù eminente di V^ostra E^occellenza sarebbe più confacevole il dono delle immagini dell'eroi che delle femine celebri. Ma io non le porgo quelle e le sacro queste, perché tutti gli eroi, e moderni e antichi, stanno scolpiti sotto gli occhi di V^ostra E^occellenza, anzi epilogati nel suo grand'animo. Il fine delle carte ch'io le appresento sarà il dilettere, perché V^ostra E^occellenza non ha mestiero d'esser ammaestrata, che anzi dà ella con le sue azioni degnissime norma a' grandi per immortalarsi imitandola. Forse agli alteri e sontuosi palagi di V^ostra E^occellenza, dove i più eminenti maestri hanno mostrato la perfezione dell'arte, non disdirà una galeria, oltre l'altre riguardevoli che vi si veggono, di celebri donne, ove possono e i giocondi giovani e gli uomini più severi con proporzionate imagini diportarsi; fra le quali, se alcuna ammette l'ombre del vizio, non è che molte non mostrino i chiari della virtù. V^ostra E^occellenza con quel suo animo veramente regio accolga benignamente dono sì debole, e sopporti ch'io mostri al mondo un'orma della mia divozione in confronto delle sue innumerabili grazie. Di casa gli 3 genaro 1633. Di V^ostra E^occellenza Illustrissima, vero servitore umilissimò, F. Pona».

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 42-52.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 53-66. Diversi passaggi sono frutto della fantasia dell'autore: per esempio, l'incontro con Nino e il suo innamoramento per Semiramide; la sfrenata attività sessuale della regina con innumerevoli amanti anche durante il matrimonio con Nino; la somiglianza fisica fra Nino padre e il figlio; l'invenzione delle monete attribuita alla sovrana. La notizia dell'iscrizione che Semiramide avrebbe fatto mettere nel suo sepolcro è invece tratta da Plutarco (v. nota 11), che da fine Cinquecento era disponibile in italiano (*Opuscoli morali di Plutarco cheronese [...] tradotti in volgare dal Sign. Marc'Antonio Gandino e da altri letterati [...]*, Venezia, Appresso Fioravante Prati, 1598, pp. 285-286).

¹⁰⁰ FERRANTE PALLAVICINO, *Scena retorica*, Venezia, Bertani, 1640. *L'autore a chi vuol leggere*, pp. [viii-xi]: «[...] Ho preteso di rilasciare il freno alla natura onde potessi scorrere a quella molteplicità di parole che richiede la veemenza dell'affetto. Ancorché siavi l'aggiunto di retorica, t'assicuro che sono senza retorica, stimando convenirsi all'imitazione il mandare a passi regolati dall'arte chi precipita dietro l'impeto d'un affetto naturale. Io protesto d'umettare le carte col liquore ch' esce da una vena mia propria, non con l'estratto di quelle acque che si bevono in Parnaso. Chi non approva questo mio modo di scrivere, lasci i miei libri. Le istorie sopra le quali sono fondati questi componimenti sono tratte da Giustino storico e dalle vite di Plutarco. Un supposto di curiosità singolare ne ha fermata l'elezione. Ricordo che l'obbligo di somiglianti discorsi porta allo scrivere conforme a' sentimenti che verisimilmente devono fingersi nel grado della passione la quale predomina in chi parla. Ciò accenna per discolpa d'alcun tratto forse troppo licenzioso in

Nicolò Crasso, è in sostanza un monologo della regina rivolto al figlio Nino, che non vuole accettare la relazione incestuosa che la madre gli propone.¹⁰¹

Semiramide tenta di convincere il figlio con vari argomenti, facendo uso della retorica tipica delle donne abbandonate dal proprio amato. All'ennesima insistenza, il figlio si ribella e la uccide, e Semiramide morente pronuncia le sue ultime parole con accenti da eroina melodrammatica:

[...] Lacerami, perfido, stracciami, divorami, per mostrarti totalmente fiero nel trucidarmi, nel trangugiare le mie carni, sì che non si veggia umana reliquia d'una tua madre. Muoro, o parricida, giustamente condannata per avere promossa la tua perfidia co' miei favori. Carnefice perverso! hai pur col ferro fatta strada alla morte, per introdurla in quelle viscere nelle quali ricevesti la vita. Meritatamente devesi loro un tanto scempio per essere state alvo materno ad uno sciagurato, il quale non s'inorridisce di riscontrare col parricidio le affettuose tenerezze d'una madre. Vanne, scelerato, che prego il cielo ti sia feretro il trono, riserbato alle tue grandezze dal mio valore. Vanne, o inumano, accioché l'aria infetta dalla tua perfidia non tormenti l'anima mia, la quale già s'incamina per ubbidire alle tue spietate violenze, uscendo nell'ultimo respiro. Esangue compiacerò pure colui che non puote tollerarmi amante. Ahi perfido, sei trionfante, poiché mancano gli ultimi sforzi da' quali si contrasta dalla natura la morte. Manca la lena, negli eccessi della languidezza, manca insieme la vita. Muoro.¹⁰²

Prendo qui in considerazione un ultimo dramma italiano della fine degli anni Settanta, che affronta la storia di Semiramide trattando il personaggio mitico con libertà e gusto della contaminazione: *La Guerra tra vivi e morti* di Giuseppe Artale, pubblicato a Napoli nel 1679.¹⁰³ È possibile che Artale fosse venuto in contatto con scritti, drammi e melodrammi su Semiramide durante i suoi viaggi in Europa, a Vienna (dove cercò la protezione di Leopoldo I) e a Venezia, dove scrisse anche il libretto *Pasife, ovvero L'impossibile fatto possibile*, rappresentato nel 1661 al teatro di S. Salvatore con la musica di Daniele da Castrovillari.¹⁰⁴ In ogni caso, la «tragedia a lieto fine» in tre atti di Artale è del tutto originale rispetto alle precedenti drammatizzazioni: la materia pseudostorica è trattata con estrema libertà e infarcita di numerosi intrecci ed episodi secondari.¹⁰⁵ Sebbene Artale indichi al lettore le sue fonti («Gellio, Valerio ed altri autori»), le stravolge completamente mettendo insieme episodi della leggenda di Semiramide con episodi della leggenda di Edipo; fra i personaggi appaiono infatti Edipo, Lajo e Giocasta. La vicenda è giocata sul travestimento maschile di Semiramide, che prende i panni non del figlio – che nel dramma non esiste –, bensì del marito morto Nino, cui Semiramide assomiglia moltissimo. Come accade spesso

ferire, ma non improporzionato alla lingua di chi lo proferisce. In questi componimenti non hi insomma speso che un talento naturale in proflui di parole, quali a guisa di torrente scendono da una mente agitata. [...] Ho dato a questo libro titolo di *Scena* perché, come questa è ricetta di vari personaggi che discorrono, così quivi sono introdotti sogetti diversi che favellano. [...] Me ne vado in traccia di materie curiose accioché opere più sode non m'acquistino nome d'umore malinconico [...], Sinché non mi si renda opportuna la tessitura d'istoria con l'appoggio d'alcun principe, continuerò con queste leggierezze, abili al sollevarmi agli applausi del secolo presente, che d'altro non si compiace». Con la *Scena retorica* Pallavicino ha voluto imitare gli *Scherzi geniali* di Loredan del 1632, che comprende monologhi di personaggi celebri. Cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, p. 79 n. 4.

¹⁰¹ PALLAVICINO, *Scena retorica, Argomento*, p. 206: «Semiramide regina degli Assiri, fatta trofeo d'amore, giunse fin al tentare impuro congiungimento col proprio figliuolo. Così, col dimostrare imperfezione femminile, s'incaminò alla morte, cancellando i fregi di quelle glorie che l'aveano data a credere più che virile. A detto de' miei pensieri, con non diversi sentimenti, sollecitò lo sdegno di Nino, chiedendo i suoi impuri abbracciamenti».

¹⁰² *Ibid.*, pp. 227-228.

¹⁰³ GIUSEPPE ARTALE, *Guerra tra vivi e morti, tragedia di lieto fine* [...], Napoli, presso Antonio Bulifon, 1679.

¹⁰⁴ Cfr. FRANCO CROCE, voce *Artale, Giuseppe*, in *DBI*, vol. 4, 1962, pp. 345-348.

¹⁰⁵ Sul dramma si vedano GRAZIA DISTASO, *Una sperimentazione di lieto fine: la "Guerra tra vivi e morti" di Giuseppe Artale*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Laterza, Bari, 2006, vol. 1, pp. 785-796; FRANCO VAZZOLER, *La "Guerra tra vivi e morti" di Giuseppe Artale: una sperimentazione drammaturgica italiana e le "Semiramidi" spagnole di Cristóbal de Virués e Calderón*, in *La "Comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Leo S. Olschki, 2016, pp. 147-160.

nei drammi per musica del XVII secolo, il travestimento viene usato come espediente per creare situazioni equivoche sul tema della passione amorosa. Artale ritrae una Semiramide passionale e crudele, intenta alle imprese amorose: amante di Arsace, re dei Medi, poi sposa di Mennone e infine di Nino, tenta di far uccidere Mennone, che continua ad amarla benché convinto di averla uccisa, quando invece ha ucciso il re Nino. Alla morte del re, Semiramide ne assume l'identità, facendosi credere morta, e torna a desiderare Arsace, che nel frattempo è amante ricambiato e promesso sposo di Otiria, figlia di Lajo e sorella di Edipo. Semiramide allora, per allontanarla da Arsace, prima propone un matrimonio incestuoso fra Otiria ed Edipo, poi finge di voler sposare lei (nei panni di Nino) Otiria, ma questa rifiuta la proposta.

Nel dramma di Artale il tema dell'incesto non riguarda Semiramide, ma è presente nel nucleo drammatico di Edipo, che sposa la madre Giocasta e, quando dal cadavere di Lajo apprende di essere suo figlio, si acceca, e Giocasta si uccide. Dopo duelli (Edipo con la Sfinge, Arsace con Semiramide/Nino), finte morti (di Mennone avvelenato da Edipo, che in realtà gli ha somministrato un sonnifero, non un veleno), colpi di scena e rivolgimenti drammatici, Semiramide giunge al pentimento per le sue azioni, mosse solo dalla passione per Arsace; rivela il travestimento e la vicenda si conclude felicemente con le nozze di Semiramide con Mennone, e di Arsace con Otiria:

SEMIRAMIDE	Non son più Nino.
ARSACE	E Nino ov'è?
SEMIRAMIDE	È morto.
ARSACE	Dunque i morti han fatto guerra sì terribile a' vivi.
MENNONE	Oh dèi, evvi peripezia di più stupori?
SEMIRAMIDE	Così va. Son Semiramide, già tua schernita amante, o generoso Arsace; son Semiramide, già tua ostinata rivale, o felicissima Otiria. E quanti armati ho condotti, quante battaglie ho fatte, quanti stratagemmi ho tentati, e quanti inganni ho machinati dopo la morte di Nino, sono stati tutti indirizzati allo scopo di render pago il mio desiderio col possesso d'Arsace; ma già che sono incontrastabili i Fati, ed è giustizia che resti premiata la fede, rinuncio l'armi, restituisco i regni e, cangiando affetto, lascio che godano Otiria ed Arsace, purché riposino dopo lunghe sventure Semiramide e Mennone, a cui riconsegno il cuore e la fede.

II.3. Semiramide e il melodramma secentesco

La fortuna operistica di Semiramide ebbe inizio a Venezia in seno all'Accademia degli Incogniti, con il primo dramma musicale che la vide protagonista di vicende pseudostoriche intrecciate ad avventure amorose: *La Semiramide in India* dell'Incognito Maiolino Bisaccioni, allestito al teatro di S. Cassiano nel gennaio 1648.¹⁰⁶ Seguì in ordine cronologico *Nino il giusto* di Ippolito Bentivoglio

¹⁰⁶ Così in CECCHI, voce *Sacratì, Francesco* p. 324, ma la dedica nel libretto è firmata 4 gennaio 1649. Cristoforo Ivanovich attribuì la musica a Francesco Sacratì; si vedano le sue *Memorie teatrali di Venezia*, in CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1681, p. 436 (la seconda edizione delle *Memorie* aggiornata del 1688 è stata ristampata in facsimile a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993). Tuttavia, come afferma Cecchi, «è probabile che in quel periodo Sacratì non fosse più attivo a Venezia». Sulla notoria inaffidabilità delle attribuzioni di Ivanovich cfr. THOMAS WALKER, *Gli errori di "Minerva al tavolino": osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 7-20.

(?) e Giovanni Legrenzi, dato a Ferrara al teatro di S. Stefano nel 1662,¹⁰⁷ e ripreso poi a Bologna al teatro Formagliari nel 1673 con il titolo *Il Nino*. Il dramma con cui il tema di Semiramide conobbe maggiore diffusione nel secolo è tuttavia proprio *La Semirami* di Moniglia e Cesti, con le sue riscritture del 1671, *La Semiramide*, e del 1674, *La schiava fortunata*. Quest'ultimo rifacimento in particolare ebbe una discreta fortuna e fu allestito fuori da Venezia almeno altre sette volte fino al 1693 (Tav. 1).¹⁰⁸ Completa l'elenco un dramma del marchese Pietro Francesco Manfredo Trecchi, *Elvira regnante*, rappresentato a Milano nel 1696, a Cremona nel 1697, poi a Vicenza nel 1699 e a Rovigo nel 1705.

Tav. 1: Drammi musicali secenteschi con Semiramide fra i protagonisti.

Titolo	anno	città, teatro	autori/revisori ¹⁰⁹
<i>La Semiramide in India</i> ¹¹⁰	1648/49	Venezia, teatro di S. Cassiano	l: M. Bisaccioni, m: F. Sacrati (?)
<i>Nino il giusto</i> ¹¹¹	1662	Ferrara, teatro di S. Stefano	l: I. Bentivoglio (?), m: G. Legrenzi
<i>Il Nino</i> ¹¹²	1673	Bologna, teatro Formagliari	<i>idem</i>
<i>La Semirami</i> ¹¹³	1667	Vienna, teatro di corte	l: G. A. Moniglia - [?] m: A. Cesti
<i>La Semiramide</i> ¹¹⁴	1671	Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo	l: M. Noris (?) m: P. A. Ziani
<i>La schiava fortunata</i> ¹¹⁵	1674	Venezia, teatro di S. Moisè	l: G. A. Moniglia - G. C. Corradi m: A. Cesti - M ^a A. Ziani

¹⁰⁷ Cfr. SERGIO MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, p. xxix; FRANCESCO PASSADORE – FRANCO ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002, p. 344.

¹⁰⁸ Si vedano i dettagli sulla *Schiava fortunata* nel capitolo V.

¹⁰⁹ Nel caso di riprese degli stessi titoli si ipotizza che testo e musica rimanessero invariati; tuttavia, le revisioni e le aggiunte testimoniate da alcuni libretti devono esser state effettuate da altre mani, qui indicate con [?].

¹¹⁰ Libretto a stampa: MAIOLINO BISACCIONI, *La Semiramide in India*, Venezia, Francesco Miloco, 1648 (copia consultata: I-Mb, Racc.dramm. 3389), con dedica a Giovan Battista Corsaro firmata da Bisaccioni il 4 gennaio 1649.

¹¹¹ Libretto a stampa: [IPPOLITO BENTIVOGLIO], *Nino il giusto*, Ferrara, eredi del Suzzi, 1662 (copia consultata: I-MOe, 83.A.22/2).

¹¹² Libretto a stampa: [IPPOLITO BENTIVOGLIO], *Il Nino*, Bologna, Erede del Benacci, [1673] (copia consultata: I-Mb, Racc.dramm. 242). Dedica dell'impresario Giovanni Maria Forni al cardinale Lazaro Pallavicini firmata il 28 dicembre 1672. Cfr. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, p. 344, dove è segnato un «Nino d'incerto autore» rappresentato al Formagliari.

¹¹³ Libretti a stampa: GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *La Semirami*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667; ID., *La Semiramide*, in *Delle poesie drammatiche di Gio. Andrea Moniglia, Parte seconda*, Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1690, pp. 439-504. Partitura manoscritta in tre volumi conservata in A-Wn, Mus. Hs. 16304/1-3.

¹¹⁴ Libretto a stampa: [MATTEO NORIS], *La Semiramide*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671 (copia consultata: I-Rig, Rar. Libr. Ven. 123/129#128). Dedica dallo stampatore Nicolini a Giovanni Carlo e Vincenzo Grimani, firmata l'11 dicembre 1670. Partiture manoscritte in I-Vnm, It. Cl. IV, 455 (=9979) e D-AN, VI.g.38. Cfr. SASKIA MARIA WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008 («Perspektiven der Opernforschung», 16), pp. 459-469. L'attribuzione a Noris è dell'Ivanovich (*Minerva al tavolino*, pp. 440-441) e finora non ci sono stati ulteriori accertamenti da parte degli studiosi. Cfr. NICOLA BADOLATO, voce *Noris, Matteo*, in *DBI*, vol. 78, 2013, pp. 747-751.

¹¹⁵ Libretto a stampa: GIOVANNI ANDREA MONIGLIA – [GIULIO CESARE CORRADI], *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674 (copia consultata: I-Rig, Rar. Lib. Ven. 144/147#144); dedica dell'impresario Francesco Santurini ad Alessandro Contarini, procuratore di S. Marco, firmata il 1° gennaio 1674. Il libretto fu ristampato nello stesso anno dallo stesso editore in una «seconda impressione con nuove aggiunte» (copia consultata: I-Vgc, ROL.0214.04). Partitura manoscritta in I-Vnm, It. Cl. IV, 453 (=9977).

<i>La schiava fortunata</i> ¹¹⁶	1674	Modena, teatro	<i>idem</i> [?]
<i>La schiava fortunata</i> ¹¹⁷	1675	Cremona, teatro Rangoni	<i>idem</i> [?]
<i>Semiramide regina d'Assiria</i> ¹¹⁸	1678	Bergamo, teatro	<i>idem</i> [?]
<i>La schiava fortunata</i> ¹¹⁹	1680	Bologna, teatro del pubblico	<i>idem</i> [?]
<i>La Semiramide</i> ¹²⁰	1682	Lucca, teatro	<i>idem</i> [?]
<i>La schiava fortunata</i> ¹²¹	1691	Braunschweig, teatro di corte	l: G.A. Moniglia - G.C. Corradi m: A. Cesti - A. Giannettini (?)
<i>La schiava fortunata, ovvero La rissebianza di Semiramide e Nino</i> ¹²²	1693	Amburgo, Theater am Gänsemarkt	<i>idem</i> [?]
<i>Ehira regnante</i> ¹²³	1696	Milano, teatro Ducale	l: P.F.M. Trecchi, m: ?
<i>Ehira regnante</i> ¹²⁴	[1697]	Cremona, teatro Ariberti	<i>idem</i>
<i>Ehira regnante</i> ¹²⁵	1699	Vicenza, teatro Nuovo di Piazza	<i>idem</i>

¹¹⁶ Libretto a stampa: GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *La schiava fortunata*, Modena, Viviano Soliani, 1674 (copia consultata: I-MOe, 90.C.17/4). Dedicata di Prospero Buosi a Francesco II duca di Modena, firmata il 20 novembre 1674. Partitura manoscritta in I-MOe, Mus. F. 253. Cfr. PIO LODI, *Catalogo delle opere musicali. Città di Modena. R. Biblioteca Estense*, Parma, Fresching, 1923 (rist. Bologna, Forni, 1967), p. 111; ALESSANDRA CHIARELLI, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, p. 161.

¹¹⁷ Libretto a stampa: *La schiava fortunata*, Cremona, Lorenzo Ferrari, 1675 (copia consultata in I-Rn, 35.4.G.11/5). Dedicata dei «musicisti recitanti» alle «signore dame di Cremona» firmata il 12 giugno 1675.

¹¹⁸ Libretto a stampa: *Semiramide regina d'Assiria*, Milano, fratelli Camagni, [1678] (copia consultata in I-Mb, Racc.dramm. 1348). Dedicata di Eronio Montano ai signori «Co. Trussardo di Caleppio et Grandilia Martinenga Iugali», firmata il 30 dicembre 1677.

¹¹⁹ Libretto a stampa: *La schiava fortunata*, Bologna, Erede di Vittorio Benacci, 1680 (copia consultata: I-Bu, A.III.Caps.99.83). Dedicata degli Accademici Uniti a Monsignore Giuseppe Archinto firmata il 28 maggio 1680.

¹²⁰ Libretto a stampa: *La Semiramide*, Lucca, Iacopo Paci, 1682 (copia consultata: I-MOe, 70.E.13/1).

¹²¹ Libretto a stampa: *La schiava fortunata*, Wolfenbüttel, Gasparo Giovanni Bismarck, [1691] (copia consultata: D-W, Textb. 392).

¹²² Libretto a stampa bilingue: *Die glückliche Slavinn oder Die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus [...]* / *La schiava fortunata, ovvero La rissebianza di Semiramide e Nino*, [Amburgo, 1693] (copia consultata: D-Hs, MS 639/3:4). Il libretto contiene i paratesti in italiano e in tedesco, il dramma vero e proprio in italiano, e le sinossi delle scene in tedesco. La revisione della musica della *Schiava fortunata* data ad Amburgo 1693 è attribuita ad Antonio Giannettini in JOHANN MATTHESON, *Der musicalische Patriot*, Hamburg, 1728, p. 181. Cfr. THOMAS WALKER – BETH L. GLIXON, voce *Giannettini [Gianettini, Zanettini, Zannettini], Antonio*, in *Grove Music Online* (pubbl. online 2001; accesso del 20/04/2020), dove appare fra le opere dubbie; e NORBERT DUBOWY, voce *Gianettini, Antonio*, in *MGG Online* (pubbl. 2002, pubbl. online novembre 2016; accesso del 20/04/2020), dove è elencato come incerto l'adattamento di Giannettini di Braunschweig 1691 e Amburgo 1693.

¹²³ Libretto a stampa: PIETRO FRANCESCO MANFREDO TRECCHI, *Ehira regnante*, Milano, Carlo Federico Gagliardi, 1696 (copia consultata: I-Mb, Racc.dramm. 2353). Dedicata a Don Diego Felipe de Guzman, governatore di Milano, firmata dall'autore a Cremona il 24 novembre 1695.

¹²⁴ Libretto a stampa: PIETRO FRANCESCO MANFREDO TRECCHI, *L'Ehira regnante*, Milano, Carlo Federico Gagliardi, [1697] (copia consultata: I-Mb, Racc.dramm. 1572). Dedicata della cantante Ubaldesca Salvi Sironi alla marchesa Claudia Mainardi Ali, firmata a Cremona il 28 gennaio 1697.

¹²⁵ Libretto a stampa: [PIETRO FRANCESCO MANFREDO TRECCHI], *Ehira regnante*, Vicenza, Tomaso Lavezari, 1699 (copia consultata: I-MOe, 83.E.08/5). Dedicata di Ubaldesca Sironi a Camillo Pogiana Scipion dal Sale e a Orazio Trenti, firmata a Vicenza il 7 febbraio 1699.

Accanto ai drammi interamente musicali, durante il secolo furono allestite anche altre forme di spettacolo, come le tragedie con intermezzi musicali e coreografici. Conosciamo lo scenario di una *Semiramide*, tragedia in cinque atti con intermezzi e balletti alla fine di ogni atto, fatta a Bologna nel 1671¹²⁷ e nel 1677;¹²⁸ un'altra tragedia dal titolo *Semiramide* fatta a Roma nel 1672, con prologo e quattro intermedi,¹²⁹ una *Semiramide* con prologo e intermezzi fatta a Treviso nel 1674,¹³⁰ e una a Padova nel 1680 con quattro intermezzi e un ballo di cavalieri;¹³¹ infine una *Semiramide* «trattenimento musico» di Antonio Draghi (poesia di ignoto), data a Vienna nel 1673, su cui tornerò più avanti.

Come avviene nella maggioranza dei drammi di tipo storico, gli intrecci dei drammi con *Semiramide* protagonista si basano su «quello che si ha dall'istoria», ossia su fatti tramandati come storici o pseudostorici, conditi con «quello che si finge»,¹³² ovvero intrighi amorosi, equivoci, travestimenti, false identità, secondo concezioni assodate già nei primi decenni dell'opera di stampo veneziano. Non sempre i poeti hanno la premura di indicare al lettore le proprie fonti, come fanno per esempio Nicolò Minato o Aurelio Aureli, ma spesso è lo studioso a doverle rintracciare.¹³³ Eccetto *l'Elvira regnante*, in cui è esplicitato Giustino quale fonte principale, nelle altre opere con *Semiramide* i poeti non dichiarano alcuna fonte nei paratesti dei libretti, ma l'analisi degli argomenti rivela tuttavia importanti indizi a riguardo. Le fonti più spesso sfruttate sono i volgarizzamenti cinquecenteschi degli autori visti nel primo paragrafo di questo capitolo, da Diodoro a Boccaccio, mentre non sembra esserci alcun legame diretto fra i drammi per musica e i drammi di parola cinque-secenteschi, benché questi ultimi possano aver contribuito ad alimentare un immaginario su *Semiramide* anche nel mondo dell'opera.

¹²⁶ Libretto a stampa: [PIETRO FRANCESCO MANFREDO TRECCHI], *Elvira regnante*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1705 (copia consultata: I-MOe, 83.E.08/5). Dedicata dei «virtuosi dell'opera» ad Andrea Priuli, capitano di Rovigo, firmata a Rovigo il 17 gennaio 1705.

¹²⁷ *Scenario della Semiramide, tragedia novamente composta da recitarsi nel Collegio del B. Luigi Gonzaga in Bologna, da signori convittori dello stesso Collegio nel corrente carnevale dell'anno 1671*, Bologna, Gioseffo Longhi, 1671. Cfr. SARTORI, n. 21142.

¹²⁸ *La Semiramide, opera rappresentata da' signori convittori del Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio in Bologna nel carnevale dell'anno 1677*, [Bologna, 1677]. Cfr. SARTORI, n. 21482.

¹²⁹ *Argomento e scenario della Semiramide, tragedia nuovamente composta da recitarsi nel Seminario Romano nelle correnti vacanze del carnevale dalli convittori delle Camere Minori dell'anno 1672*, Roma, Ignazio de Lazari, 1672. Cfr. SARTORI, n. 2526c.

¹³⁰ *Argomento e scenario della Semiramide, opera rappresentata da' signori convittori del Collegio de' Nobili di Trevigi nel corrente carnevale dell'anno 1674*, Trevigi, Pasqualin da Ponte, 1674.

¹³¹ *Scenario della Semiramide, opera rappresentata da signori convittori del Collegio de' Nobili di Padova nel carnevale dell'anno 1680*, [Padova, 1680]. Cfr. SARTORI, n. 21143.

¹³² Si vedano i paratesti dei libretti. BISACCIONI, *La Semiramide in India, Argomento*, p. 11: «Questa istoria vera ha dato materia alla presente favola, dove si finge che [...]»; [BENTIVOGLIO], *Il Nino, Argomento*, p. [ix]: «Qui comincia il drama, e pigliando parte dall'Istoria e parte fingendone, si mostra [...]»; MONIGLIA, *La Semiramide, Argomento*, p. 444: «Su questo storico avvenimento si regge col favore degli'episodi la tessitura del presente drama [...]»; [NORIS], *La Semiramide, Argomento*, p. 8: «Con questi motivi storici ed altri favoleggiati accidenti si conduce a curioso fine il drama presente della *Semiramide*».

¹³³ Sulle fonti della librettistica seicentesca e il rapporto fra storia e invenzione drammatica cfr. orientativamente LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991² («Storia della musica», 5), pp. 201-204; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 201-213 (1^a ed. Bologna, Il Mulino, 1980); BADOLATO, *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*; ANTONUCCI – BIANCONI, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*; ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 183-189; ALFRED NOE, *Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti, in Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, vol. 2, *Italianità: Image and Practice*, a cura di Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 69-83; NICOLÒ MINATO, *I drammi eroici veneziani. Scipione Africano, Muzio Scevola, Pompeo Magno*, edizione critica a cura di Sara Elisa Stangalino, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 9-90.

Come si intuisce dal titolo, *La Semiramide in India* di Maiolino Bisaccioni si svolge durante la campagna d'India, narrata da Diodoro Siculo con dovizia di dettagli. Nella lettera dedicatoria del poeta si intuisce il motivo della scelta di Semiramide quale soggetto del dramma, ossia il fatto che si tratti di una storica eroina, soggetta tuttavia alle donnesche pene d'amore.¹³⁴ L'argomento stampato nel libretto riporta una serie di elementi 'storici' su cui è basato il dramma:¹³⁵

- la morte del re degli Assiri, in seguito alla quale Semiramide rimane a tutela del figlio Nino;
- il disinteresse di Nino per le questioni belliche;
- la grande somiglianza fisica fra Semiramide e Nino e il loro scambio di identità;
- l'ambizione di Semiramide per il potere;
- la campagna in India contro il re Staurobate, durante la quale Semiramide viene ferita al braccio.¹³⁶

Non trova riscontro nelle fonti la motivazione che usa Bisaccioni per l'avvio della guerra, ossia il timore di Semiramide che il suo travestimento venga scoperto. Sono presenti invece riferimenti alla lussuria dell'assira e alle sue «mille dissolutezze», cui accenna Pallade nel prologo. Fin dal prologo si intuisce che il dramma è giocato su due forze contrastanti, l'amore e la guerra: il Coro di Geni dell'Assiria vuole che nel regno trionfi l'amore e cessi la guerra, al contrario della dea Pallade che ha finora favorito le imprese belliche di Nino e Semiramide e preme perché queste continuino e contribuiscano ad accrescere la grandezza dell'impero. La conclusione del dramma è al contempo lieta e fedele alla leggenda: la storica sconfitta in India viene fatta dipendere dall'amore della regina per Arimeno, che sarà il motivo per abbandonare le armi e stabilire la pace.

Nel dramma di Bisaccioni il generale assiro Argillante ama Semiramide e mira a sposarla per sedere sul trono d'Assiria; pronto a qualsiasi azione malvagia, le ha promesso perfino di uccidere il figlio Nino in battaglia. La regina, invece, l'ha solo usato come amante e non intende affatto sposarlo, perché è innamorata di Arimeno, nemico principe degli Indiani. Ordina quindi alla principessa Egilda, innamorata di Argillante, di avvelenare il proprio amante. Il carattere forte e all'occorrenza spietato della regina emerge dalle parole che rivolge ad Egilda:

EGILDA E sarà ver, regina,
 che un guerriero privato
 fia così fortunato

¹³⁴ BISACCIONI, *La Semiramide in India*, p. 6: «[...] Egli è bene una favola chimerizzata sopra le azioni della più celebre eroina che cingesse mai spada, ancora che di soverchio donna alle fragilità degli amori; ma non è già se non istoria verissima [...]».

¹³⁵ *Ibid.*, *Argomento*, pp. 10-12: «Morto Nino, terzo [!] re degli Assiri, restò di lui un altro Nino fanciullo non anche abile al governo, e Semiramide di quello vedova e di questo tutrice. Costei, avida del governo e gloria militare, parendole che il figlio, a cui moltissimo si assomigliava di effigie, inclinasse alle delizie, prese il nome di Nino fingendosi lui e 'l figlio diede a credere che fosse Semiramide e 'l pose fra le donne. Ma dubbiosa che ne fosse scoperta la fraude, radunò potentissimo essercito e, uscita in campagna, si fece tributari i regi vicini avanzandosi insino all'India, di cui era re Staurobate. Questi, armati anch'egli i suoi, mandò ad incontrarla al Gange, dove incontratisi i legni dell'una e dell'altra parte, si commise una fiera battaglia con la vittoria degli Assiri. Semiramide, fugato l'inimico, pose piede a terra, venne a nuovo conflitto in cui fu il vantaggio degli Indiani. Questa istoria vera ha dato materia alla presente favola, dove si finge che Staurobate d'età cadente avesse dato l'essercito ad Arimeno suo figlio, il quale valorosamente combattendo sul Gange andasse ad attaccar la reale, e salitovi sopra, fosse sopraffatto dalla calca de' nimici e fatto prigionie, delle cui valorose bellezze invaghita Semiramide ne restasse anche innamorata; come il giovane, veduto ivi Nino, credendolo una giovinetta, ne concepisse amore. Ma poi ripigliate le forze e vedutasi accostar di nuovo la sua nave, fatta forza a chi lo custodiva, si riponesse in libertà anche ferendo Semiramide, che volle oppondersi per ritenerlo. Fingesi ancora che nella battaglia terrestre Nino, dubitando di esser fatto prigionie, buttate le vesti femminili, si ponesse in una barchetta che trovò alle rive del fiume, ed in compagnia di un suo paggio passasse all'altra riva. Intanto Semiramide facesse tregua con l'inimico e qui comincia la favola».

¹³⁶ In Diodoro viene colpita con una freccia e ferita al braccio dal re degli Indiani, chiamato Stabrobates; nel dramma di Bisaccioni è ferita con la spada al braccio da Arimeno, principe degli Indiani di cui è innamorata.

SEMIRAMIDE che goda teco degli Assiri il regno?
 O di debole ingegno
 troppo umile concetto:
 non è il mio regio petto
 di vil pensiero albergo.
 [...]

 Ammisi come amante
 ai piaceri e al diletto
 costui, che già arrogante
 troppo inalza il pensiero
 per essermi compagno
 del letto e dell'impero.
 Aman le regie donne
 per sollevar con solazzose gioie
 dello scettro le noie,
 non per aver soggetti
 a tali amanti i petti.
 Or l'empio traditore
 per farsi del mio regno anche signore
 avrammi ucciso il figlio,
 [...]

 ma tu prima dovrai
 ministrar il veleno
 all'empio traditore.¹³⁷

Nel passaggio vi è una sorta di giustificazione della condotta lasciva delle «regie donne», che in virtù del loro rango, possono permettersi la libertà di sollazzarsi con più amanti. Successivamente, tuttavia, Semiramide si pente dei suoi passati errori, «indignissimi incendi» di regina sua pari:

SEMIRAMIDE Mio cor, poiché s'iam soli
 ragioniam fra di noi,
 tu de mie' affetti ed io de' sensi tuoi.
 Più fedel consigliere
 non ho di te, mio core.
 A ragion mi riprendi
 dei già passati errori,
 indignissimi incendi
 di regina mia pari.
 Ma sono, o cor, sì rari
 ai regi i regi amori,
 che per iniqua fame
 con cibo improprio minorai le breme.
 Ora che mi additasti
 giovanetto real, ch'è prode e vago,
 mio core, io me n'appago.¹³⁸

Alla fine del dramma la protagonista si redime, ponendo fine alla guerra e sposando un uomo adeguato, del suo stesso rango reale, il principe degli Indiani. Per quanto riguarda Nino, invece, all'inizio della vicenda il giovane si ritira nei boschi a vita pastorale, non interessato al potere e al regno, ma solo a godere del suo amore per la pastorella Caristo, che poi si scopre essere sorella di Arimeno, quindi anch'essa di sangue reale. Quando viene informato del piano di Argillante di

¹³⁷ BISACCIONI, *La Semiramide in India*, scena I.4, pp. 25-27.

¹³⁸ *Ibid.*, scena II.4, pp. 52-53.

impadronirsi del trono d'Assiria, Nino decide di tornare a corte e riprendere finalmente il suo posto da sovrano.

Bisaccioni sfrutta la notizia del travestimento di Semiramide da Nino (e di Nino da Semiramide) per creare situazioni equivocate basate sullo scambio d'identità e sull'ambiguità sessuale. Nella scena I.1 Arimeno narra al suo consigliere di come in battaglia si è perduto innamorado di una fanciulla, che in realtà era Nino vestito con i panni di Semiramide. Nella scena II.5, quando Semiramide vestita da Nino viene ferita al braccio durante un combattimento, si crea una situazione comica con Egilda per non far capire ad Arimeno che si tratta di una donna, per giunta di una donna innamorata di lui:

EGILDA	Signore, a tal ferita porgi cortese aita.
ARIMENO	Qual rimedio poss'io?
EGILDA	Tu solo...
SEMIRAMIDE	Ohimè, cor mio, tu, sostiemmi, Arimeno, o m'avrai morta in seno.
ARIMENO	Morta? Vaneggia.
EGILDA	(No, parla sul sodo, io il so.) Riponiamla sul letto.
ARIMENO	Riponiamola? Chi?
EGILDA	Chi? La ferita. ¹³⁹

Quando invece nella scena III.3 Semiramide indossa gli abiti del figlio e incontra la pastorella Caristo, vestita anch'essa da maschio, s'innescia subito una commedia degli equivoci: la regina si invaghisce a prima vista del giovane di bell'aspetto e inizia a flirtare, mentre Caristo la prende per l'amato Nino e si offende dei suoi scherzi lamentandosi di essere stata abbandonata, in modo che Semiramide rimane confusa e pensa sia stato un piano di Arimeno per testare la sua fedeltà:

SEMIRAMIDE	(Che vago giovinetto! Candido, rotondetto, di bell'occhio brillante, tutto grazia e galante!)
CARISTO	(Eccolo. Ah, che farò? fuggo? mi fermo? No. E perché seguitarlo, se non ardiva il core, core vile e codardo, se non osava il guardo di pur anche mirarlo?)
SEMIRAMIDE	(Tutti gesti amorosi...)
CARISTO	(Compensa con la sua, mio cor, la colpa tua, e s'ardi, ardisci ancora, che in amore è delitto ogni dimora.)
SEMIRAMIDE	Dove, o bel pellegrino, dove pensoso e lasso solo ne porti il passo?
CARISTO	(S'inginge; o mio dolore, cambiò l'effigie e ne portò il colore.)
SEMIRAMIDE	Perché non mi rispondi,

¹³⁹ *Ibid.*, scena II.5, p. 57.

e rigidetto il tuo bel volto ascondi?
 Troppo ruvido e scabro.
 Sia cortese la lingua,
 se rubicondo è il labro.

CARISTO Deh, non scherzar con chi di doglia ha pieno
 il cor, l'anima e 'l seno.

SEMIRAMIDE Chi potria consolare
 coteste doglie amare?

CARISTO Chi il potria? Tu, il mio bene,
 cagion delle mie pene,
 mi condoni l'ardire,
 o dell'anima mia solo desire?

SEMIRAMIDE (Come e quando costui
 di me s'innamorò?
 Come donna ei mi sa?
 Arimeno il mandò.
 Ma non intese i modi,
 sciocco nelle sue frodi,
 d'ingannar chi d'inganni
 ha pratica tanti anni.)
 Vattene, ch'altro amore
 mi scalda il seno e 'l core.
 E quei begli occhi ardenti
 sono indegni di frode e tradimenti.¹⁴⁰

Bisaccioni sfrutta quindi la tradizionale lussuria della sovrana in chiave ironica per creare situazioni omoerotiche, care al gusto veneziano.¹⁴¹

Rispetto alla *Semiramide in India*, in *Nino il giusto* di Ippolito Bentivoglio (Ferrara 1662 e Bologna 1673) Semiramide appare molto più vicina alla descrizione giustiniana e orosiana, sulla linea della tragedia di Muzio Manfredi.¹⁴² Fin dall'argomento la regina è dipinta come superba usurpatrice del legittimo trono del figlio Nino, che ella tenta di tenere segregato in abiti femminili piuttosto che cedergli il potere.¹⁴³ L'effeminatezza di Nino è qui fatta dipendere da una violenza da parte di Semiramide e non dalla sua stessa natura, come invece molte fonti antiche riportano.¹⁴⁴

Il dramma inizia quando la reggenza di Semiramide sotto mentite spoglie perdura già da tempo. Sebbene amata dal generale assiro Aspasio, la regina è occultamente innamorata del proprio figlio;

¹⁴⁰ *Ibid.*, scena III.3, pp. 75-76.

¹⁴¹ Non concordo con la lettura di Freeman, secondo cui Bisaccioni dipinge Semiramide come la tradizionale donna guerriera frigida e disinteressata agli amori. L'autore vede nel dramma la completa assenza della promiscuità sessuale tradizionalmente attribuita a Semiramide, e la presenza al suo posto di un forte istinto materno, per cui Semiramide accetta di sposare il nemico sottomettendosi a lui. Cfr. DANIEL E. FREEMAN, "La guerriera amante": *Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*, «The Musical Quarterly», 80/3, 1996, pp. 431-460: 439, 441-442.

¹⁴² Questa (*Semiramide redenta*, pp. 87-90) discute l'edizione bolognese del 1673, non la prima versione del 1662, di cui non era probabilmente a conoscenza.

¹⁴³ [BENTIVOGLIO], *Nino il giusto, Argomento*, p. 13: «Morto Nino re dell'Assiria, restò erede del regno e del nome Nino secondo. Questi, vivente il padre, fu promesso in isposo ad Alba principessa ereditaria della Grecia. La madre di Nino, donna superba nel regnare, non assentendo che il figliuolo dominasse, tacciatolo per inesperto all'impero, le nozze d'Alba disturbando, usurposi le redini del governo del vasto regno dell'Assiria; anzi con rigoroso decreto astrinse gli uomini del suo regno a vestire la gonna, e per maggiormente effemmare il figliuolo, sotto abiti donneschi li fece condurre la vita nelle lascivie immersa. [...]».

¹⁴⁴ Si veda, per esempio, quanto riporta lo scrittore Ateneo di Naucrati: «Ecco invece quel che ho sentito sulla voluttuosità dei singoli individui. Nel terzo libro della *Storia della Persia* Ctesia dice che tutti i sovrani d'Asia si dedicarono con ogni impegno ai loro piaceri, ma più di ogni altro Ninia, il figlio di Nino e Semiramide. Egli visse sempre ritirato e dedicato ai suoi piaceri, senza mai lasciarsi vedere da nessuno se non dagli eunuchi e dalle sue donne» (*I deipnosofisti, I dotti a banchetto*, vol. III, ll. XII-XV, Roma, Salerno Editrice, 2001, XII, 528e, p. 1317).

per questo motivo prova un'infinita gelosia nei confronti della futura nuora Alba (sotto finto nome di Clorinda schiava) e, animata dal desiderio di potere e vendetta, tenta di farla uccidere:

SEMIRAMIDE Troppo impudica, adoro, amo il mio Nino,
de le viscere mie parte più cara.
Troppo audace consiglio,
odio il nome di madre e quel di figlio.
Perché non fai, o sorte,
che nel sen del mio figlio incontri morte?¹⁴⁵
Ma no, ch'in un istante, in sì brev'ora
perderei infelice
e d'amante e di madre il nome ancora.
Ecco lungi vegg'io
del bell'idolo mio l'amata luce.
Qual fulgor seco adduce,
e quai lampi difonde
con amorosa face!
Ben m'accorsi, sagace,
che splendor sì divino
se non era del Sole era di Nino.¹⁴⁶

Anche gli altri personaggi conoscono la natura libidinosa e mutevole della regina,¹⁴⁷ la quale amando il figlio è nondimeno consapevole di andare contro alla legge divina: perciò tiene nascosto il suo peccaminoso ardore, ma tenta comunque di ostacolare la felicità di Nino:

SEMIRAMIDE E sarà vero, o sorte,
ch'io non scopra al mio figlio
quell'ardor che mi guida in braccio a morte?
[...]
Viver tu dèi inquieta
col tuo foco nascoso,
che, s'Astrea nol consente, il Ciel tel vieta.
Fatta una furia audace,
sturberò almen tua pace,
frangerò le catene
ch'a te donan le gioie, a me le pene.
Farò che alfin Clorinda
cada per mano invitta, e così in breve
mesto figlio sarai, io madre afflitta.¹⁴⁸

Le azioni crudeli della regina disturbano perfino i morti: nell'opera appare infatti l'ombra di Nino, defunto consorte di Semiramide, che apostrofa il figlio dormiente – prima che Aspasio tenti di ucciderlo – e lo incita a reagire alla malvagità della lasciva genitrice:

OMBRA DI NINO Io son quel Nino, o figlio,
che del mio amor in pegno
già ti lascia morendo
l'esser, la vita e 'l regno.
Tu dagl'amori invaso,
mal nudrito rampollo,

¹⁴⁵ Probabile doppio riferimento al significato di morte come amplesso.

¹⁴⁶ [BENTIVOGLIO], *Nino il giusto*, scena I.7, p. 41.

¹⁴⁷ Si vedano per esempio le parole di Adraspe, confidente di Aspasio: «Semiramide è donna | variabile, incostante.

| Al spirar d'un'aura lieta | volge il cor ad altra meta, | forse il piede ad altro amante». *Ibid.*, scena I.12, p. 49.

¹⁴⁸ *Ibid.*, scena II.5, pp. 64-65.

conduci la tua gloria oggi a l'ocaso.
 Per Clorinda vaneggi,
 e i paterni tuoi seggi
 calca una donna imbelle,
 e una madre lasciva
 rende la destra tua di scettro priva.
 Destati, figlio, omai.
 Mira che ti tradisse
 la genitrice altera,
 che privarti di vita un giorno spera.
 E pur incauto dormi in grembo ai guai?
 Destati, figlio, omai.
 Piange Assiria infelice
 ch'al suo rege non lice
 cinger l'usbergo e fulminar la spada,
 e geme ogni contrada
 in rimirar estinto
 lo splendor ch'io lasciai.
 Destati, figlio, omai.
 Io ritorno a l'Eliso
 per goder in eterno
 quel fortunato riso,
 quella pace immortal che tu non hai.
 Destati, figlio, omai.¹⁴⁹

Dalle parole del fantasma emerge un ritratto della regina nettamente negativo, rispetto al quale risalta la positività del personaggio di Nino figlio, non a caso definito *il giusto*. Ma il melodramma secentesco vuole necessariamente il lieto fine: perciò, nonostante i tentati incesti e gli scampati omicidi, le vicende si concludono con il felice connubio di Nino con Alba e di Semiramide con Aspasio, rivelatosi Ormondo, principe di Grecia e fratello di Alba.

Tutt'altro discorso è necessario con *La Semirami* di Moniglia e Cesti, destinata non ad un teatro di città ma a un ambiente cortigiano e conservatore, le sedi asburgiche di Innsbruck e Vienna. Il trattamento cui il poeta sottopone il soggetto di Semiramide risponde infatti alle esigenze di questo particolare contesto di rappresentazione, in cui il personaggio storico in scena assume una particolare valenza per via delle implicazioni ideologiche e dei significati politico-allegorici sottesi.

Nel precedente capitolo ho accennato alle differenze fra la prima versione del testo di Moniglia destinata a Innsbruck (*La Semiramide* delle sue *Poesie drammatiche*) e la versione che andò in scena a Vienna, in cui la caratterizzazione dei personaggi non subisce tuttavia modifiche sostanziali. Ai fini del presente discorso prendo quindi in esame la versione di Vienna, la sola che vide la luce della scena ed ebbe poi una circolazione, e che è comunque rappresentativa del trattamento di Semiramide nel contesto delle corti asburgiche.

L'esame drammaturgico rivela che Moniglia per il suo dramma trasse la materia storica dal capitolo del *De mulieribus claris* di Boccaccio nel volgarizzamento cinquecentesco di Giuseppe Betussi, come conferma il confronto fra quest'ultimo e l'argomento della *Semiramide* nella raccolta letteraria del 1690:¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, scena III.4, pp. 95-97.

¹⁵⁰ Moniglia utilizzò più volte il *De mulieribus claris* tradotto dal Betussi come spunto per i soggetti dei suoi testi drammatici: *Quinto Lucrezio proscritto* (Firenze 1681) è tratto dal capitolo LXXXI. *Di Curia moglie di Quinto Lucrezio*; *Gneo Marzio Coriolano* (Firenze 1689) è tratto dal capitolo LIII. *Di Veturia*; infine *La pietà di Sabina* (mai rappresentato, ma pubblicato nella seconda parte delle *Poesie drammatiche*) è tratto dal capitolo LXIII. *Di una giovinetta romana*. Cfr. MARCO CATUCCI, voce *Moniglia, Giovanni Andrea*, in *DBI*, vol. 75, 2011, pp. 685-691. Sull'argomento è in corso di pubblicazione un mio contributo dal titolo *Il "De mulieribus claris" di Giovanni Boccaccio fonte per i drammi storici di Giovanni Andrea Moniglia*.

Di Semirami Regina degli Assiri, capitolo II,
in *Libro di M. Gio. Boccaccio delle donne illustri tradotto per*
Messer Giuseppe Betussi, Venezia 1545, cc. 2v-4v.

Argomento,
in Giovanni Andrea Moniglia, *La Semiramide (Delle*
poesie drammatiche, II, Firenze 1690), pp. 443-444.

Semirami fu notevole ed antichissima regina degli Assiri. Da quali parenti trasse la origine sua la lunghezza degli anni ne ha levato la memoria, eccetto quella, che favolosamente agli antichi piace, i quali vogliono ch'ella fosse figliuola di Nettuno, il quale affermavano con falsa opinione figliuolo di Saturno e dio del Mare. La qual cosa, benché non faccia bisogno di credere, nondimeno l'argomento nasce lei aver avuto origine da nobili parenti.

Questa veramente fu maritata a Nino egregio re degli Assiri, e da quello ebbe un solo figliuolo chiamato dal nome regio e paterno Nino.

Al padre Nino quasi tutta l'Asia, ed ultimamente i popoli Battriani soggiogati, rendevano ubidienza, il quale morto da un folgore repentino,

essendo allora questa giovanetta ed il figliuolo garzone, stimando poco sicuro dar la briglia in mano ad un fanciullo di così tenera età di così grande imperio e dell'oriente, fu così magnanima, che quelle nazioni le quali il marito, come uomo fiero aveva coll'armi soggiogato e con le forze costretto con arte e ingegno, femina ardi ripigliare e governare. Imperoché con un certo dissimular donnesco, esaminata assai bene la fallacia del molto grande marito morto, prima delle altre cose ingannò l'essercito.

Era Semirami di lineamenti di faccia assai simile al figliuolo, con la guancia da ogni parte polita, né la voce era per la età, benché feminea, differente dalla puerile, e nella statura del corpo niente, o vero poco più grande, era differente dal figlio.

Le quali cose tutte aiutanti, acciò che col tempo non si scovrisse lo inganno, lo quale potesse poi nuocere, si coperse il capo con la mitera, coprendosi medesimamente con veli le braccia e le gambe. [...]

Ed acciòché di molti suoi gesti ne diciamo uno dignissimo di memoria.

Certissima cosa affermano quella, acquetate le cose ed in ozio riposando, un giorno, secondo il costume delle donne disciolti i capelli e facendosegli ridurre in trecce,

Semiramide fu antichissima regina degl'Assiri. Da quali parenti avesse l'origine sua, la lunghezza degl'anni ha levato la memoria, eccetto quella, che favolosamente fu creduta, ch'ella fosse figliuola di Nettuno dio del Mare.

Questa fu maritata a Nino egregio re degl'Assiri, e da quello ebbe un solo figliuolo, chiamato del nome regio e paterno Nino.¹⁵¹

Morto Nino il consorte,

riposando un giorno, secondo il costume delle donne, disciolti i capelli e facendosegli ridurre in trecce, venne la nuova che la Babilonia s'era ribellata,

ed essendo ancor giovanetta ed il figliuolo garzone, stimando poco sicuro dar la briglia in mano ad un fanciullo di tenera età di così grande imperio e dell'oriente, fu in guisa magnanima, che pigliò l'armi, e condottiera di numerosissimo esercito fece resistenza all'armi di Babilonia, ingannando non solo i propri soldati, ma eziandio qualunque altra persona più familiare con l'artificio di farsi credere Nino suo figliuolo e Re dell'Assiria,

imperoché era Semiramide di delineamenti di faccia similissima al figliuolo, né la voce era per l'età, benché femmina, differente dalla puerile, e nella statura del corpo niente era dal figlio dissimile.

Laonde vestito Nino degl'abiti suoi donneschi ed ella ricopertasi di quegli di lui, lo lasciò nelle stanze reali creduto Semiramide, ed ella andò alla testa dell'esercito stimata Nino.

Su questo storico avvenimento si regge col favore degl'episodi la tessitura del presente drama [...].

¹⁵¹ A proposito del nome del figlio di Semiramide, è interessante notare che nell'autografo del Boccaccio (in I-Fl, Plut.90 sup.98) è chiamato Ninia («et ex eo *Niniam filium* peperit unicum»), mentre nelle stampe del Quattro e Cinquecento il nome viene trasformato in Nino («et ex eo *Ninum filium* peperit unicum») nelle edizioni di Georg Husner, Strasburgo 1474/75, e di Egidius van der Heerstraten, Lovanio 1487). La traduzione di Betussi, che presente il nome Nino («da quello ebbe un solo figliuolo chiamato dal nome regio e paterno Nino»), si basa sull'edizione del *De mulieribus claris* stampata a Berna nel 1539 («et ex eo *Ninum paterno nomine filium* peperit unicum», p. 11), che in questo punto si discosta dall'autografo. La grande circolazione dell'opera del Betussi nel corso del Cinquecento potrebbe aver contribuito alla diffusione della variante Nino per il nome del figlio di Semiramide, che difatti appare nei testi drammatici italiani cinque-seicenteschi e nei libretti per musica fino al secolo XVIII.

né anco più che la metà se gli avea fatti legare, venne la nuova che Babilonia s'era ribellata, la qual cosa ella con tanta molestia patì, che gettato il pettine subito da quella industria di donne irata levandosi, pigliò l'arme e condottovi uno essercito assediò la città molto forte. E prima che non ebbe quella con lungo assedio astretta in suo potere, la quale, benché fortissima più non potendo tenersi fu sforzata arrendersi, compose insieme i disordinati suoi capelli, a lei per la fretta dell'ira così disciolti ed intricati rimasti. Del quale così animoso fatto lungamente ne diede testimonio una gran statoua di bronzo in Babilonia drizzata la quale dinotava una femina da un lato coi capelli sparsi e sciolti, dall'altro raccolti e ridotti in treccia.

[...]

Nel capitolo di Boccaccio Semiramide è dipinta come una donna ambivalente, da una parte ammirevole per l'abilità nel governo, il coraggio e l'astuzia, dall'altra biasimevole e condannabile per l'ambizione sfrenata, la brama di potere e la proverbiale lussuria, che la spinse a desiderare l'amplesso con il figlio. Moniglia compie tuttavia una accurata selezione delle informazioni sulla sovrana, tralasciando i fatti più crudi riguardanti omicidi e riprovevoli pratiche sessuali e traendo dal capitolo solo gli elementi necessari alle premesse e allo sviluppo del dramma:

- la morte di Nino re degli Assiri e la conseguente assunzione della custodia del figlio Nino e della reggenza del regno da parte della vedova Semiramide;
- l'incapacità di Nino di regnare per via della giovane età e dell'inesperienza sul campo;
- la somiglianza di lineamenti, voce e statura fra Semiramide e il figlio Nino;
- il travestimento di Semiramide da re per assumere il comando dell'esercito e del regno;
- l'episodio in cui Semiramide, ragguagliata della rivolta di Babilonia mentre si sta acconciando i capelli, interrompe la toeletta per lanciarsi in battaglia.

Il dramma inizia proprio con una variazione di quest'ultimo celebre episodio, tramandato da Valerio Massimo: Semirami è dedita alla sua toeletta quando viene informata che Babilonia si è ribellata alla dominazione assira e minaccia una guerra. Decide allora di scendere in battaglia vestendo i panni del figlio Nino, e comanda al figlio di restare a corte con gli abiti della regina. Nella finzione del dramma, all'insaputa della madre, Nino è amante di Elvida, figlia del nemico re di Babilonia e schiava sotto mentite spoglie e sotto il finto nome di Iside; all'insaputa del figlio, Semirami ama Ireo, generale dell'esercito assiro, suo sottoposto. Il dramma è giocato sul travestimento/scambio di identità fra madre e figlio, che genera inevitabilmente una serie di situazioni equivoche, soprattutto quando si trovano insieme le coppie Semirami-Iside e Nino-Ireo. Durante una battaglia la regina viene fatta prigioniera del re di Babilonia Creonte e in seguito liberata grazie all'aiuto di Iside, che la crede però il suo amato Nino. A sua volta Nino è stanco di rimanere inerme a corte e teme di passare per sovrano effeminato: decide di riprendere il suo posto e impone alla madre di sposare Creonte per ristabilire la pace. Quindi l'opera si conclude con la pace fra Assira e Babilonia e le doppie nozze di Nino con Iside e di Semirami con Creonte.¹⁵²

L'antefatto pubblicato nel libretto per la rappresentazione viennese chiarisce la connotazione positiva che assume il personaggio di Semiramide a Vienna. La decisione di prendere il comando dell'esercito nasce da una situazione di emergenza, ossia la minaccia di guerra da parte del re di

¹⁵² Si vedano i dettagli della trama nel capitolo III di questa tesi.

Babilonia. La «ben avveduta» e magnanima Semirami ritiene che il figlio sia troppo giovane e inesperto per affrontare «sì periglioso cimento», quindi prende il suo posto in battaglia per evitare che gli Assiri trovino motivo di sospettare «dell’effeminato genio del loro re».¹⁵³ Il travestimento è determinato dalla necessità di difendere il regno e insieme la reputazione del figlio, e non solamente, come vuole parte della tradizione letteraria, dall’ambizione di avere il potere tutto per sé.¹⁵⁴ Tant’è che Semirami si traveste per guerreggiare e non per regnare a corte: parte infatti lasciando la reggenza del regno a Nino sotto la guida dell’aio Eliso:

SEMIRAMI Cinta di terso acciaio,
 veloce partirò; femminea gonna
 vèstiti, o figlio, intanto:
 Semirami sembrando ancorché donna,
 non avviliisci de’ tuoi pregi il vanto.¹⁵⁵

[...]

ELISO Sotto manto guerriero,
 bella amazzone invitta, oh quanto, oh come
 sembri di Marte il simulacro altero!
 Ma tosto fia che dome
 babiloniche schiere, e di Creonte
 stretti in freno servil gl’empi furori
 te Pallade d’Assiria il mondo adori.

SEMIRAMI Eliso, a te consegno
 la reggenza del regno:
 del mio diletto figlio
 all’opre assisti; affettuoso zelo
 somministri consiglio,
 e tra le brine di canuto pelo
 la più robusta fedeltade annida;
 il cielo a noi sia guida.
 Delle cangiate spoglie
 e del mentito aspetto
 l’alto segreto inviolabil resti.¹⁵⁶

È evidente l’attenzione posta sull’immagine di Semirami guerriera, «Pallade d’Assiria», quasi «simulacro altero di Marte», che mostra le sue qualità virili prendendo le armi in difesa del regno. Tuttavia, in quanto donna innamorata, è soggetta alle pene del cuore, e per quanto sia armata, non ha scudo contro il suo vero nemico, l’amore:

SEMIRAMI Siamo soli, o mio core,
 parlar libero puoi;
 armato di valore,
 cedere o vincer vuoi?
 Qual è il nemico? Un dardo.
 E chi lo vibra? Un guardo.
 Ruine deplorabili
 e stragi formidabili

¹⁵³ Si veda la trascrizione dell’antefatto nell’edizione di Wi67 nella Parte II di questa tesi.

¹⁵⁴ In questo caso avviene il contrario di quello che Antonia Fraser ha definito “shame syndrome”, ossia l’atteggiamento della donna guerriera che, comportandosi da uomo, «shows up, positively *shames* the weaker males who surround her» (ANTONIA FRASER, *Boadicea’s Chariot: the Warrior Queens*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1988, p. 12).

¹⁵⁵ Wi67, scena I.2, vv. 70-74.

¹⁵⁶ Wi67, scena I.6, vv. 289-306.

costante soffrirò:
contro l'armi d'Amor scudo non ho.¹⁵⁷

Nino e Semirami cercano di ostacolare l'uno la relazione dell'altra, temendo che le nozze portino all'indebolimento del regno. Dopo aver scoperto che Iside è di sangue reale, Nino è sempre più convinto del suo piano: sposare Iside e far sposare Semirami con Creonte, in modo che i due regni si uniscano e trionfi la pace. Per quanto all'inizio tenti di ribellarsi, alla fine la regina assira, per obbedire al volere del figlio e per il bene del suo popolo, rinuncia al potere e all'amore, non appropriato al rango di regina, e accetta le nozze con Creonte:¹⁵⁸

SEMIRAMI Così vinco me stessa.
Vedesti? udisti, o figlio?
Tingami pure il volto
vergognoso rossore,
ogni trascorso errore
nel pentimento mio resta sepolto.
Lascia, mio caro, lascia
d'Elvida il molle affetto.
[...]
Io pur amai, non amo
perché non lice; ed or dal seno io sento
svellermi Ireo come dal tronco un ramo,
con strepito, fatica e con tormento.
[...]

NINO Regina, omai Creonte
scuote il giogo servile,
già con impeto ostile
doma l'assiro orgoglio;
sotto i trionfi suoi trema il mio soglio.
Se nel paterno impero
vuoi stabilir mia sorte,
di Babilonia il re ti sia consorte.

SEMIRAMI Figlio, così deliri?

NINO Indarno, o madre, aspiri
giungere omai delle tue brame al segno.
Per stabilire un regno,
perdasi l'odio antico.
Amor così m'affida:
voglio, sposando Elvida,
con l'esilio d'Ireo, Creonte amico.
[...]

SEMIRAMI Oh inaspettato strale,
quanto temuto men viepiù mortale!
Folle, di che mi dolgo?
Pentimento reale
regga agli spirti il freno,
che se virtù prevale
nel vasto mar di tempestoso amore,
contro i flutti del senso àncora è 'l core.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Wi67, scena I.6, vv. 315-324.

¹⁵⁸ Nel caso della *Semirami* di Moniglia accade quello che Freeman ha teorizzato (erroneamente) per la *Semiramide in India* di Bisaccioni: la sottomissione della donna guerriera al nuovo marito tramite il matrimonio e la rinuncia al potere. Cfr. FREEMAN, "La guerriera amante", p. 442.

¹⁵⁹ Wi67, scena III.7, vv. 1496-1558.

Il ritratto di Semirami nel dramma di Moniglia è senza dubbio positivo: il poeta la dipinge come una donna forte, coraggiosa e virtuosa, in definitiva una degna rappresentante delle qualità che deve possedere un buon regnante, che se eccede in ambizione, è tuttavia capace di autocontrollo. Questa caratterizzazione risente anche di una generica poetica del decoro che Moniglia impiega nel trattamento dei personaggi nobili in scena, specchio dei reali che assistono agli spettacoli:

Io so quanto grave sia l'errore nei componimenti scenici di non sostenere il decoro delle persone illustri che si rappresentano, non solamente nei costumi, ma eziandio nella proprietà dei gesti e della frase. Non mi sono in tutto e per tutto ignote quelle leggi che severamente l'impongono, alla cui osservanza mi sono con tutto sforzo ben volentieri obbligato.¹⁶⁰

A Innsbruck come a Vienna non sarebbe stato appropriato dipingere la protagonista come una regina lussuriosa e vendicativa, che brama l'omicidio e l'amplesso con il figlio. Dunque il poeta è indotto a manipolare la fonte a fini teatrali: se in Boccaccio-Betussi Semiramide era presentata come un esempio morale per certi aspetti positivo, ma per tanti altri negativo, in Moniglia la regina viene epurata dei suoi vizi più turpi e moralmente riprovevoli (come già osservato per la Semiramis di Calderón), e avvicinata piuttosto all'*exemplum* del perfetto regnante, capace di autocontrollo e sacrificio per un bene superiore a quello individuale.¹⁶¹

Non sembra un caso forse che sempre a Vienna qualche anno dopo, il 22 dicembre 1673, venne di nuovo scelta Semiramide per festeggiare il compleanno della vedova Maria Anna d'Austria, regina di Spagna e madre della (nel frattempo defunta) imperatrice Margherita Teresa, consorte di Leopoldo I. In questo breve «trattenimento musico» di Antonio Draghi (poesia di ignoto) viene inscenato proprio l'aneddoto della notizia della rivolta di Babilonia:

ISTORIA	Pure in destrier volante anelante corrier comparve al fine a la madre reina, e con flebil favella così spiegò la torbida novella.
CORRIERO	Semiramide saggia, il tuo vedovo scettro e 'l re fanciullo dal Medo involator dell'altrui regni ormai preso è a trastullo. Già vien nemica armata, ne vuol teco la guerra. [...]
ISTORIA	Giunse appunto in quell'ora il rio messaggio,

¹⁶⁰ MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche*, II, p. 70. Riferendosi nello specifico alla resa del linguaggio rustico dei personaggi del dramma civile rusticale *Il potestà di Colognole* (Firenze 1657), Moniglia nella prefazione al dramma ricorda le buone pratiche di scrittura riguardo alla rappresentazione verosimile dei personaggi in scena: «Ma perché in qualsivoglia genere di rappresentazione l'osservare il costume del personaggio che si introduce tanto nel parlare che nell'operazioni è 'l maggiore obbligo che sia imposto dalle buone regole della Poetica a quei tali che di ben comporre s'industriano, onde loro la più difficile fatica risulta [...]» (*Delle poesie drammatiche, Parte terza*, Firenze, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, 1689, p. [2]). Sul tema del decoro in Moniglia si veda FRANÇOISE DECROISSETTE, *Un librettista alla ricerca dell'autorialità: le strategie editoriali di Giovan Andrea Moniglia (1624-1700)*, «Line@editoriale», 1, 2009, pubbl. 20/04/2017, online all'indirizzo <<http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=88>> (accesso del 05/11/2019); EAD., *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin. Les "Poesie drammatiche" de G. A. Moniglia entre obéissance et auctorialité*, in *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, pp. 59-85: 74-76.

¹⁶¹ Fra *La hija del aire* di Calderón e il dramma di Moniglia non sembrano esserci altri elementi in comune: possiamo rispondere al dubbio di Alfred Noe su una possibile derivazione della *Semirami* dal modello spagnolo. Cfr. ALFRED NOE, *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz*, «Daphnis», 30/1-2, 2001, pp. 159-218: 184-186.

quando l'eccelesca donna
tra le care donzelle
stretta in succinta gonna
raccogliea la sua chioma
al suo real decoro,
regolando il bell'oro.
Già la metà stringea semplice nastro,
l'altra licenziosa in sen cadea,
e tal primiero accento
sorse qual lampo o vento,
e preso il bianco bisso
coprì con torvo ciglio
del sen la neve e l'animato giglio.¹⁶²

Semiramide, che si lancia immediatamente in battaglia alla difesa del regno, viene prima definita «eccelesca donna», infine chiamata «innocente» ed associata direttamente alla regina spagnola:

CORO Semiramide innocente,
che MARIANNA d'Austria oggi festeggi.
D'Oriente a l'Occidente
paralleli impresta i freggi,
l'una e l'altra acconci il crine
a portar frondi divine,
e ciascun si disinganni
che ritornano i casi, se non gli anni.¹⁶³

Sempre l'aneddoto della chioma viene ricordato nella composizione da camera *Il teatro delle passioni umane* di Nicolò Minato, musicata da Antonio Draghi e cantata nel 1690 per l'onomastico di Leopoldo I (15 novembre).¹⁶⁴ Il componimento presenta la passioni umane secondo Aristotele (l'amore, l'odio, il desiderio, la fuga, il diletto, il dolore, la speranza, la disperazione, l'audacia, il timore, l'ira, la lenità), ognuna delle quali è rappresentata da un personaggio storico. Lo scopo della composizione è mostrare che tutte le passioni «nel cuore del gloriosissimo Leopoldo sono in grado di virtù, come che in lui regna la vera virtù eroica, moderatrice delle passioni, e che tutte in virtù le riduce». ¹⁶⁵ Semiramide viene scelta per l'ira, passione che manifesta nel momento in cui si lancia in battaglia prima ancora di finire di intrecciarsi la chioma. Il celebre episodio, narrato da Lucidaura, si conclude con la giustificazione di una tale passione violenta, necessaria nell'«alme grandi», poiché «l'ira è virtù, se la ragion la move». ¹⁶⁶

Un'ulteriore apparizione si riscontra in un altro testo celebrativo di Minato, *Le più antiche gemme e le più belle pietre delle corone*, un «ossequio per musica di camera» musicato da Draghi nel 1697 e dedicato a Giuseppe I, figlio e successore di Leopoldo I.¹⁶⁷ Nel testo appaiono alcuni antichi re e

¹⁶² *La Semiramide, trattenimento musico*, Vienna, Giovanni Battista Hacque, 1673, cc. A₁₁^v-A₃^r. Cfr. HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1985, pp. 76, 478. Un riferimento al celebre episodio appare anche nel *Genserico* di Nicolò Beregan (Venezia, Francesco Nicolini, 1669, pp. 18-19), nel momento in cui Teodora vuole medicare Odoacre, ferito, recidendosi una treccia: «Ma qui fasce non ho, serva di benda | questa treccia recisa. *Con la spada si tronca una parte del crine e lo fascia.* | Se con disciolto crine | Semiramide puote | di Babelle vietar l'alte ruine, | or di regal pietà sia questo un segno | sacrar la chioma a chi mi salva il regno».

¹⁶³ *La Semiramide, trattenimento musico*, c. A₄^v.

¹⁶⁴ [NICOLÒ MINATO], *Il teatro delle passioni umane*, Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio, 1690.

¹⁶⁵ *Ibid.*, c. B₂^r.

¹⁶⁶ *Ibid.*, c. [F₄]^r.

¹⁶⁷ [NICOLÒ MINATO], *Le più ricche gemme e le più belle pietre delle corone*, Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio, 1697. Cfr. ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2011, p. 289.

regine che Giove ha fatto venire dagli Elisi per porgere all'imperatore la pietra più bella e ricca della sua corona e illustrarne le proprietà. Semiramide appare insieme ad Artaserse, Filippo Macedone, Ottaviano, Nitocre e Irene per omaggiare Giuseppe, sebbene alla fine venga detto che le gemme più preziose e le pietre più belle non siano quelle delle corone, bensì le virtù dell'imperatore.¹⁶⁸

Come dimostrano questi esempi, a Vienna Semiramide assume senza dubbio una connotazione positiva in termini di rappresentanza simbolica dei regnanti. La scelta di questo soggetto può essere messa in relazione con la predilezione, alla corte asburgica negli anni '60, per soggetti con amazzoni e donne guerriere, che, secondo le ricerche di Andrea Garavaglia, si associa a un probabile «intento programmatico di legittimazione del potere femminile in generale, o dell'imperatrice stessa [Eleonora Gonzaga II, madre di Leopoldo] o della futura nuora [Margherita Teresa]». ¹⁶⁹ Negli anni in cui a Vienna vengono commissionate opere su soggetto amazzonico sotto la protezione dell'imperatrice vedova (*Ippolita* di Carlo de' Dottori nel 1663 e *La simpatia nell'odio, ovvero Le Amazzoni amanti* di Giovanni Pietro Monesio nel 1664, benché forse entrambe mai musicate né rappresentate), Eleonora Gonzaga II istituisce l'ordine cavalleresco femminile delle Schiave della Virtù, accompagnato da un testo programmatico pubblicato a Venezia nel 1664.¹⁷⁰ Questo si presenta come un «discorso morale» e «non serve per altro che per mostrare ch'anco oggi vi sono donne che in lettere ed armi sono capacissime per l'intendimento, onde possono istituire a guisa degl'uomini ordini di dame e contribuire onori». ¹⁷¹ Il *pamphlet* contiene gli obiettivi morali e politici dell'ordine, fra cui «eleggere a guisa de' Cesari e regi, cavalleresse conspue in nobiltà e valore». «Avendo per fondamento che la donna non debba lasciarsi superare un punto dall'uomo negl'avvanzi della virtù, potendo al pari di lui coronarsi dell'aureola per le lettere e per i trionfi dell'armi», Eleonora invita le donne nobili dell'ordine a esercitare le loro virtù virili se non nell'esercizio del potere, che è a loro precluso, almeno «nella fortezza e intrepidezza d'animo col mostrarsi virile per cercarne la vendetta universale contro gl'infedeli della Chiesa cattolica». ¹⁷² Come martiri del passato, le donne nobili devono quindi scendere metaforicamente in campo e militare in difesa della fede.

Nel sostenere la parità del sesso femminile rispetto a quello maschile anche nell'esercizio delle armi, nel *pamphlet* vengono elencate virago del passato che si sono distinte in battaglia, fra cui Camilla, Zenobia, Amalasantha, e naturalmente Semiramide.¹⁷³ Oltre che per le doti militari, mostrate nel notissimo aneddoto della ribellione di Babilonia, la «perspicace» sovrana assira viene ricordata per la sua abilità nelle questioni politiche e negli affari di stato, per cui «Nino non risolveva alcuna cosa senza il consulto di lei». ¹⁷⁴ Nonostante lo spirito cattolicissimo e devoto dell'ordine e della sua fondatrice, Semiramide è mostrata come modello positivo di donna al potere, abile nelle

¹⁶⁸ Benché antecedente, si veda anche il balletto del 1617 fatto alla presenza dell'imperatore Mattia e dell'imperatrice Anna d'Austria, in cui compaiono Nino e Semiramide fra «i più famosi eroi monarchi del mondo, e le più belle e valorose regine», in HERBERT SEIFERT, *Das erste Musikdrama des Kaiserhofs*, in *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas, Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, a cura di Elisabeth Theresia Hilscher, Tutzing 1998, pp. 9-111; ristampato in HERBERT SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, a cura di Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer, 2014, pp. 325-377.

¹⁶⁹ GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni*, p. 169.

¹⁷⁰ *L'ordine delle Schiave della Virtù, sotto l'augustissima protezione dell'Imperatore Leopoldo Primo, istituito dalla Sacra Real Maestà dell'Imperatrice Eleonora l'anno 1662*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1664. Si veda GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni*, pp. 167-172 e inoltre ID., *Amazons from Madrid to Vienna, by way of Italy: The Circulation of a Spanish Text and the Definition of an Imaginary*, «Early Music History», 31, 2012, pp. 189-233.

¹⁷¹ *L'ordine delle Schiave della Virtù, Lettore*, p. [v].

¹⁷² *Ibid.*, p. 40.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 24-25: «Qual cavaliere mai oprò qual Semiramide fece a' rebelli di Babilonia, che non volle mai ridurre le chiome all'ornamento primiero se non doppo aver vendicata l'insolenza de' sudditi?».

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

armi e nella politica. Non solo quindi il suo personaggio è funzionale a sostenere la legittimazione del potere femminile, ma è lecito pensare che a Vienna, durante la rappresentazione della *Semirami* di Moniglia e Cesti, alla presenza dell'imperatore, di Margherita Teresa, dell'imperatrice vedova e delle principesse, non sia passato inosservato il paragone fra la leggendaria regina, vedova e reggente al posto del figlio Nino ancora inesperto e inabile al governo, e Eleonora stessa, vedova e reggente dal 1657, quando alla morte di Ferdinando III, Leopoldo aveva appena 16 anni e poca predisposizione per l'esercizio militare.¹⁷⁵ Dato che a corte il tema della discendenza e della salvaguardia del regno era particolarmente sentito, in quanto problemi seri e veri della dinastia asburgica, il pubblico nobile che assistette allo spettacolo poteva comprendere e condividere la decisione di Semiramide di assumere il comando al posto di un uomo per non rischiare la sconfitta in battaglia e la perdita del trono. Tuttavia, nella finzione del dramma come nella realtà storica, il potere femminile non è ammesso se non in via temporanea, e di fatto Eleonora non può reggere l'impero allo stesso modo di Semiramide, che deve rinunciare alla libertà per unirsi in matrimonio e porre fine alla guerra.¹⁷⁶

Nonostante le letture possibili, non credo che l'intento del mecenate Leopoldo de' Medici e del drammaturgo Moniglia fosse di riferirsi a persone reali, individuabili nel contesto di Innsbruck per cui l'opera fu scritta (Sigismondo Francesco e la sposa Edvige Augusta), o a Vienna dove fu di fatto rappresentata (Eleonora Gonzaga II, Leopoldo I e Margherita Teresa). Le allegorie e i simbolismi alla corte viennese erano di solito molto espliciti, soprattutto nei testi encomiastici e celebrativi: basti pensare alla grandiosa festa teatrale di Francesco Sbarra *Il pomo d'oro*, rappresentata nel 1668 per festeggiare le nozze imperiali di Leopoldo I e Margherita Teresa, oppure alla 'commedia a chiave' *La lanterna di Diogene* di Minato e Draghi del 1674.¹⁷⁷ A questo proposito, vale la pena ricordare quanto scrisse Nino Pirrotta, esaminando il repertorio viennese di quegli anni:

Tanta insistenza nel rendere esplicito l'omaggio (peraltro ovvio) ai destinatari e nel farne partecipi anche gli altri spettatori [si riferisce a *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* di Niccolò Minato del 1674] mi sconsiglia dal cercare in altre opere più reconditi simbolismi e dal caratterizzare tutto il genere come essenzialmente l'espressione di una mentalità assolutistica. Era naturale che un'epoca che non conosceva altre forme di governo rappresentasse anche sulla scena monarchi assoluti; ma ciò non indica un intento di propaganda, insito se mai più che nel soggetto rappresentato nello sfarzo della rappresentazione. [...] Si celebravano a date fisse rituali omaggi, ma di solito si evitava di farvi riferimenti specifici al destinatario dell'omaggio. Che il re Cassandro [nella *Tessalonica* del 1673] si innamori di Tessalonica solo per averla udita cantare (come già Serse di Romilda) non aveva riscontro in speciali virtù canore dell'imperatrice madre; né *Iphide greca*, la cui protagonista adottando il consueto travestimento maschile sfrutta anche il fatto che il nome si adattava a entrambi i sessi, può avere avuto riferimenti personali all'imperatrice Margherita Teresa; né Leonida esule in Tegea [dell'omonimo dramma musicale del 1670] ha niente in comune con l'imperatore. Tutt'al più l'opera viennese si conformò all'immagine che la monarchia voleva dare di sé nella *pruderie* con la quale evitò nelle scene comiche le battute e gli atteggiamenti sboccati e lascivi così frequenti sulle scene pubbliche.*

¹⁷⁵ L'imperatore ricevette un'educazione prevalentemente umanistica, in funzione di una futura carriera ecclesiastica e non politica. Amante della caccia, dell'arte e della musica, era noto per il suo carattere flemmatico e la forte religiosità. Cfr. JOHN PHILIP SPIELMAN, *Leopold I of Austria*, London, Thames and Hudson, 1977.

¹⁷⁶ A questo proposito si veda la discussione sul problema del potere femminile nelle opere che hanno Semiramide per soggetto in HELLER, *The Queen as King*; EAD., *Semiramide and musical transvestism*.

¹⁷⁷ Cfr. BIANCONI, *Il Seicento*, pp. 244-246.

(*) Una scena come quella del *Tito* di Beregan-Cesti (II.15), con «Berenice afferrata per un braccio, e Domitiano in atto di volerla sforzare», sarebbe stata impensabile per la scena imperiale.¹⁷⁸

Il trattamento decoroso dei personaggi nobili in scena (quindi anche di Semiramide) è dovuto al tipo di immagine che la monarchia voleva dare di sé. Se non vanno ricercati significati simbolici forzati nella scelta di rappresentare l'opera di Moniglia e Cesti, va tuttavia almeno evidenziata la tendenza degli anni Sessanta e Settanta a mettere in scena a corte drammi con protagoniste femminili che si sono distinte nella storia per virtù e nobiltà d'animo (*Zenobia* nel 1662, *Atalanta* nel 1669, *Penelope* nel 1670, *Cidippe* nel 1671, *Gundemberga* nel 1672, *Artemisia* e *Tessalonica* nel 1673 ecc.).¹⁷⁹ Inoltre, Moniglia stesso scrisse nel 1667 appositamente per Vienna *La Giocasta*, dramma con protagonista un'altra vedova, regina d'Armenia, che doveva essere musicato da Cesti e che non fu mai rappresentato a causa prima dell'abbandono della corte da parte del compositore, e in seguito della sua prematura morte.¹⁸⁰ È lecito pensare che la scelta di tali soggetti non sia stata casuale, ma legata alla volontà di riferirsi in modo generale alle virtù delle donne reali di corte, *in primis* Eleonora Gonzaga e Margherita Teresa.¹⁸¹

Rispetto alla *Semirami* di Vienna, i suoi due rifacimenti veneziani, *La Semiramide* del 1671 e *La schiava fortunata* del 1674, ebbero una diversa destinazione, poiché scritti per un teatro cittadino e per una platea di spettatori paganti. *La Semiramide* di Matteo Noris e Pietro Andrea Ziani, rappresentata al teatro dei Ss. Giovanni e Paolo nella stagione 1671, è frutto di una serie di modifiche volte a adattare il dramma di Moniglia «all'uso di Venezia». Tale operazione di «aggiustamento», tipica delle riprese di opere extra-veneziane, è dichiarata apertamente nel libretto a stampa, che non chiarisce tuttavia la vera entità degli interventi: di fatto è una riscrittura quasi totale del dramma, in cui vengono aggiunte nuove situazioni drammatiche, e completamente riformulate le vecchie.¹⁸²

Nel suo avvertimento al lettore, lo stampatore Francesco Nicolini sottolinea l'appropriatezza nella scelta della storia e l'efficacia dell'equivoco su cui si basa l'intreccio di Moniglia, che necessita tuttavia dell'immaginazione dello spettatore per essere goduto a pieno, poiché non è scenicamente realizzabile la completa somiglianza fra i cantanti che interpretano Nino e Semiramide.¹⁸³

¹⁷⁸ NINO PIRROTTA, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 127-163: 150-151.

¹⁷⁹ Si veda lo *Spielplan* in SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, pp. 450-479 e il suo aggiornamento ID., *Ergänzungen und Korrekturen zum Spielplan 1622-1705: Appendix 2014 zu "Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing 1985"*, in SEIFERT, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, pp. 263-279.

¹⁸⁰ Cfr. qui il paragrafo I.1. Sulla cronologia della composizione dell'opera cfr. HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 15-62: 43-44.

¹⁸¹ È interessante notare che essendo *La Semirami* rappresentata a Vienna alla presenza dell'aghà turco (cfr. nota 113 del capitolo I), potrebbe essere servita in un'occasione di delicato incontro diplomatico con la corte ottomana. Mettere in scena il soggetto di Semiramide, leggendaria eroina d'Oriente, utilizzando abiti e ambientazione orientali, servì forse a indicare l'«apparente» amicizia della corte imperiale nei confronti di quella ottomana.

¹⁸² Sulla *Semiramide* di Noris e Ziani e le differenze rispetto al dramma di Moniglia nel trattamento del personaggio della regina assira si vedano i lavori di HELLER, *The Queen as King*, e EAD., *Emblems of Eloquence*, pp. 220-262, 340-347.

¹⁸³ [NORIS], *La Semiramide, Lo stampatore a chi legge*, pp. 5-6: «Se questa volta non ti dà nel genio la Semiramide, o benigno lettore, è forza dire che l'equivoco non è l'anima della curiosità. Sopra questo fondamento il Signor Dottor Gio. Andrea Moniglia, ingegnossissimo cigno di Elicona, ha inalzato la presente mole drammatica, né s'ingannò nell'elezione della storia, poiché più famosa e più vaga non ponno somministrare i Luci, i Curzi ed i Giustini per base scenica alle reali rappresentanze. Leggerai gli accidenti che sono sostenuti dalli due simili, Nino e Semiramide, ma non vedrai negl'istessi la similitudine che s'ha dalla Storia, poiché se fossero uniformi, ne saresti privo di godimento, mentre non si godrebbe dell'equivoco se non si distinguesse la diversità di chi lo compone; e ti persuada il dire che l'inganno deve servire per chi lo rappresenta, non per chi è presente alla rappresentazione. Dunque figurati quello che non vedi e godrai di quello che vedi. Nel resto sappi che, per aggiustar all'uso di Venezia il presente drama, in qualche parte s'è

Far riferimento alla penna di Moniglia equivale a mettere sul lavoro un sigillo di qualità. Eppure il dramma non poteva apparire sulle scene veneziane senza un sostanziale rinnovamento, e questo investì la drammaturgia, il dettato e la caratterizzazione dei personaggi. In generale nella nuova *Semiramide* l'attenzione è rivolta *in primis* alle vicende amorose e agli equivoci scatenati dallo scambio d'identità, mentre le questioni belliche e politiche passano in secondo piano. Vengono infatti aggiunti nuovi intrighi amorosi (il celato sentimento del generale di Babilonia Arsace per Elvida/Iside) e ampliati i già esistenti (Creonte è folle d'amore per Semiramide), aggiunte scene di *flirt* ambigui (II.8 fra Ireo e Iside) e scene di gelosia fra gli amanti (II.9-10). L'opera riflette in sostanza il gusto veneziano per il piccante e le situazioni sessualmente ambigue: viene infatti esagerata la possibilità di situazioni omoerotiche attraverso l'espedito del travestimento (si vedano soprattutto le scene fra Semiramide e Iside, fra Nino e Ireo, e le scene con tutti e quattro i personaggi). Per le possibilità drammaturgiche che offre, tale espedito è per i poeti uno degli elementi di gran lunga più intriganti della leggenda di Semiramide, e a Venezia viene sfruttato in tutte le sue potenzialità.

Ponendo l'accento sull'intreccio amoroso, Noris presenta una Semiramide intenta agli amori, più lasciva e capricciosa, e talvolta anche crudele (tant'è vero che attenta persino alla vita di Iside), come si evince dal confronto fra la prima scena nei due drammi:¹⁸⁴

Moniglia, <i>La Semirami</i> , Vienna 1667, scena I.1	Noris, <i>La Semiramide</i> , Venezia 1671, scena I.1
SEM <i>«acconciandosi la testa»</i> Pur sovra il nostro cielo spiega candido velo amica pace. Per noi l'impeto audace frenò l'indico Marte, e già festose di verdeggiante oliva del Tigri in su la riva cingon le chiome d'or l'assirie spose. Se con guardo inclemente mirai le babiloniche ruine, or con l'intatte brine di ligustro innocente voglio il seno ingemmarmi.	SEM Cinta la fronte di bianche bende, là su nel cielo ride la pace, ma quel fanciullo che l'arco tende mi fa gran guerra con la sua face. Si, sì, lunge da Ireo, dal sol ch'adoro, anco in grembo alla pace io peno e moro. Ma se nei suoi presaggi non è fallace 'l cor, già con l'abete approda al lido e a consolar mie doglie de l'albergo regal preme le soglie.
LUC SEM All'armi, all'armi. SEM All'armi, all'armi? e quale rimbombo marziale dall'orecchio nell'alma giunse, e la bella calma turba de' miei pensieri? Altri non vedo, più non sento; ma come, come per entro al petto un mentito sospetto dell'intrepido cuor le glorie atterra? [...] Parti; poco felici tra gli scherzi il mio cor prende gl'auspici.	<i>Semiramide va allo specchio, sotto il quale erri un tavolino con sopravi coppa d'argento che tiene fiori.</i> Or infioratemi le chiome lucide rose che a Venere pungeste 'l piè. Poi con la cenere di mille amanti sian biancheggianti qual porto candida nel sen la fé. Or infioratemi [...]

Se nel testo di Moniglia la regina si adorna con il ligustro bianco, simbolo di purezza, nella scena di Noris si ammira allo specchio cantando, e si abbellisce con la rosa, fiore simbolo della passione, mentre il biancore è dato dalla cenere degli amanti, riferita ai passati omicidi, in netto contrasto con

variato; ma riuscendo di tua soddisfazione, come si persuade, quel soggetto che sopra di esso trattò la pena (sforzato di obediare a chi deve per obbligazione), si dichiara quanto vi trovarai di tuo genio attribuire a lode ed alla virtù del sopraccennato Signor Moniglia, che della machina fu l'Archimede».

¹⁸⁴ Il confronto delle due scene è già discusso in HELLER, *The Queen as King*, pp. 103-104.

il candore della professata fede. Tale azione è persino immortalata nel frontespizio figurato del libretto a stampa.¹⁸⁵ Mentre, inoltre, l'agguerrita Semiramide di Moniglia mostra un atteggiamento composto, da regnante che ammira con soddisfazione la bramata pace e teme le minacce di guerra (che giungono infatti da Babilonia), Noris pone l'accento più sul carattere umano della regina, in preda alla vanità e alla passione amorosa. Tale differenza nella caratterizzazione del personaggio è evidente quindi fin dall'inizio del dramma e emerge anche nella scena successiva, in cui la regina prende il comando dell'armi. In Moniglia abbandona ogni indugio e prende con fermezza la decisione di vestirsi da uomo e mettersi al comando dell'esercito; nel testo di Noris mostra invece le sue debolezze, quale donna innamorata:

Moniglia, <i>La Semirami</i> , Vienna 1667, scena I.2		Noris, <i>La Semiramide</i> , Venezia 1671, scena I.2	
SEM	Cinta di terso acciaio, veloce partirò; femminea gonna vèstiti, o figlio, intanto: Semirami sembrando ancorché donna, non avvili de' tuoi pregi il vanto. Solo ad Eliso venga nota la nobil frode; egli, ch'amico l'ode, nel più cupo dell'alma anco la tenga.	NIN	S'armin cento falangi e mi si porga guerriero arnese.
NIN	A' tuoi potenti imperi ogni mio spirito avvinto offro devoto e ai tuoi desir sogetto. Sotto al paterno tetto, e pur frenando il naturale istinto, tra l'assire donzelle resto guerriero imbelles.	SEM	Figlio, Io ch'a domar falangi ho l'alma avezza, a l'inimico audace rintuzzerò l'orgoglio.
SEM	Soffri, ti prego, o figlio: non ammette consiglio l'angusto tempo. Addio, spirito del viver mio, obedisci sagace, spera trionfi e pace.	NIN	E Nino non roterà l'acciaro?
ELI	Vanne: con alma fida io del tuo figlio alla custodia intendo; vanne, devoto attendo ch'a sì grand'opre alta fortuna arrida.	SEM	Tu vestito de l'ostro ché il sen mi copre, e con la stessa imago ch'al tuo volto simil mi dié natura, a dar legge a vassalli quivi rimanti. Eliso, a la cui fede sol palese riman l'occulto arcano, de la reggia e di Nino sarà custode (oh stelle, a qual impresa è Semirami accinta? Spero vittorie e un cieco dio m'ha vinta).
	<i>Parte.</i>	ELI	Vanne. Qual fu ad Esperia il vigile dragone, io qui rimango or ch'a cinger tu vai spada e cimiero a custodirti 'l figlio, anzi l'impero.
			<i>Qui Nino sta pensando tra sé.</i>
		SEM	Opra da saggio, o figlio, né spogliando la gonna fia ch'in uno tu perda e scettro e palma (com'io perdei per un bel volto l'alma).
			Chi segue Cupido più regger non sa; l'arciere di Gnido corone non ha.

Secondo il costume veneziano, nel dramma di Noris vengono tagliati alcuni ruoli secondari e ampliati i ruoli principali, soprattutto quelli di Ireo e Creonte, arricchiti di un numero maggiore di arie.

Una simile strategia di riscrittura si individua anche nella versione ritoccata da Giulio Cesare Corradi di Venezia 1674, *La schiava fortunata*, nella quale l'attenzione è spostata sul personaggio di Elvida/Iside, la (finta) schiava cui si riferisce il nuovo titolo. Nel rifacimento veneziano l'impianto drammaturgico della *Semirami* rimane sostanzialmente invariato, ma, come nella *Semiramide* di

¹⁸⁵ Sul frontespizio si veda *Ibid.*, p. 93; e SILVIA BRACCA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, ZeL edizioni, 2014, pp. 116-117, in cui l'autrice attribuisce l'antiporta all'incisore francese Martial Desbois.

Noris-Ziani, troviamo l'aggiunta di intrighi amorosi (il paggio Eurillo è innamorato di Iside e pensa che lei lo ricambi), il taglio di lunghe sezioni di recitativo, e l'aggiunta o sostituzione di pezzi chiusi. La parte della regina in particolare viene arricchita di momenti lirici in cui esprime il proprio tormento per un amore impossibile, quello per il generale Ireo.¹⁸⁶ Tale modifica, se da una parte è tesa ad assecondare la cantante di turno e la costante richiesta di nuove arie, dall'altra introduce anche una sfumatura diversa nel carattere del personaggio, che qui viene reso più morbido e amabile, come emerge in particolare nel momento del ravvedimento finale di Semiramide, in cui, dopo uno scontro acceso con il figlio, la regina prende coscienza dei propri errori. Nella versione di Moniglia la reazione di Semiramide alle parole furiose di Nino, che ha infine deciso di riprendere il suo legittimo posto da sovrano, è altrettanto intensa: con fermezza decide di seguire la virtù e con amarezza accettare il suo destino. Nella versione riscritta da Corradi, non solo l'intensità delle parole di Nino è attenuata dall'inserimento dell'aria in entrata, che pone un freno allo scorrere dell'azione, ma la reazione di Semiramide è inoltre più mite, il pentimento nel «barbaro seno» più sentito e sincero:

Moniglia, *La Semirami*, Vienna 1667, scena III.7

NINO Della gonna mi spoglio.
mentre stringo lo scetro, impugno il brando.
Donna mi finsi solo
per obedirti; oh dio,
il coraggio natio
a viva forza rinegar convenne.
Degl'affari di guerra
tratterò con Creonte;
e se 'l tuo cor disciolto
da ingiustissimo nodo
spegne l'impura face,
potrò d'Assiria stabilir la pace.
Ma se da me rebelle
rivolgi il tuo consiglio,
ti sarò re, non figlio. *Parte Nino furioso.*

SEM Saette avvelenate,
fulmini incendiosi,
contro di me vibrare,
fieri labri sdegnosi?
Oh inaspettato strale,
quanto temuto men viepiù mortale!
Folle, di che mi dolgo?

Pentimento reale
regga agli spirti il freno,
che se virtù prevale

Moniglia-Corradi, *La schiava fortunata*, Venezia 1674
(2^a impr.), scena III.10

NINO De la gonna mi spoglio.
mentre stringo lo scettro, impugno il brando.

Degli affari di guerra
tratterò con Creonte,
già qui l'attendo; e se il tuo cor disciolto
d'ingiustissimo nodo
spense l'impura face,
potrò d'Assiria stabilir la pace.
Ma se da me ribelle
rivolgi il tuo consiglio,
ti sarò re, non figlio.

Offeso mio core,
ti giuro vendetta.
È folle chi spera
chi spera contento,
se prova tormento,
chi giubilo aspetta.
Offeso mio core,
ti giuro vendetta.

«Parte.»

SEM Oh inaspettato strale,
quanto temuto men viepiù mortale!
Folle, di che mi dolgo?
Troppo t'offendo, o figlio, amando Ireo,
e s'Elvida ti tolgo
il mio barbaro seno
di tropp'ingratitude vien reo.
Pentimento reale
regga agli spirti il freno,
che se virtù prevale

¹⁸⁶ Si veda il capitolo V per la discussione dei pezzi aggiunti nella *Schiava fortunata*.

nel vasto mar di tempestoso amore,
contro i flutti del senso àncora è 'l core.

nel vasto mar di tempestoso amore,
contro i flutti del senso àncora è 'l core.

Non ti conosco più,
lasciami in pace, Amor.
Gioie di lieto dì
per me non han seren.
Io ti so dir che 'l sen
brama di viver, sì,
ma senza pene al cor.
Non ti [conosco più,
lasciami in pace, Amor].

Nelle varie riprese della *Semirami* di Moniglia tanto il dettato quanto la caratterizzazione dei personaggi subiscono alcune modifiche, dovute a differenti sollecitazioni. Se in un ambiente di corte come quello viennese troviamo l'attenzione per un ritratto decoroso che rispetti la dignità del sovrano e dei nobili illustri destinatari dell'opera, in altri contesti, come quello dei teatri pubblici veneziani, prevalgono altri elementi e parametri, legati al differente sistema dell'opera 'commerciale': la drammaturgia dell'equivoco e del sensuale, la quantità e la distribuzione delle arie, le aspettative del pubblico, il ruolo dei cantanti.

Un ultimo dramma per musica della fine del Seicento dimostra quanto la definizione del personaggio della sovrana assira sia stata variabile nel tempo e nello spazio. Nell'*Elvira regnante*, scritta nel 1695 dal marchese cremonese Pietro Francesco Manfredo Trecchi e messa in scena il 22 febbraio 1696 al teatro Ducale di Milano (con successive repliche),¹⁸⁷ Semiramide torna ad essere dipinta a tinta fosche: il dramma è infatti incentrato non sul tema del travestimento, assente in tutta l'opera, bensì sul tema dell'incesto. Come esplicitato nell'*argomento storico*, il soggetto è basato sul racconto di Giustino, e pone l'accento sullo smodato desiderio carnale e sull'«avidità del regnare» della bellicosa Semiramide, la quale arriva a nascondere a Nino la sua stessa identità di principe degli Assiri e tenta di ostacolare la relazione del figlio con la principessa Elvira, macchinando una serie di intrighi e omicidi.¹⁸⁸ Entrambi i peccati la portano però alla rovina: mandati a monte i suoi piani, Semiramide si pente e parte in esilio, lasciando il figlio a gioire delle sue nozze con Elvira e del riacquistato trono. A differenza delle altre opere qui discusse, che si concludevano sempre con un lieto fine a dispetto delle malvagità della regina, nell'*Elvira regnante* Semiramide è condannata a perdere non solo il potere ma anche la felicità.

¹⁸⁷ Informazioni ricavate dalla «Gazzetta di Milano» del 29 febbraio 1696 in AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane», 1, 1996, pp. 41-74: 64, 67; alla nota 124 si riporta che una copia del libretto in I-Mb contiene i nomi degli interpreti manoscritti (probabilmente la copia segnata Racc.dramm. 6054/5, non disponibile online). Si veda anche ALESSANDRO ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo. Margherita Salicola*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», terza serie, 23, 1889, pp. 524-553: 536, in cui è pubblicato un estratto del carteggio di Camillo Bondicchi, residente toscano a Milano, con informazioni relative al carnevale di quell'anno: «22 febbraio – In questo teatro di corte questa sera si mette in scena la seconda opera intitolata l'*Elvira regnante* composizione del sig. Marchese Trecchi di Cremona, che passa per uno dei migliori poeti, ed essendo la musica manifattura di due celebri compositori che hanno fatto a gara per distinguersi in quest'occasione si spera che debba essere cosa superlativa, giacché in quanto alle voci non si può desiderare che siano migliori».

¹⁸⁸ TRECCHI, *Elvira regnante*, Milano, 1696, *Argomento storico*, p. [vi]: «Morto Nino re delli Assiri, prese il governo del regno Semiramide sua consorte, pretendendo con forza che Nino picciolo figlio menasse vita e sconosciuta e privata fra le dame di corte, con esercizi di donna, non di monarca. Tolerò questi, o troppo semplice o troppo mite, la lontananza dal trono. Ma scoperta la madre accesa del di lui volto, che la natura aveva donato assai bello, la condannò come incestuosa alla morte. Coprendo forse con l'apparenza d'un meritato castigo l'avidità del regnare. Di ciò fede ben degna ne fa Giustino ne' primi fogli della sua Istoria. Questa poi viene ornata dalle finzioni, non per toglierli il vero, ma per aggiungerle amenità».

Sebbene la caratterizzazione del personaggio di Semiramide dipenda di volta in volta dalle convenzioni vigenti nel periodo e nel luogo di rappresentazione, l'esame dei drammi musicali scritti nel XVII secolo consente di notare alcuni aspetti ricorrenti. Gli elementi della leggenda che hanno in maggior misura attirato l'attenzione dei drammaturghi sono senza dubbio il travestimento, lo scambio di identità con il figlio, la (presunta) effeminatezza di quest'ultimo (che a un certo punto della vicenda si ribella e riprende i panni e il portamento del sovrano), ma soprattutto la naturale propensione della regina da una parte alla guerra, dall'altra agli amori. Il mito di Semiramide, come tutte le storie di donne guerriere, offre spunti per due componenti essenziali della drammaturgia secentesca, sia cittadina sia cortigiana: l'intreccio amoroso e i motivi politici.¹⁸⁹ Tali elementi sono ancora alla base della maggior parte dei testi poetici all'inizio del Settecento e, con il passaggio di secolo, Semiramide continua ad essere protagonista di innumerevoli drammi musicali, fra cui ricordo *Semiramide in Ascalona* di Apostolo Zeno (Venezia 1725) e soprattutto la fortunatissima *Semiramide riconosciuta* del Metastasio (Roma 1729 e Madrid 1753). Ma il graduale mutamento del gusto e della drammaturgia del genere operistico impone un conseguente cambio di prospettiva nei confronti del suo personaggio, e di volta in volta diverse letture della sua complessa leggenda.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Cfr. GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni*, p. 209, e FREEMAN, "La guerriera amante", pp. 433-435.

¹⁹⁰ Si veda in particolare QUESTA, *Semiramide redenta* per la discussione sul personaggio di Semiramide nel melodramma Sette e Ottocentesco, sul quale ebbe un decisivo impatto la *Sémiramis* di Voltaire del 1748.

III.1. Drammaturgia della *Semiramide*

Prima di entrare nel vivo dell'analisi drammaturgica della *Semiramide* di Giovanni Andrea Moniglia, ripercorro brevemente lo *status* testuale dei tre testimoni principali dell'opera: il libretto stampato nel 1690 nel secondo volume della raccolta *Delle poesie drammatiche* di Moniglia; il libretto stampato a Vienna nel 1667 in occasione della *première* dell'opera alla corte imperiale; la partitura manoscritta legata alla rappresentazione viennese e conservata nella collezione personale di Leopoldo I, oggi nella Österreichische Nationalbibliothek. Nonostante la data tardiva di stampa, il testo poetico contenuto nell'edizione letteraria del 1690 rappresenta lo stadio testuale più antico oggi disponibile, poiché una serie di elementi permette di identificarlo con la prima stesura del dramma, precedente la messa in musica di Cesti. Il testo stampato nel 1690 corrisponde probabilmente alla prima forma del dramma così come era l'aveva elaborata Moniglia per le nozze dell'arciduca d'Austria Sigismondo Francesco d'Asburgo, poi annullate per la morte improvvisa dello sposo nel giugno 1665. Il libretto viennese è invece strettamente legato alla prima rappresentazione dell'opera, allestita due anni dopo per il compleanno di Leopoldo I (9 giugno 1667), e contiene una versione del dramma in parte modificata, sia nell'ossatura sia nel dettato. La partitura rappresenta uno stadio intermedio fra i due: contiene versi del libretto fiorentino assenti nel libretto viennese, ma sul piano del dettato corrisponde quasi *in toto* con quest'ultimo. Il testo poetico presente nei testimoni viennesi è dunque frutto di una revisione del dramma di Moniglia, la quale risulta connessa prima con la composizione musicale (probabilmente iniziata già nel 1665), poi con la rappresentazione viennese del 9 giugno 1667, per la quale furono effettuati interventi *ad hoc*, a partire dal troncamento del titolo da *Semiramide* a *Semirami* fino all'aggiunta della licenza.¹ Per tali motivi l'esame della drammaturgia ha come punto di partenza la *Semiramide* del 1690, che si può ragionevolmente considerare il testo più vicino alla volontà d'autore, ma prende in considerazione anche la versione modificata che si legge nella *Semirami* del 1667, la quale, sebbene nata con molta probabilità fuori dal controllo di Moniglia, fu tuttavia determinante per la storia evolutiva dell'opera.

I personaggi e la trama

Nella *Semiramide* di Moniglia agiscono dieci personaggi più un coro (Tav. 1), fra cui solo due pseudostorici, ossia la regina assira e il figlio Nino, mentre i restanti otto sono di fantasia.

Tav. 1: I personaggi della *Semiramide* (Firenze 1690)

Personaggio	scene in cui appare	tot.
SEMIRAMIDE regina degl'Assiri	I. 1, 2, 7, 8, 9, 22, 23 II. 4, 5, 9, 17 III. 5, 8, 9, 14	[15]

¹ È probabile che il titolo *La Semirami* risalga alla preparazione dell'opera per Vienna e non abbia a che fare con Moniglia. Sulle ipotesi che riguardano la composizione dell'opera e gli stadi testuali del dramma si veda il paragrafo I.2.

NINO	figlio di Semirami, re degl'Assiri	I. 2, 3, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23 II. 5 III. 2, 3, 4, 5, 8, 14	[17]
ELISO	aio di Nino	I. 2, 3, 7, 12, 23 II. 1, 2 III. 3, 4, 5, 14	[11]
IREO	uno dei generali dell'armi d'Assiria, destinato al governo dell'Asia	I. 16, 17, 21 II. 2, 3, 4, 5 III. 7, 8, 10, 11	[11]
CLITARCO	suo servo	I. 14, 17, 18, 19 II. 3, 4, 10, 11 III. 1, 11	[10]
LUCRINO	paggio nella corte di Semirami	I. 1, 19 II. 7 III. –	[3]
CREONTE	re di Babilonia	I. – II. 8, 9, 12, 13 III. 14	[5]
ELVIDA/ISIDE	sua figlia, sotto nome d'Iside schiava di Babilonia	I. 4, 5, 9, 10, 11 II. 6, 7, 9, 13 III. 4, 5, 6, 10, 11, 14	[15]
FERASPE	servo d'Elvida	I. 5, 6, 11, 24 II. 6, 7, 11, 14, 15 III. 1, 13, 14	[12]
ARSACE	uno de' generali dell'armi di Babilonia	I. – II. 8, 9, 13, 14 III. 12, 13, 14	[7]
CORO	di Donzelle babiloniche di Pescatori e Pescatrici	I. 24 II. 16, 17	[3]

Di seguito presento la sinossi della trama così come è tessuta nell'edizione letteraria stampata a Firenze nel 1690.

ATTO I

Gabinetti reali

- I.1-3 Mentre Semiramide, acconciandosi i capelli, contempla il clima di pace che vive il suo regno dopo la guerra contro il popolo babilonese, viene turbata dalla notizia che il re di Babilonia conduce una ribellione contro l'Assiria. La regina rassicura il figlio Nino: prenderà lei il comando dell'esercito vestendo gli abiti del figlio, mentre lui resterà a palazzo nei panni della regina; grazie alla loro somiglianza fisica non saranno riconosciuti. Nino accetta la proposta, ma, rimasto solo con l'aio Eliso, esprime il suo disaccordo a nascondere il travestimento anche all'amata Iside, che in questo modo non potrà riconoscerlo.

Piazza reale in Ninive

- I.4-6 Dopo aver espresso il desiderio di essere schiava d'amore, Iside viene informata dal confidente Feraspe che Creonte, padre di Iside e re di Babilonia, si trova in Assiria. Nonostante gli avvertimenti di Feraspe sui rischi che corre, Iside preferisce restare povera e schiava ma vicino all'amato Nino, piuttosto che tornare in patria dal genitore.

Armeria reale

- I.7-11 Semiramide, vestita da guerriero, affida il governo del regno a Eliso, che promette di essere fedele ed accorto. Dopo essersi abbandonata al canto per esprimere il proprio amore per il generale assiro Ireo, la regina viene avvicinata da Iside, che credendo di parlare con Nino, le dichiara il suo amore e le dà il suo ritratto. Scoperta così la relazione tra il figlio e la schiava nemica, Semiramide nega di corrisponderle e parte, lasciando Iside interdetta e confusa. Quando giunge Feraspe e comunica a Iside che la regina l'attende, la giovane parte immediatamente, e Feraspe commenta che l'unica cosa che non potrà mai capire è il cervello delle donne.

Sala regia

- I.12-15 Eliso esorta Nino, nei panni di Semiramide, a comportarsi saggiamente e a non scoprire all'amata la propria identità, sebbene il giovane re stenti a nascondere i suoi ardori. Il servo Clitarco consegna una lettera di Ireo a Nino, credendolo la regina. Nino, dopo aver mandato il servo a chiamare Ireo, rimasto solo, legge la lettera e scopre l'amore segreto fra il generale assiro e la madre Semiramide.

Cortile regio

- I.16-17 Ireo brama di rivedere Semiramide, ch'egli adora, quindi interroga il servo Clitarco, intento al gioco delle carte, per sapere se ha consegnato la lettera alla regina. Clitarco conferma, e dice al padrone che è arrivato giusto in tempo poiché Creonte ha passato il Tigri e minaccia di attaccare Ninive: il re degli Assiri è partito per il campo di battaglia e non è il momento di pensare all'amore. Ireo decide quindi di partire per la guerra, invocando il nome di Semiramide.
- I.18-19 Clitarco paventa di perdere la vita in battaglia. Mentre si lamenta della guerra, esce Lucrino fingendosi uno spirito dell'aldilà che predice la sua morte. Finito lo scherzo, il paggio gli riferisce che Semiramide lo cerca per spedirlo in guerra: Clitarco, per scampare alla forca per diserzione, è costretto a malincuore ad accettare.

Giardino reale

- I.20-21 Nino è spinto a trovare riposo ai suoi tormenti fra le fronde del giardino, e si fa coraggio a resistere nel celare i suoi sentimenti. Ireo si prepara all'incontro con la creduta regina. Nino, però, vestito da Semiramide, respinge l'amore di Ireo senza dare spiegazioni e lascia l'innamorato confuso.
- I.22-23 Nino e Semiramide scoprono di essere a conoscenza l'uno del segreto dell'altra e minacciano di ostacolarsi a vicenda. Sopraggiunge Eliso con la notizia che Creonte si avvicina alle mura della città. Semiramide parte, fiduciosa di poter prevalere su Creonte, ma non su Amore.

Recinto di muri assegnato per appartamento alle donzelle di Babilonia schiave di Semiramide

- I.24 Al lamento delle schiave babilonesi il servo di Iside Feraspe assicura che con l'arrivo di Creonte avranno la libertà che sperano. Segue il ballo.

ATTO II

Camera regia

- II.1-2 Eliso invoca Fortuna perché assista l'Assiria in battaglia. Ireo comunica infatti che Creonte non è ancora sconfitto, sebbene il re (Semiramide) sia riuscito valorosamente a rintuzzarne l'attacco. L'ajo parte, e Ireo, rimasto solo, canta che poco gli importa vincere in guerra se deve rimanere schiavo d'amore.
- II.3-5 Ireo e Clitarco commentano il proprio destino: uno amerà finché avrà vita in corpo, l'altro giocherà finché avrà soldi in borsa. Giunge Semiramide (nei panni di Nino) e chiede a Clitarco che Iside sia portata al suo cospetto: poi, parlando ad Ireo, prova a rivelargli la verità sul travestimento, ma giunge all'improvviso Nino e li interrompe, esortando Ireo ad andare in battaglia. Il generale parte, confuso dalle parole di Nino (Semiramide) e Semiramide (Nino).

Città

- II.6-7 Iside è sconsolata, e Feraspe, convinto che Nino si stia prendendo gioco di lei, la esorta a liberarsi dalla servitù e raggiungere il padre Creonte. Non appena Lucrino comunica che il re degli Assiri (in realtà Semiramide) è stato fatto prigioniero di Creonte, Iside decide di partire in soccorso dell'amato.

Campagna tendata con la veduta delle mura di Ninive atterrate

- II.8-9 Alle domande di Creonte sulla figlia e sulla cattura del re, il generale babilonese Arsace narra che di Elvida non c'è notizia; il re è stato catturato, ma non intende arrendersi; è di bell'aspetto e assomiglia tanto alla madre che chi li guarda non riesce a distinguere l'uno dall'altra. Creonte chiede allora di vedere il re e immagina di poter ammirare nel viso di lui il volto amato di Semiramide. Nel diverbio dei due – Creonte cerca pace e Semiramide (nei panni di Nino) non vuole sentir ragioni – giunge Arsace portando il ritratto di Iside che è stato trovato addosso al prigioniero. A quel punto Semiramide capisce che la schiava Iside è la figlia di Creonte e per fargli un torto gli dice che è morta. Iside, che era stata in disparte tutto il tempo ad assistere alla scena, si palesa ai presenti e narra le sue sventure, fingendo di non corrispondere l'amore che Nino prova per lei e di esser stata tenuta prigioniera contro la propria volontà. Chiede quindi a Creonte di concederle la custodia del prigioniero.
- II.10-11 Il servo di Ireo, Clitarco, si lamenta della misera condizione del soldato. Giunge Feraspe e burlandolo gli comunica che Iside lo vuole vedere e intende farlo re.

Torre orrida assegnata per carcere a Semiramide

- II.12-15 Creonte si prepara a vedere il re prigioniero nella torre. Quando si apre la porta della prigione appare però Iside, incatenata al posto del re, che lei ha fatto scappare. La ragazza non può più nascondere la verità e affronta l'ira e lo sdegno del padre. Feraspe racconta ad Arsace il piano di Iside: la giovane ha messo al servo Clitarco le vesti del re (in realtà Semiramide) e, prima di prendere lei stessa il posto del prigioniero nella torre, lo ha fatto scappare con gli abiti del servo.

Spiaggia amena sul fiume Tigri

- II.16-17 Mentre i pescatori pescano e cantano sulla riva del fiume Tigri, giunge Semiramide in fuga e chiede loro di essere traghettata sull'altra sponda; in cambio li ricompensa con gioie. I pescatori sono riconoscenti e le concedono il guado su una barca. L'atto si chiude con il loro ballo.

ATTO III

- III.1 Clitarco si lamenta con Feraspe per l'inganno subito: aveva creduto davvero di diventare re, ma era tutto un inganno per far scappare il re dalla prigione di Creonte senza essere riconosciuto.

Galleria regia

- III.2-6 Nino spera che la guerra abbia fine: teme che Creonte scopra l'inganno del travestimento e lo reputi un vile effeminato. Eliso reca la notizia della fuga di Semiramide dalla prigione grazie all'aiuto di Iside, che si è palesata figlia di Creonte. Nino riceve con stupore e gioia la notizia che la donna da lui amata è di sangue reale. Quando Iside si presenta al suo cospetto, Nino, ancora vestito da regina, senza farsi riconoscere la interroga per capire se lo ama davvero. Appurata la fedeltà della giovane, Nino tenta di dirle la verità sul travestimento, ma Eliso glielo impedisce. Giunge poi Semiramide e, ancora nei panni del re, dichiara di non poter sposare Iside per ragioni di decoro, sebbene la schiava meriti una ricompensa per averlo salvato. Iside rimane confusa e piange la sua sorte crudele.
- III.7-9 Il generale Ireo si duole della propria condizione, in balia dell'amata Semiramide. Giungono il re e la regina e mandano Ireo a ristabilire l'ordine nei territori ai confini dell'impero. Semiramide mostra così al figlio di rinunciare al suo amore, come dovrebbe fare lui con Iside. Nino però non sente ragioni: propone a Semiramide ch'ella sposi Creonte per ristabilire la pace, riprende il suo posto di re e minaccia di ribellarsi alla madre se questa non ottempera al suo volere. Semiramide, rimasta sola, si mostra pentita delle proprie azioni.

III.10-11 Ireo e Iside esprimono il proprio tormento per esser stati abbandonati dai rispettivi amanti. Clitarco tenta di parlare ora con l'uno, ora con l'altra, ma i due, in preda alla delusione d'amore, non lo ascoltano e partono furiosi lasciandolo indispettito.

Boscaglia

III.12-13 Arsace pensa che tutto stia andando a rotoli, ma Feraspe gli fa notare che, se Iside fugge con Nino, non potrà che venirne del buono per loro: si stabilirà la pace e l'Assiria diverrà tributaria del regno di Babilonia.

Padiglione di Creonte con la veduta de' duoi eserciti nemici a fronte

III.14 Creonte e Nino invocano la tregua. Nino ottiene Iside in sposa e Creonte chiede la mano di Semiramide per ristabilire la pace. La regina acconsente, e tutti esprimono gioia e contento. Con il ballo di paggi e soldati termina il dramma.

Il soggetto

Il dramma di Moniglia è costruito intorno alle vicende amorose della regina d'Assiria Semiramide e di suo figlio Nino, nel contesto della rivolta di Babilonia.² Come anticipato nel capitolo precedente, il soggetto drammatico si basa su alcuni elementi della leggenda di Semiramide, tratti dal *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio nel volgarizzamento cinquecentesco di Giuseppe Betussi:

- 1 la morte di Nino re degli Assiri, in seguito alla quale la moglie Semiramide assume la custodia del figlio Nino e la reggenza del regno;
- 2 l'incapacità di Nino figlio di regnare per via della giovane età e dell'inesperienza sul campo;
- 3 la somiglianza di lineamenti, voce e statura fra Semiramide e il figlio Nino;
- 4 il travestimento di Semiramide da re per assumere il comando dell'esercito e del regno;
- 5 l'episodio in cui Semiramide viene informata della rivolta di Babilonia mentre si sta acconciando i capelli.

A questi elementi Moniglia ne aggiunge altri di fantasia, coi quali sviluppa l'intrigo amoroso:

- 6 l'amore di Nino per Iside, figlia del re di Babilonia sotto mentite spoglie, fatta schiava in una precedente guerra al termine della quale il regno di Babilonia divenne tributario del regno d'Assiria;
- 7 l'amore di Semiramide per Ireo, generale dell'esercito assiro;
- 8 l'amore del re nemico di Babilonia, Creonte, per Semiramide.

I punti 1, 2, 3, 6 e 7 appartengono all'antefatto e precedono la vicenda drammatica propriamente detta, che ha inizio con il punto 5: Semiramide è dedita alla sua *toilette* quando viene informata che Babilonia si è ribellata alla dominazione assira e minaccia una guerra. Segue il punto 4: la regina capisce che è necessario intervenire immediatamente e decide di approfittare della somiglianza fisica con il figlio per assumerne l'identità e scendere in battaglia, mentre ordina al figlio di rimanere a corte nei panni della regina. Del punto 8 veniamo a conoscenza solo a secondo atto inoltrato, quando esce in scena il re di Babilonia Creonte: il suo amore per la regina costituisce un elemento essenziale per lo scioglimento del dramma con il lieto fine.

² Si veda il paragrafo II.1 per i dettagli sulla leggenda di Semiramide.

Il dramma è ambientato a Ninive, città assira sulla riva del Tigri, a 8 km dall'attuale corso del fiume, presso l'odierna città di Mosul, nell'Iraq settentrionale. Sebbene le fonti storiche greco-latine la diano come capitale del regno assiro fondata dal leggendario Nino, Ninive fu un importante centro urbano già prima della reggenza dello sposo di Semiramide (da identificare con il re Šamši-Adad V, 824-812) per via della posizione strategica e della fertilità del terreno, ma divenne sede del governo assiro solo con il re Sennacherib (705-681) e fino alla disfatta dell'impero nel 612.³

La Semiramide ha inizio con la notizia della ribellione di Babilonia, il cui regno era confinante e tributario di quello assiro (Fig. 1). La vicenda si svolge sia nella città, sede del palazzo reale, sia nella campagna circostante, sede dell'accampamento di Creonte.

Fig. 1: Dettaglio della cartografia di Philippe de la Rüe, *Assyria vetus divisa in Syriam, Mesopotamiam, Babyloniam & Assyriam*, Amsterdam, Covens & Mortier, XVIII secolo (stampata per la prima volta a Parigi nel 1651).



Per quanto riguarda i tempi, nel testo poetico non sono presenti riferimenti specifici al passare del tempo né alla durata delle azioni, ma da vari riferimenti dei personaggi si intuisce tuttavia che la vicenda si svolge nell'arco di una giornata, in conformità ai principi pseudo-aristotelici sulla scrittura drammatica.⁴

³ Cfr. GIOVANNI PETTINATO, *Semiramide*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 141-164.

⁴ Semiramide: «Oh, come il mio sospetto | oggi s'avvera!» (vv. 296^{ll}-297^l); Eliso a Nino: «[...] oggi che sei | sotto femineo manto» (vv. 399-400); Creonte a Semirami: «Oggi, spezzate | le barbare catene, | trionfi e libertà l'Eufrate ottiene» (vv. 928-930); Iside: «[...] oggi, che pur ritrovo | e padre e regno e libertade e vita [...]» (vv. 1008-1009);

La Semiramide si articola nei canonici tre atti, che contengono le premesse, lo sviluppo e lo scioglimento della vicenda. Nel primo atto vengono esposti il contesto e i personaggi, e le prime complicazioni che innescano le successive peripezie: scoppia la rivolta di Babilonia; Semiramide e Nino si scambiano l'identità e così facendo scoprono accidentalmente i loro rispettivi amori; Semiramide parte per il campo di battaglia. Nel secondo atto l'intreccio si complica: Semiramide, nei panni del re Nino, cade prigioniera di Creonte, che si rivela innamorato della regina assira; Iside escogita un piano per far scappare il re (in realtà Semiramide) dalla prigione, ma in questo modo attira le ire del padre. Nel terzo atto avviene lo scioglimento: Nino prende in mano la situazione, ribellandosi al volere della madre; madre e figlio tornano ai rispettivi panni; Nino prende Iside in sposa, e Semiramide, rinunciando a Ireo, sposa Creonte e così pone fine alla guerra.

I temi e le relazioni

Il *plot* della *Semiramide* si incentra su due temi principali, l'amore e la guerra, che vengono spesso a sovrapporsi nella metaforica "guerra d'amore": i protagonisti si dedicano a imprese e conquiste non tanto sul campo di battaglia, quanto su quello degli affetti, e il vero nemico da combattere e da soggiogare è Cupido. L'amore è contrapposto non solo al tema della guerra ma anche al tema del potere, poiché gli amanti tanto di Nino quanto di Semiramide rappresentano una minaccia (Ireo per Nino e Iside per Semiramide) per la salvezza del regno e la continuazione della dinastia. Il tema del potere riguarda in modo particolare Semiramide, combattuta fra le ragioni del cuore e la ragion di Stato: la regina non può adempiere il desiderio di sposare Ireo giacché egli non è di sangue reale, e per porre fine alla guerra e ristabilire la pace nel regno accetta di sposare Creonte, rinunciando all'amore e al potere. Nino e Iside, invece, per tutto il dramma seguono solo le ragioni del cuore e, opponendosi alla guerra e alla ragion di Stato, ottengono infine amore e potere.

Semiramide è presentata come una regina guerriera, ardita e coraggiosa, responsabile del destino del regno assiro e del suo popolo. Quando viene annunciata la ribellione di Babilonia, non esita a prendere le redini dell'esercito vestendo i panni del re, con lo scopo di preservare il figlio, ancora inabile al governo, dai pericoli della guerra, e salvaguardare il regno. Ostacola con determinazione la relazione di Nino con Iside, poiché il figlio è ancora immaturo e imprudente, e nella schiava babilonese vede una minaccia per le sorti del regno. Innamorata di Ireo, è costretta a rinunciarvi per sposare il nemico Creonte e porre fine alla guerra con Babilonia, secondo i desideri del figlio.⁵ Nino è il tipo dell'eroe effeminato, più intento agli amori che all'armi.⁶ Imprudente e avventato nelle decisioni, si lascia dominare facilmente dalle passioni. Accetta il piano di Semiramide, ma subisce a fatica il travestimento muliebre, che lo costringe a tenere Iside all'oscuro dell'inganno: a un certo punto si ribella al volere della madre e riprende, con le sue vesti, anche il posto di sovrano che gli compete. L'aio di Nino, Eliso, svolge il ruolo dell'aiutante: è l'unico a conoscere lo scambio d'identità fra madre e figlio e deve fare in modo che l'inganno non sia svelato. Poiché il re è giovane e irresponsabile, Eliso ha il compito di sorvegliarne l'operato a corte mentre Semiramide è in guerra a difendere il regno. L'innamorato di Semiramide è il valoroso guerriero Ireo, che alla fine del dramma rimane insoddisfatto, poiché la regina è costretta a sposare Creonte, il re di Babilonia: è

Arsace a Feraspe: «Così, dunque, così | oscura in un sol dì | la bella face di marzial fulgore | in sen di donna scongiata amore» (vv. 1225-1228); Eliso: «Oh giorno portentoso, | oh quanto luminoso a noi risplendi» (vv. 1416-1417); Eliso: «Oh, come in sì bel giorno | delle glorie di Marte | Amor divenne a parte» (vv. 1821-1823).

⁵ Per il trattamento del personaggio di Semiramide si confronti il paragrafo II.3.

⁶ Si leggano le parole di Semiramide nella scena III.5: «Oh, di figlio imprudente | animo effeminato!» (vv. 1541-1542); e di Nino nella scena III.2: «Se nel campo nemico | la genitrice mia tra ferri avvinta | svela l'imgo finta, | il barbaro Creonte | e che dirà di me? | Effeminato re | mi sgrida il mondo [...]» (vv. 1398-1404).

dunque il 'tipo' dell'amante infelice, e condivide per parte del dramma la stessa sorte di Iside. Creonte ha inizialmente il ruolo dell'antagonista che muove guerra all'Assiria, ma in realtà ama la regina e desidera sposarla per unire i due regni e porre fine al conflitto. Elvida è l'intrepida figlia di Creonte, sotto finte spoglie di schiava e sotto il finto nome di Iside. Innamorata di Nino, è pronta a tutto pur di averlo e alla fine del dramma finisce per divenirne sposa. Il paggio Lucrino, il generale Arsace e i servi Feraspe e Clitarco sono personaggi secondari i cui interventi costituiscono spesso digressioni dal nucleo drammatico principale, meri momenti di comicità. Clitarco in particolare è il tipo del servo sciocco, cui sono riservate le scene comiche dell'opera. Feraspe ha la funzione di confidente e aiutante di Iside, mentre Lucrino assolve al compito di recapitare i messaggi: aggiorna i personaggi sul palco e il pubblico in teatro su quello che accade fuori dalla scena e che non viene rappresentato (ticoscopia).

L'attenzione di Moniglia alla regola e al decoro estetico e morale di matrice terenziana piuttosto che plautina, porta il poeta a impiegare un *sermo* adeguato al rango dei personaggi.⁷ Dunque i personaggi principali eroici (Nino, Semiramide, Iside, Ireo e Creonte) si esprimono con un linguaggio elevato e con maniere nobili; evitano comportamenti sconvenienti e non palesano i propri sentimenti in presenza di altri personaggi se non nel caso di confidenti (Eliso per Nino, Feraspe per Iside, Clitarco per Ireo).⁸ I personaggi subordinati seri (Eliso, Arsace) si esprimono con un linguaggio medio, mentre i personaggi subordinati comici (Lucrino, Clitarco e Feraspe) fanno uso frequente dell'ironia e dello scherzo, filosofeggiano a sproposito sui grandi temi della vita, e trattano di argomenti 'bassi', come il gioco, la morte, il denaro.

All'inizio del dramma sono presenti due coppie di amanti, Nino-Iside e Semiramide-Ireo, entrambe sconosciute agli altri personaggi ed entrambe ostacolate dalla differenza di rango dei componenti. Per Semiramide e Ireo gli ostacoli di classe sono insormontabili, benché la regina miri dapprima a far sedere sul trono assiro l'amato generale. La relazione di Nino con Iside è invece solo in apparenza inaccettabile, poiché la fanciulla non è realmente una schiava, bensì Elvida, figlia di re e di sangue reale, come lo spettatore sa già dall'antefatto e dalla scena I.4, e come gli altri personaggi scopriranno nel corso del dramma (Tav. 2, punto 1). L'equilibrio precario delle due

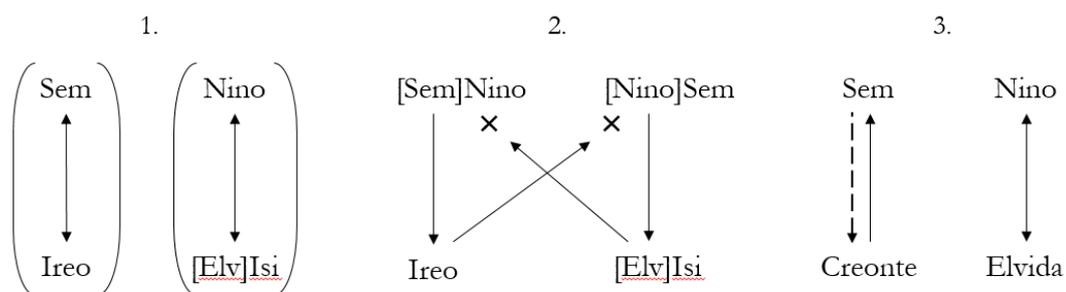
⁷ Cfr. ANNA LAURA BELLINA, *Intrecci, generi e stile. Appunti per una proposta*, «Musica e Storia», 12/1, 2004, p. 15. Si legga la prefazione di Moniglia alle sue *Poesie drammatiche (Parte prima)*, Firenze, Vincenzio Vangelisti, 1689, *Al cortese lettore*, pp. x-xi): «[...] so che sembreranno ed umili e povere e semplici e rozze, oltre all'esser scarse per loro stesse d'ornamenti. Ma benché tali elle pur sembrino, e sieno, franche e baldanzose, con bello ardire escono a farsi vedere tra le genti, poiché di due gran pregi, e singolari, si riconoscono ornate, ne' quali consiste tutta la lor gloria. Il primiero si è che elle son figliuole d'ubbidienza e parto d'obbligatissimo ossequio; l'altro, che non a guisa di femmine licenziose hanno, o dalla lascivia, o dalla disonestà maledicenza, con iscapito compassionevole del buon costume, per ogni via cavato il riso, ma ora come onorate matrone, ora come verginelle ben allevate, hanno fatta per tutto mostra e dato saggio di quel decoro e di quel convenevole, il quale siccome dee risplendere in tutte l'azioni dell'umana vita e farne ogni atto perfetto, così la commedia, specchio di quella e di costumi maestra, fa di mestieri che osservi diligentissimamente e che ne sia principale e studiosa imitatrice. Lasciata perciò la troppo mordace e satirica, ed oltre acciò, poco onesta maniera di quella sorte di commedia che i greci, a distinzione d'altre che poscia fiorirono, 'antica' appellarono, alle più moderne maniere, e da quegli come più civili e più costumate avute in pregio, tenuto mi sono, né la soverchia licenza né i motti con Plauto usando, ma favoreggiando più tosto la gentil purità ed espressione del costume di Terenzio, ho procurato unicamente che il divertimento degli animi sia onorato, nobile il sollievo, la ricreazione innocente». Il poeta torna sul trattamento decoroso dei personaggi reali nella *Lettera apologetica* posta alla fine del suo *Tiranno in Colco (Delle poesie drammatiche, Parte seconda)*, Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1690, p. 70): «[...] Io so quanto grave sia l'errore nei componimenti scenici di non sostenere il decoro delle persone illustri che si rappresentano, non solamente nei costumi, ma eziandio nella proprietà dei gesti e della frase. Non mi sono in tutto e per tutto ignote quelle leggi che severamente l'impongono, alla cui osservanza mi sono con tutto sforzo ben volentieri obbligato [...]».

⁸ Si veda la discussione sul decoro nel trattamento dei personaggi nobili in scena in JOHN W. HILL, «Or'è il decoro?». *Etichetta di corte, espressione degli affetti e trattamento dell'aria nell'"Orontea" di Antonio Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 3-14.

coppie viene turbato in maniera definitiva dall'antagonista Creonte, che appare solo a metà del secondo atto ma è il vettore dell'elemento che fin dalla prima scena innesca le peripezie, ossia la ribellione di Babilonia. La necessità di affrontare il nemico in battaglia per difendere il regno spinge Semiramide alla faticosa decisione di prendere gli abiti del figlio e vestire egli con i propri abiti femminili, affinché Semiramide sia creduta il re e Nino sia creduto la regina. Lo scambio d'identità perdura per quasi tutta l'opera ed è il motore di tutti gli intrighi: da esso dipendono le perturbazioni dei personaggi e i rivolgimenti nelle relazioni affettive, che costituiscono il vero succo del dramma. Nell'atto primo si verificano i primi due inevitabili equivoci: Elvida (creduta Iside) si rivolge a Semiramide (creduta Nino) esprimendo i suoi amorosi sentimenti, e così facendo svela involontariamente la sua relazione segreta con Nino (scena I.9). Ugualmente la relazione della regina con Ireo viene svelata dalla lettera recapitata per errore a Nino creduto Semiramide (scene I.14-15). Quando madre e figlio vengono a conoscenza l'una degli amori dell'altro, cercano di ostacolarsi a vicenda: respingono i due amanti, che rimangono così smarriti e confusi da quello che a loro non può che sembrare un repentino cambio di sentimenti nei loro confronti (Tav. 2, punto 2). Nell'atto secondo entra in gioco l'antagonista Creonte, il quale, benché tributario ribelle all'Assiria, spasima per Semiramide e mira a sposarla per porre fine alla guerra e unire i due regni (scena II.9). La regina (nei panni del re) tuttavia lo rifiuta, e scopre anche la vera identità di Iside quale figlia di Creonte. Quando anche Nino viene informato del travestimento di Iside da schiava (scena III.3), realizza che la potrà sposare, perché di sangue reale. Semiramide continua tuttavia a ostacolare i piani del figlio: allontana Ireo dalla corte, e chiede a Nino di fare lo stesso con Iside. Il figlio però si ribella alla madre e comunica la propria risoluzione di concludere la pace con Creonte per mezzo delle nozze. Semiramide si vede così costretta ad accettare il proprio destino e a sposare il re nemico. Anche se forzatamente, alla fine viene ristabilito l'ordine politico-dinastico tramite la composizione delle "giuste" coppie di amanti, le uniche ammissibili (Tav. 2, punto 3).

Il finale dell'opera con le doppie nozze, benché inevitabile, non è totalmente prevedibile: se lo spettatore può aspettarsi fin dall'inizio che l'amore di Nino e Iside verrà coronato da uno spozalizio alla luce del sole, non è così per la contrastata storia d'amore di Semiramide e Ireo. Generalmente i personaggi che all'inizio del dramma si amano a vicenda, finiscono alla fine per sposarsi. La coppia regina-generale viene invece separata per motivi politici: la differenza di rango fra i due è insormontabile e la necessità di risolvere il conflitto bellico fra Assiria e Babilonia impone a Semiramide un grande sacrificio. Nell'intreccio drammatico il motivo politico è quindi centrale e, a conti fatti, prevalente.

Tav. 2: Costellazione dei personaggi nella *Semiramide* di Moniglia.⁹

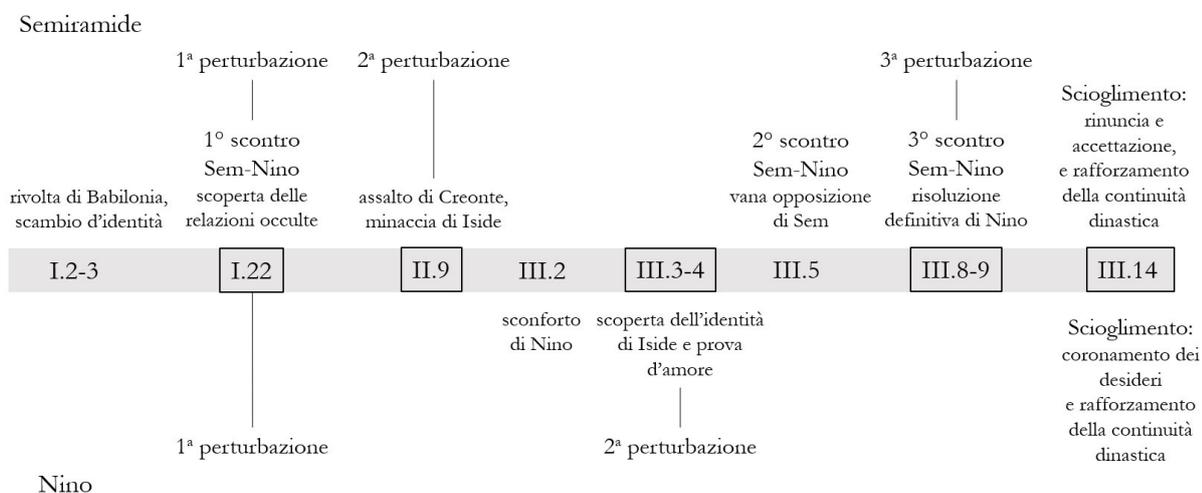


⁹ Nello schema le frecce piene indicano una relazione voluta, la tratteggiata una relazione imposta, la croce un rifiuto; le parentesi tonde una relazione occulta; le parentesi quadre l'identità reale, mentre il nome fuori dalle parentesi indica l'identità palese, ossia quella falsa, creduta dagli altri personaggi.

La sostanza drammatica dell'opera è costituita dagli affetti dei personaggi, dall'evoluzione delle loro relazioni, quindi dal percorso personale dell'eroina eponima da un lato, e della coppia Nino-Iside dall'altro (Tav. 3). Nella vicenda la parabola drammatica di Semiramide segue un percorso contrario a quello di Nino. Nell'antefatto entrambi sono consapevoli degli ostacoli che si frappongono alla realizzazione dei loro desideri; tali ostacoli si concretizzano con lo scambio d'identità, che determina due problemi: l'impossibilità di essere riconosciuti dal proprio amante e la rivelazione delle relazioni segrete. Semiramide (nella scena I.9) e Nino (nella scena I.15) scoprono i rispettivi amori illeciti, tenuti fino a quel momento nascosti. La prima perturbazione per entrambi si verifica nella scena I.22, il primo scontro fra madre e figlio, in cui entrambi realizzano di esser stati scoperti e che entrambi faranno di tutto per ostacolare l'altro, poiché i loro piani matrimoniali sono incompatibili: l'unione della regina con Ireo escluderebbe dal trono Nino, e l'unione di Nino con la schiava metterebbe a rischio le sorti del regno assiro. Nel secondo atto Nino è quasi assente, compare solo per disturbare il tentativo di Semiramide di rivelarsi a Ireo (II.5). Continua invece il percorso di Semiramide, che nella scena II.9 è vittima di una nuova perturbazione, quando si vede attaccata da un lato da Creonte che vuole sposarla e unire i due regni di Babilonia e Assiria, dall'altro da Iside, la cui vera identità regale rende la minaccia di un suo matrimonio con Nino ancor più concreta.

Nel terzo atto l'iniziale situazione di sconforto di Nino (III.2) viene completamente ribaltata (seconda perturbazione) dalla notizia che Iside è una principessa (III.3) e che la sua fedeltà a Nino è indiscussa (III.4, prova d'amore). Nel secondo scontro fra madre e figlio, in presenza di Iside (III.5), Semiramide si oppone nuovamente, ma invano, al desiderio del figlio di sposare la principessa babilonese. La terza e definitiva perturbazione della protagonista si verifica nella sequenza III.8-9: Semiramide ha deciso di allontanare Ireo dalla corte, sperando con questo gesto di convincere il figlio a rinunciare a sua volta a Iside. Nino tuttavia non acconsente: si oppone al volere della madre e impone i propri desideri ribaltando la logica dei poteri. A Semiramide non rimane che accettare la decisione del figlio: giunta al punto più basso della sua parabola, prende consapevolezza che l'unica soluzione per risalire è trovare conforto nella propria virtù (III.9). Così accetta la mano di Creonte, mentre Iside accetta la mano di Nino: i nodi vengono sciolti e l'ordine ristabilito (III.14).

Tav. 3: Nodi drammatici e percorsi affettivi di Semiramide e Nino nella *Semiramide* di Moniglia.



III.2. *La Semiramide* a Vienna: varianti fra i testimoni

Le differenze riscontrabili fra i tre testimoni principali della *Semiramide* di Moniglia e Cesti riguardano sia l'ossatura sia il dettato testuale, e comportano sia spostamenti, tagli e aggiunte di versi/arie/scene, sia riformulazione dei versi.¹⁰ Da queste modifiche si evince che il libretto fiorentino presenta uno stadio testuale più antico e trasmette la versione originaria del dramma.

Mutazioni sceniche e ossatura

Una delle modifiche più evidenti emerge fin dalla lista delle mutazioni sceniche nei due libretti: l'edizione letteraria del 1690 presenta ben 15 mutazioni, contro le otto mutazioni del libretto viennese del 1667 (Tav. 4).

Tav. 4: Mutazioni sceniche a confronto nei libretti della *Semiramide* (Fi90 e Wi67).

Fi90	Wi67
Atto Primo	Atto Primo
<i>Gabinetti reali di Semiramide</i>	<i>Gabinetto di Semirami</i>
<i>Piazza reale in Ninive</i>	—
<i>Armeria reale</i>	<i>Armeria regia nel palazzo di Nino</i>
<i>Sala regia</i>	
<i>Cortile regio</i>	<i>Cortile regio nel palazzo di Nino</i>
<i>Giardino reale</i>	—
<i>Recinto di muraglia con archi e portici, assegnato per appartamento alle donzelle schiave di Semiramide</i>	—
Atto Secondo	Atto Secondo
<i>Camera regia</i>	—
<i>Città</i>	—
<i>Campagna tendata con la veduta delle mura di Ninive atterrate</i>	<i>Campagna tendata con padiglioni di Creonte</i>
<i>Torre orrida assegnata per carcere a Semiramide</i>	<i>Recinto di mura orrido con torre assegnato per prigione a Semirami</i>
<i>Spiaggia amena sul fiume Tigri</i>	<i>Spiaggia sul fiume Tigri</i>
Atto Terzo	Atto Terzo
<i>Galleria regia</i>	<i>Sala regia nel palazzo di Ninive</i>
<i>Boscaglia</i>	<i>Boscaglia</i>
<i>Padiglione di Creonte con la veduta de' duoi eserciti, l'uno di Creonte, l'altro di Nino, accampati a fronte</i>	—
	Licenza
	<i>Celeste</i>

Nel dramma dell'edizione fiorentina figurano cinque scene di interno (Gabinetti reali, Armeria reale, Sala regia, Camera regia, Galleria regia) e dieci di esterno (Piazza reale, Cortile regio, Giardino reale, Recinto di muraglia, Città, Campagna tendata, Torre, Spiaggia, Boscaglia, Padiglione), le quali non si riferiscono a luoghi precisi e identificabili, ma appartengono alle categorie stereotipiche della scenografia teatrale seicentesca, poi classificate nel 1681 da Claude-François Ménéstrier:¹¹ in questo caso «reale» (Gabinetti, Armeria, Sala, Camera, Galleria), «militare» (Campagna tendata, Padiglione),

¹⁰ Si veda il confronto nell'edizione sinottica dei testi poetici nella parte II della tesi.

¹¹ CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681, pp. 171-174.

«civile» (Piazza, Cortile, Recinto di muraglia, Città, Torre), «marittima» (Spiaggia) e «rustica» (Giardino, Boscaglia).¹²

Se si analizzano i movimenti scenici dei personaggi nell'ossatura dei due drammi (Tav. 5 e Appendice II), si può notare che le mutazioni originarie di Moniglia corrispondono quasi sempre a un mutamento di *dramatis personae* sul palcoscenico, secondo il principio della *liaison des scènes*, il collegamento di una scena all'altra mediante la permanenza sul palco di uno o più personaggi, grazie al quale «si andavano a costituire blocchi di “scene” omogenee che occupavano un'intera mutazione oppure ampie porzioni di essa».¹³

Tav. 5: Ossatura a confronto nei libretti della *Semiramide* (Fi90 e Wi67).¹⁴

<i>La Semiramide</i> (Firenze 1690)		<i>La Semirami</i> (Vienna 1667)	
ATTO I		ATTO I	
<i>Gabinetti reali</i>		<i>Gabinetti reali</i>	
I.1	SEM, LUC	I.1	SEM, LUC
I.2	SEM, NIN, ELI	I.2	SEM, NIN, ELI
I.3	NIN, ELI		NIN, ELI
<i>Piazza reale in Ninive</i>			—————
I.4	ISI	I.3	ISI
I.5	ISI, FER		ISI, FER
I.6	FER		FER

¹² Per la scenografia dell'opera secentesca si veda MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 5. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122; EAD., *La tipologia delle scene per alcune opere musicate da Legrenzi e il catalogo tipologico delle «décorations» stabilito da C. F. Ménéstrier*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990, Clusone, 14-16 settembre 1990)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 419-431; e il capitolo *Scenery and Machines* in BETH L. GLIXON – JONATHAN E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 227-276 (a p. 245 le categorie di mutazioni sceniche).

¹³ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 226 (1^a ed. Bologna, Il Mulino, 1980). Benché di applicazione ben più antica il principio della *liaison des scènes* fu teorizzato a metà Seicento da FRANÇOIS H. D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657. Con riferimento al teatro francese del Seicento è stato analizzato in particolare da JACQUES SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, pp. 266-284. Sul principio della *liaison des scènes* applicato alla drammaturgia musicale secentesca si veda HAROLD S. POWERS, *Il "Serse" trasformato*, «The Musical Quarterly», 47, 1961, pp. 481-492 (tradotto in italiano e riedito in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241); LORENZO BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, vol. 6, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363: 362-363; LORENZO BIANCONI – GIORGIO PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce, PensaMultimedia, 2010, pp. 201-263: 225-226.

¹⁴ Nello schema riporto le mutazioni così come appaiono scena per scena lungo i due libretti, con diciture leggermente variate rispetto alla lista delle mutazioni nei paratesti. Il corsivo nei nomi dei personaggi individua una sezione all'interno della scena: si tratta di casi in cui un personaggio si trova solo sul palcoscenico prima dell'arrivo di un altro personaggio, oppure rimane in scena dopo la partenza di un altro personaggio. Tali sezioni nel testo dell'edizione letteraria del 1690 sono numerate come scene distinte. Si confronti anche l'Appendice II. Riguardo alle mutazioni sceniche, non prendo in considerazione la partitura, poiché non costituisce un testimone affidabile quanto il libretto: il manoscritto musicale è infatti privo di gran parte delle didascalie e indicazioni sceniche che si trovano invece nell'*editio princeps*, che sotto questo aspetto pare più curata.

		<i>Armeria reale</i>
I.7	SEM, ELI	
I.8	SEM	
I.9	SEM, ISI	
I.10	ISI	
I.11	ISI, FER	
		<i>Sala regia</i>
I.12	NIN, ELI	
I.13	NIN	
I.14	NIN, CLI	
I.15	NIN	
		<i>Cortile regio</i>
I.16	IRE	
I.17	IRE, CLI	
I.18	CLI	
I.19	CLI, LUC	
		<i>Giardino reale</i>
I.20	NIN	
I.21	NIN, IRE	
I.22	NIN, SEM	
I.23	NIN, SEM, ELI	
		<i>Recinto di muri assegnato per appartamento alle donzelle di Babilonia schiave di Semiramide</i>
I.24	CORO, FER	

		ATTO II
		<i>Camera regia</i>
II.1	ELI	
II.2	ELI, IRE	
II.3	IRE, CLI	
II.4	IRE, CLI, SEM	
II.5	IRE, SEM, NIN	
		<i>Città</i>
II.6	ISI, FER	
II.7	ISI, FER, LUC	
		<i>Campagna tendata con la veduta delle mura di Ninive atterrate</i>
II.8	CRE, ARS	
II.9	CRE, ARS, SEM, ISI	
II.10	CLI	
II.11	CLI, FER	
		<i>Torre orrida assegnata per carcere a Semiramide</i>
II.12	CRE	
II.13	CRE, ARS, ISI	
II.14	ARS, FER	
II.15	FER	
		<i>Spiaggia amena sul fiume Tigri</i>
II.16	CORO	
II.17	SEM, CORO	

I.4	IRE, CLI
I.5	CLI, LUC
	<i>Armeria reale</i>
I.6	SEM, ELI
	<i>SEM</i>
I.7	SEM, ISI
	<i>ISI</i>
I.8	ISI, FER

I.9	NIN, ELI
	<i>NIN</i>
I.10	NIN, CLI
	<i>NIN</i>

I.11	NIN, IRE
I.12	NIN, SEM
I.13	NIN, SEM, ELI
	<i>Cortile regio nel palazzo di Nino</i>
I.14	CORO, FER

		ATTO II

II.1	ELI	
II.2	ELI, IRE	
II.3	IRE, CLI	
II.4	IRE, CLI, SEM	
II.5	IRE, SEM, NIN	

II.6	ISI, FER	
II.7	ISI, FER, LUC	
		<i>Campagna tendata coi padiglioni di Creonte ed altri arredi militari</i>
II.8	CRE, ARS	
II.9	CRE, ARS, SEM, ISI	
II.10	CLI	
II.11	CLI, FER	
		<i>Recinto di mura destinato per prigione a Semirami con la veduta della torre.</i>
II.12	CRE	
II.13	CRE, ARS, ISI	
II.14	ARS, FER	
	<i>FER</i>	
		<i>Spiaggia sul fiume Tigri</i>
II.15	CORO	
II.16	SEM, CORO	

ATTO III		ATTO III	
III.1	FER, CLI	III.1	FER, CLI
	<i>Galleria regia</i>		<i>Sala regia nel palazzo di Nino</i>
III.2	NIN	III.2	NIN
III.3	NIN, ELI	III.3	NIN, ELI
III.4	NIN, ELI, ISI	III.4	NIN, ELI, ISI
III.5	NIN, ELI, ISI, SEM	III.5	NIN, ELI, ISI, SEM
III.6	ISI		<i>ISI</i>
III.7	IRE	III.6	IRE
III.8	IRE, SEM, NIN	III.7	IRE, SEM, NIN
III.9	SEM		<i>SEM</i>
III.10	IRE, ISI	III.8	IRE, ISI
III.11	IRE, ISI, CLI	III.9	IRE, ISI, CLI
	<i>Boscaglia</i>		<i>Boscaglia</i>
III.12	ARS	III.10	ARS, FER
III.13	ARS, FER		_____
	<i>Padiglione di Creonte con la veduta de' duoi eserciti nemici a fronte</i>		
III.14	CRE, NIN, SEM, ISI, ELI, ARS, FER	III.11	CRE, NIN, SEM, ISI, ELI, ARS, FER

Nel testo poetico di Vienna l'omissione di alcune mutazioni sceniche crea un'incoerenza drammatica all'inizio del primo atto: non è infatti verosimile che le scene I.3-5 rispettivamente con Iside e Feraspe e con Ireo e Clitarco si svolgano nel gabinetto di Semiramide come la prima scena, per la quale è stata scelta quella precisa ambientazione poiché strettamente legata all'episodio della chioma e dell'annuncio della rivolta di Babilonia.¹⁵ Tale incoerenza non si trova nel testo dell'edizione letteraria del 1690, che presenta la mutazione «Piazza reale in Ninive», e viene risolta anche nel rifacimento veneziano della *Semirami* del 1674, *La schiava fortunata*, i cui libretti presentano all'uscita di Iside la mutazione «Cortile».¹⁶

L'utilizzo della sola mutazione «Armeria reale» dalla scena I.6 alla scena I.13 nella *Semirami* del 1667, in luogo delle tre mutazioni presenti nel testo del 1690, potrebbe invece essere plausibile e non creare un'incoerenza drammatica, benché in questo modo si verifichi una soluzione di continuità nella *liaison des scènes* fra I.8 e I.9. In realtà si verificano altri casi in cui il principio della *liaison* non viene rispettato, né nel testo del 1667 né nell'edizione del 1690, che presentano un vuoto sul palcoscenico fra II.9 e II.10, fra III.6 e III.7 (III.5 e III.6 in Wi67), e fra III.9 e III.10 (III.7 e III.8 in Wi67). Nell'ultima scena dell'atto primo nel libretto viennese la sostituzione del «Recinto di muri assegnato per appartamento alle donzelle di Babilonia schiave di Semiramide» con il «Cortile regio nel palazzo di Nino» sembra avere invece motivazioni strategiche nell'economia scenografica, poiché permette di mantenere un'unica mutazione (il «Cortile») dalla fine dell'atto primo fino alla scena II.7 compresa.

Le uniche due scene soppresse in tronco nel passaggio da Fi90 e Wi67 sono costituite in realtà da brevi monologhi con recitativo e aria di un singolo personaggio: nella scena I.18 Clitarco si lamenta della guerra cantando l'aria «Troppa molestia | la guerra dà»; nella scena I.20, invece, Nino cantando l'aria «Fronde, fiori e fresche erbetto» ammira le bellezze della natura, che non possono tuttavia portare ristoro al suo cuore martoriato. L'eliminazione della mutazione *Giardino reale* prima di I.20 comporta in Wi67 anche il taglio dell'aria di Nino, che non avrebbe avuto più senso senza quell'ambientazione scenica.

¹⁵ Per i dettagli sull'episodio si veda il paragrafo II.1.

¹⁶ Si veda l'edizione della *Schiava fortunata* nella parte II della tesi.

Come è mostrato nella tavola con le ossature dei due testi poetici a confronto (Tav. 5), gli interventi strutturali subiti da Wi67, e con esso dalla partitura, consistono nell'accorpamento di scene che in Fi90 sono autonome, e nello smistamento di altre: le scene I.16-17 con Ireo e Clitarco e la scena I.19 con Clitarco e Lucrino di Fi90 corrispondono alle scene I.4-5 di Wi67.

Per quanto riguarda il dislocamento, l'anticipo delle scene I.16-19 non sembra avere una motivazione nell'impiego delle mutazioni, piuttosto può esser stato dettato dalla volontà di presentare in maniera consequenziale l'innamorato di Semiramide subito dopo aver presentato l'innamorata di Nino nella scena I.3, mentre Moniglia ha voluto introdurre Ireo per mezzo della lettera che svela il suo amore per Semiramide (scena I.15 di Fi90, I.10 di Wi67). Lo spostamento in Wi67 produce tuttavia un'incoerenza nel momento in cui Ireo chiede a Clitarco «Portasti | la carta alla regina?»: Ireo si riferisce infatti alla lettera d'amore per Semiramide che Clitarco doveva consegnare alla regina. In Fi90 la scena con la consegna della lettera (nelle mani sbagliate di Nino vestito da regina) è la I.14, quindi precedente la scena I.17, mentre in Wi67 è la I.10, quindi successiva alla I.4. L'incoerenza è data dal fatto che in Wi67 l'azione cui si riferisce Ireo, la consegna della lettera, deve ancora avvenire. Per questo viene tagliata una ventina di versi di Fi90 in cui Clitarco conferma di aver dato il foglio a Semiramide e ironizza sul fatto che poteva farlo Ireo stesso, visto che il padrone lo ha seguito fino a Ninive. Il taglio in Wi67 genera però un buco nel dialogo fra i due nel momento in cui la domanda di Ireo «Porgesti alla regina | la mia lettera?» ha come risposta di Clitarco la constatazione «Appunto | nel bisogno sei giunto», al posto del «Certo» di Fi90. Inoltre le informazioni fornite da Clitarco, ossia la partenza del re e l'attacco di Creonte che passa il ponte sul Tigri, hanno luogo solo più avanti nel dramma, sicuramente non prima che Semiramide vesta i panni del re nella scena I.7 (I.6 in Wi67).

<i>La Semiramide</i> (Fi90), scena I.17		<i>La Semirami</i> (Wi67), scena I.4	
IRE	Perché giochi, furfante?	IRE	Perché giochi, furfante?
CLI	Per vincere, signor, ma non riesce. Pazienza e rabbia...	CLI	Per vincere, signor, ma non riesce.
IRE	Desti alla regina la mia carta?	IRE	Porgesti alla regina la mia lettera?
CLI	Certo. Ma scusami, signore, sei tanto bell'umore che pizzichi di matto. Perché spedirmi ratto dalle rive dell'Asia in questo loco con lettera diretta alla regina, se volevi poi venirmi dietro, in modo che tra noi ad esser giunti qui v'è corso poco, e s'affrettavi punto punto il piè c'eri prima di me. Oh, bel pensiero arrivar lo scrittor pria del corriero! Io non l'intendo.		
IRE	Allora che portarti veloce a questa reggia t'imposi, far dimora con gl'eserciti miei colà proposi, ma ben tosto disposi per altra urgenza a quest'albergo il passo volger segreto e solo, e su l'ali d'amor men venni a volo.		
CLI	Bene, arcibene. Appunto nel bisogno sei giunto.	CLI	Appunto nel bisogno sei giunto. È la corte in scompiglio,

IRE	Perché?	IRE	la città sottosopra.
CLI	Nol sai? Creonte	IRE	E che?
	passa del Tigri il ponte,	CLI	Creonte
	con sanguigne bandiere		passa del Tigri il ponte,
	ce la vuol far vedere;		bestemmia a più potere,
	il re si parte.		ce la vuol far vedere;
IRE	E la regina resta?	IRE	il re si parte.
CLI	Di guerra tra i rumori	IRE	E la regina resta?
	scordati degl'amori,	CLI	Di guerra tra i rumori
	non è tempo d'aver più grilli in testa.		scordati degl'amori,
			non è tempo d'aver più grilli in testa.

Dopo le scene I.16-17 di Fi90, in Wi67 viene presentata subito la scena I.19 di Fi90 e tagliata la scena I.18, che presentava tuttavia le motivazioni drammatiche della scena I.19. Nel monologo in I.18 Clitarco si lamenta della guerra e teme di lasciare le penne in battaglia («Oh maledetto | destin! Tu vuoi ch'io crepi a mio dispetto»), secondo il *topos* del servo fífone; per questo Lucrino lo burla nella scena successiva I.19 (I.5 in Wi67), fingendosi uno spirito dell'aldilà/astrologo che gli predice la morte «in aria» (forse sparato da un cannone?).

La seconda modifica di tipo strutturale in Wi67 è l'accorpamento delle scene. In Fi90 il cambio di scena corrisponde quasi sempre con un cambio di *dramatis personae* sul palco: quando un personaggio intona un monologo o un'aria e si trova da solo sul palco, Moniglia gli assegna una scena a sé stante, e fa iniziare un'altra scena nel momento in cui il personaggio viene raggiunto da un altro personaggio e i due instaurano un dialogo. Per esempio, il blocco di scene I.4-6 è costruito in questo modo: in I.4 Iside intona la sua aria «Adorata servitù», in I.5 la raggiunge Feraspe e si svolge il dialogo a due, dopo il quale Iside parte e lascia solo Feraspe per la scena I.6, in cui il servo e confidente canta la sua aria «Soffrirò, | tacerò». In Wi67 le tre scene sono accorpate in una unica: non è impossibile che Feraspe sia presente durante l'aria di Iside e viceversa, sebbene in questo caso sia più verosimile che i pezzi chiusi siano cantati in solitudine. Sotto questo aspetto la tecnica “realistica” di Moniglia, tramite la separazione di scena, è chiara: i personaggi, soprattutto reali, non cantano alla presenza di altri personaggi, se non nel caso di confidenti. Nel libretto Wi67, anche quando non si verifica un cambio scena, questa volontà è rispettata tuttavia per mezzo di una didascalia che indica la partenza del personaggio: per esempio nella scena I.6 parte Eliso per lasciare sola Semiramide, in I.7 Semiramide parte e lascia sola Iside, in I.9 Eliso parte e rimane Nino solo in scena. Nei casi in cui le didascalie in Wi67 assolvono alla funzione di separazione di scene in Fi90, l'accorpamento delle scene non comporta in sostanza alcuna modifica nella realtà drammatico-musicale. Nei casi in cui non sono presenti didascalie, la presenza o meno dei personaggi in scena in Wi67 risulta invece più ambigua.

Tagli

L'esame del testo in partitura permette di individuare le sezioni che furono eliminate nel passaggio dalla prima stesura del dramma all'approntamento del testo per l'allestimento viennese. La partitura, infatti, contiene in tutti e tre gli atti numerosi asterischi che indicano possibili tagli da effettuare: le porzioni di testo individuate dagli asterischi sono presenti solo nell'edizione letteraria del 1690 e non nel libretto viennese del 1667, a dimostrazione del fatto che a Vienna il dramma fu accorciato. Wi67 contiene un centinaio di versi in meno: 1732 contro i 1829 versi di Fi90. Ecco l'elenco delle sezioni tagliate:

- scena I.3, 17 versi dopo il v. 184 (corrispondono ai vv. 207-222 di Fi90): in questo caso si osserva che in Fi90 potrebbe essere caduto il v. 184¹⁴ di W «Ci prepara ruine avverso fato»;

- scena I.7, 8 versi dopo il v. 330 (corrispondono ai vv. 300-307 di Fi90);
- scena II.13, 3 versi dopo il v. 1068, 5 versi dopo il v. 1077, e 5 versi dopo il v. 1087 (corrispondono ai vv. 1131-1133, 1143-1147, 1165-1169 di Fi90);
- scena II.14, 24 versi dopo il v. 1108, 5 versi e mezzo dopo il v. 1109 (corrispondono ai vv. 1191-1214, 1215^{II}-1220 di Fi90);
- scena III.5, 8 versi e mezzo dopo il v. 1440 (corrispondono ai vv. 1524^{II}-1532 di Fi90);
- scena III.7, 9 versi dopo il v. 1509 e 4 versi dopo il v. 1537 (corrispondo ai vv. 1602-1610 e 1639-1642 di Fi90).

I tagli segnalati da asterisco nella partitura, che corrispondono in totale a 89 versi, riguardano sezioni di recitativo non essenziali all'intreccio, ma dal carattere esplicativo. Per esempio, nella scena II.14 i versi tagliati di Feraspe (segnalati nell'edizione di Wi67 in una cornice con sfondo grigio) contengono il "riassunto delle puntate" per Arsace, dall'antefatto (Iside rimane schiava degli Assiri, cambia nome e vesti) all'ultimo accadimento (Iside libera il re dalla prigionia). Altri tagli sembrano invece dipendere dalla volontà di eliminare riferimenti troppo diretti alla crudeltà di Semiramide e all'effeminatezza di Nino. È il caso della scena III.5, in cui Semiramide vestita ancora da Nino respinge con fermezza Iside e si oppone alle nozze,¹⁷ e ancora nella scena III.7, in cui Nino accusa la madre di ingiustizia e tirannia nei confronti di Iside, e fa riferimento alla propria vergogna per aver vestito abiti femminili.¹⁸ A questo proposito, occorre notare che sia il libretto viennese sia la partitura omettono alcuni versi in cui Semiramide si esprime chiaramente sulla mollezza di Nino e sulla sua incapacità di regnare.¹⁹ Come sembrano dimostrare anche alcune riscritture di versi, è possibile che la volontà del revisore sia stata quella di addolcire il personaggio di Semiramide e rendere quello di Nino più virile.

Oltre ai tagli effettuati su parti già musicate, nel libretto di Vienna e nella partitura mancano alcuni versi, che forse non furono mai musicati, fra cui le scene I.18 e I.20 di Fi90, contenenti rispettivamente un'aria di Clitarco e un'aria di Nino.

Aggiunte

Alcune modifiche riscontrabili nel libretto viennese e nella partitura si configurano anche come aggiunte rispetto al testo poetico del libretto fiorentino del 1690. Ecco un elenco delle aggiunte più importanti:

- scena I.3, 4 versi nell'aria di Feraspe «Soffrirò, | tacerò»;
- scena I.4, 16 versi di Ireo e Clitarco;
- scena I.10, 25 versi di Nino e Clitarco;
- scena II.8, 7 versi con l'aria di Creonte «Nel tuo volto del mio nume»;
- scena III.1, 22 versi con l'aria di Feraspe «Nel mondo è vanità».

Le aggiunte nelle scene I.4 e I.10 con Clitarco servono ad allungare il dialogo comico fra il servo e l'interlocutore di rango più elevato. Nel caso della scena I.4 (I.17 di Fi90) viene portato avanti il gioco sul doppio senso delle parole fiori e regina nel campo semantico amoroso e delle carte da gioco:

¹⁷ Scena III.5 in Wi67, vv. 1440¹⁻⁸, corrispondente ai vv. 1524^{II}-1532 in Fi90.

¹⁸ Scena III.7 in Wi67, vv. 1509¹⁻⁹, corrispondenti ai vv. 1602-1610 in Fi90 (scena III.8).

¹⁹ Fi90, scena I.2, vv. 62-75.

La Semiramide (Fi90), scena I.17

IRE Torno del mio bel foco
a vagheggiar la sfera.
CLI In tre ore di gioco
non feci mai primiera.

IRE Ecco il servo: portasti
la carta alla regina?
CLI Più d'una carta fu la mia ruina.

Oh, gioco maladetto!

La Semirami (Wi67), scena I.4

IRE Torno del mio bel foco
a vagheggiar la sfera.
CLI In tre ore di gioco
non feci mai primiera.
IRE Venni d'Amor su l'ali
del vago volto a idolatrare i fiori.
CLI E fiori e picche e cuori
son tutti miei nemici capitali.
IRE Ecco il servo: portasti
la carta alla regina?
CLI Ed una carta fu la mia ruina.
IRE Come? dunque? perché?
CLI Aspettavo la dama e venne il re.
IRE (Giocando ancor vaneggia.)
Non mi vedi?
CLI Dell'oro
il lume non lampeggia.
Meraviglia non è s'io scorga poco.
Oh, maladetto gioco!

Nella scena I.10 (I.14 di Fi90) Clitarco scherza sugli amori di Ireo e Semirami, e consiglia alla regina, in realtà Nino in abiti femminili, di godere con l'amato mentre il re è in guerra a combattere («mentre ei Creonte ammazza, | tu con l'amico sguazza»):

La Semiramide (Fi90), scena I.14

NIN (Quest'è 'l servo d'Ireo:
gran segreto si svela,
or che mentita veste il ver gli cela.)
Clitarco gli dà la lettera.

Molto ti devo. Parti.

La Semirami (Wi67), scena I.10

NIN (Questo è il servo d'Ireo:
gran segreto si svela.
Secondero l'inganno.) E di me acceso
pur vive il tuo signore?
CLI Spasima, crepa, more;
da sera e da mattina
mangia pane e regina.
NIN Sa ch'io gli corrispondo?
CLI Oh, possanza del mondo!
Lo sa per certo, e quante volte e quante
con parolucce tenere
discorreste tra voi d'Amore e Venere?
Con occhio vigilante
osservate ch'il re
non vi scopra.
NIN Perché?
CLI Perché gl'è un animale
da farvi qualche male.
Oggi che ei va alla guerra
fa', signora, che teco
qui resti il mio padrone ed io pur seco.
Mentre ei Creonte ammazza,
tu con l'amico sguazza.
Io dentro all'osteria
vi farò compagnia:
avran consolazione
un guerriero, un amante ed un poltrone.
NIN Per sì grato consiglio
molto ti devo. Parti.

Considerata la poetica di Moniglia, che generalmente evita commenti sulla condotta indecorosa dei regnanti, ritengo poco probabile che sia egli l'autore di tali aggiunte, così come delle modifiche al dettato poetico. La natura degli interventi effettuati nel passaggio da Fi90 a Wi67 conferma dunque la possibile vicinanza di Fi90 alla versione originaria del dramma di Moniglia.

Una particolare aggiunta presente nel libretto del 1667 mostra chiaramente il suo legame con la rappresentazione viennese. Si tratta della licenza, un testo di natura encomiastica rivolto all'imperatore, posto in fondo al dramma e rispetto a questo autonomo.²⁰ Nella *Semirami* la licenza si configura come una «introduzione al balletto per fine dell'opera»: in una «scena celeste [...] sopra una nube luminosa, che dall'orizzonte si viene avanzando», appare la Fede cattolica «armata con lo scudo imbracciato, in cui si vedono l'armi dell'Augustissima Casa d'Austria».²¹ La Fede rende omaggio all'Augusto Leopoldo, difensore della Fede e Atlante dei cieli, mostrando lo scudo austriaco eletto dal cielo alla difesa militare della fede cattolica contro gli infedeli. Prevede un felice futuro per l'imperatore, per la gloria della Casa d'Austria e per il prosperare della Fede. Invita dunque le Intelligenze e gli astri a secondare con il loro influsso benevolo l'imperatore, nel suo giorno natale. La Fede cattolica viene portata a volo da due spiritelli, e con il balletto delle Intelligenze termina la licenza.

Riformulazioni

Partitura e libretto viennese del 1667 contengono numerose varianti testuali rispetto all'edizione letteraria del 1690, frutto di un processo di revisione e di riformulazione del testo. In alcuni casi la riscrittura si limita a una o più parole, in altri riguarda passaggi più lunghi di versi. L'esempio seguente può dare un'idea del tipo di interventi effettuati: si tratta di riformulazioni e aggiunte di versi, che in questo caso sono tese a incrementare il *pathos* della scena attraverso l'ampliamento della parte di Creonte, che sta aspettando di incontrare quello che crede essere il re (ma in realtà è Semiramide vestita da Nino) e immagina già l'emozione che proverà nel vedere nel viso del figlio il volto della madre amata:

La Semiramide (Fi90), scena II.8

CRE Sei buon guerriero, Arsace.
A me conduci intanto
l'incatenato rege. E tu, mio core,
come e con qual periglio
nel sembiante del figlio altero e vago,
come, dimmi, potrai
della madre ch'adori in un l'imago
veder, e 'n dolce ardore
non avvampar di sì bel sole ai rai?

La Semirami (Wi67 + W), scena II.8

CRE Sei buon guerriero, Arsace.
A me conduci intanto
l'incatenato rege. *E come, o cuore,*
nel sembiante nemico
con occhio di furore,
come, *cor mio,* potrai
di lei ch'adori idolatrar l'imago?

*In quelli ardenti rai
che Semirami bella in te diffonde
i miei desiri appago.*

*Nel tuo volto del mio nume
voglio l'idolo adorar,
e del sol, se non il lume,
voglio l'ombre vagheggiar.*

²⁰ Sulla licenza cfr. ALFRED NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Böhlau, 2011, p. 20; HERBERT SEIFERT, *Die kaiserliche Hofoper*, in *Musik in Österreich: eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern [...]*, a cura di Gottfried Kraus, Wien, C. Brandstätter, 1989, pp. 170-172, ripubblicato in *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, a cura di Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer, 2014, pp. 255-261.

²¹ Wi67, *Licenza*, trascritta nell'edizione di Wi67 nella Parte II.

*Vieni, nemico re; ma equal se porti
a Semirami bella il tuo sembante,
sdegnò gl'affetti e son nell'odio amante.*

In alcuni casi la riscrittura sembra finalizzata a semplificare il significato dei versi, che nel testo di Moniglia potrebbe non essere immediatamente comprensibile. La scena I.2 in Wi67 contiene modifiche di più tipologie rispetto al testo di Fi90: tagli di versi, varianti testuali adiafore, riscritture di interi passaggi:

<i>La Semiramide</i> (Fi90), scena I.2		<i>La Semirami</i> (Wi67 + W), scena I.2	
SEM	<p>Nella tua verde etade scorgo ben io che gelido timore del nativo valore la reggia, o figlio, ingombra; ma del sospetto ogn'ombra dilegua pur: gli dèi mi diero anima forte, dall'estinto consorte mi fé la gloria ereditar trofei. Non può tuo molle seno di grave usbergo cinto regger di Marte il faticoso incarco; e nell'aprirti il varco a novelli trionfi, Armenia vede nei petti assiri vacillar la fede. Quinci, diletto figlio, con magnanimo ardire io sola ad evitar l'alto periglio fulminerò di regia spada il lampo; io di te in vece al campo legge imponendo al barbaro Creonte calcherò maestosa sotto giogo servil l'altera fronte. Sortisti in guisa tale a me sembante uguale, e voce e riso e delle membra il moto, che degl'ammanti tuoi o tu de' miei ti vesta, deluso il guardo resta di chi ne mira, e 'l vero sesso ignoto.</p> <p>Oggi ne' suoi deliri folle ch'ai danni assiri la ribellata Babilonia esulta, fia mio peso ch'inulta l'infedeltà non resti. Entro al tuo seno, benché maturo frutto coltivi di virtù regio valore rende degl'anni il fiore acerba la prudenza. Cinta di terso acciaio, veloce partirò; feminea gonna vestiti, o figlio; e 'n tanto Semirami sembrando ancorché donna, non avviliisci de' tuoi pregi il vanto. Solo ad Eliso venga nota la nobil frode; egli, ch'amico l'ode, nel più cupo del sen chiusa la tenga.</p>	SEM	<p><i>In tua sì verde etade scorgo ben sì che gelido timore al nativo valore la destinata reggia, o figlio, ingombra; ma del sospetto ogn'ombra dilegua pur: gli dèi mi diero anima forte, dell'estinto consorte mi fé la gloria ereditar trofei.</i></p> <p><i>Sortisti nel natale a me sembante uguale</i></p> <p><i>che degl'arredi tuoi qualor mi vesta, over tu di mie spoglie l'ammanti, ogni più intento guardo non ben comprende, e indistinta si rende la vera imago del mentito oggetto.</i></p> <p>Cinta di terso acciaio, veloce partirò; feminea gonna vestiti, o figlio; <i>intanto</i> Semirami sembrando ancorché donna, non avviliisci de' tuoi pregi il vanto. Solo ad Eliso venga nota la nobil frode; egli, ch'amico l'ode, nel più cupo <i>dell'alma anco</i> la tenga.</p>

NIN A' tuoi prudenti imperi
ogni mio spirito avvinto
offro devoto e a' tuoi desir soggetto.
Sotto 'l paterno tetto,
e pur frenando il marziale istinto,
tra l'assirie donzelle
resto regnante imbelles?

NIN A' tuoi *potenti* imperi
ogni mio spirito avvinto
offro devoto e ai tuoi desir soggetto.
Sotto al paterno tetto,
e pur frenando il *naturale* istinto,
tra l'assirie donzelle
resto *guerriero* imbelles?

Le modifiche ai versi di Nino – che da semplice *regnante* con *marziale istinto* passa a *guerriero per naturale istinto* –, benché non ne stravolgano il significato, sembrano tuttavia motivate da una volontà di nobilitare il suo personaggio, di contro a certa tradizione storico-letteraria che lo vuole un re effeminato e incapace. A questo proposito in un altro passaggio, già elencato sopra per i tagli nella partitura, si può notare un cambio di prospettiva nelle fonti viennesi della *Semirami* rispetto alla prima versione di Moniglia:

La Semiramide (Fi90), scena III.8

NIN Della gonna mi spoglio,
mentre stringo lo scettro, impugno il brando.
Donna mi finsi solo
per obbedirti; oh dio,
il coraggio natio
a viva forza rinegar convenne.
Di sue spoglie rivesto
il regio seno, e sol d'aver ascoso
il mio sembiante, oh quanto vergognoso
il tuo voler, la mia viltà detesto!
Degl'affari di guerra
tratterò con Creonte, a sé mi chiama;
quindi se 'l cor disciogli
da ingiustissimo nodo
spenta del primo ardor l'impura face,
potrai d'Assiria stabilir la pace.
Ma se da me ribello
persiste il tuo consiglio,
ti sarò re, non figlio.

La Semirami (Wi67 + W), scena III.7

NIN Della gonna mi spoglio,
mentre stringo lo scettro, impugno il brando.
Donna mi finsi solo
per obedirti; oh dio,
il coraggio natio
a viva forza rinegar convenne.

Di sue spoglie rivesto
il regio seno, e sol d'aver ascoso
il mio sembiante, oh quanto vergognoso
il tuo voler, la mia viltà detesto!

Degl'affari di guerra
tratterò con Creonte;
e se 'l tuo cuor disciolto
da ingiustissimo nodo
spegne l'impura face,
potrò d'Assiria stabilir la pace.
Ma se da me rebelle
rivolgi il tuo consiglio,
ti sarò re, non figlio.

Nella versione modificata di Wi67 e W il *focus* è posto su Nino: è egli che prende in mano la situazione e determina il risultato finale (*potrai* → *potrò*), ossia la pace in Assiria. L'accrescimento del potere decisionale di Nino è ancor più evidente nella modifica effettuata nel finale dell'opera, al momento dello scioglimento. Semiramide accetta di sposare Creonte contro la propria volontà, sottomettendosi non più a un generico destino, ma al volere del proprio figlio, che riprende il suo posto come legittimo sovrano:

La Semiramide (Fi90), scena III.14

NIN Elvida, che rispondi?
ISI Il cor non è più mio,
tu sol dispor ne puoi.
Ah, che purtroppo il sai: son tua, se vuoi.
CRE Semirami che dici?
SEM (Resisti, anima forte!)
Se al mio destino piace,
ti son serva e consorte

La Semirami (Wi67 + W), scena III.11

NIN Elvida, che rispondi?
ISI Il cuor non è più mio,
tu sol dispor ne puoi.
Ah, che purtroppo il sai: son tua, se vuoi.
CRE Semirami che *dice*?
SEM (Resisti, anima forte!)
Se *a Nino così* piace,
ti son serva e consorte.

L'esame delle varianti testuali nei testimoni della *Semirami* prova l'esistenza di due versioni del dramma, una legata all'autore, l'altra alla storia performativa dell'opera. Il testo poetico stampato a

Firenze nella raccolta letteraria del 1690 rappresenta la «tradizione d'autore», mentre il libretto viennese e la partitura appartengono alla «tradizione di esecuzione»,²² poiché è dalla versione modificata, da cui questi due testimoni derivano, che ebbe origine il rifacimento veneziano *La schiava fortunata* e le sue molteplici riprese.²³

III.3. Convenzioni drammatiche e *topoi* operistici

Il debito di Moniglia nei confronti dei meccanismi drammaturgici dell'opera veneziana è evidente in una serie di elementi della *fabula* della *Semiramide* riconducibili all'ampio formulario di convenzioni, dispositivi, scene tipiche e obbligate, che dagli anni '40 del secolo era andato sempre più standardizzandosi nella tecnica di scrittura dei testi poetici per musica.²⁴ La trama, che sviluppa i temi principali dell'amore, della guerra e del potere, è costruita sul gioco degli equivoci, scatenati in modo particolare dal travestimento, dalla falsa identità e dallo scambio di persona, espedienti drammaturgici cari al gusto seicentesco e presenti nella maggioranza dei drammi musicali del secolo. Moniglia – come Maiolino Bisaccioni e Ippolito Bentivoglio, autori rispettivamente della *Semiramide in India* (Venezia 1648/49) e di *Nino il giusto* (Ferrara 1662) – sfrutta le possibilità insite nella leggenda di Semiramide, che contiene già in sé il motivo del travestimento.²⁵ Gli episodi inventati nascono invece dalla variazione di moduli standard e formule fisse collaudate, applicati spesso a personaggi stereotipici. Alcune convenzioni riguardano solamente la costruzione drammatica, altre coinvolgono anche la composizione musicale: è il caso, per esempio, del soliloquio e del lamento dell'amante infelice, dell'aria gnomica di un personaggio comico, del duetto fra due personaggi di rango diverso che non comunicano fra loro.²⁶

Travestimenti, scambi di persona, false identità

Il travestimento è di gran lunga lo stratagemma più importante del dramma, nel quale compaiono travestimenti multipli e perfino un travestimento nel travestimento. Il principale e più importante è il doppio travestimento di Nino da Semiramide e di Semiramide da Nino, il quale ha il vantaggio di non essere fittizio, ma per così dire “realistico”, poiché appartiene alla leggenda della regina assira tramandata dalle fonti greco-latine, e si basa sulla somiglianza di statura, voce, movenze e lineamenti fra madre e figlio, talmente forte che è impossibile riconoscere l'una dall'altro

²² Cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 166, 1989, pp. 212-225.

²³ Per *La schiava fortunata* e le sue riprese si veda il capitolo V.

²⁴ Sulle tecniche di scrittura dei drammi seicenteschi cfr. *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976; *Il corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, edizione a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Leo S. Olschki, 1983; GIOVANNI MORELLI, *Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria*, in AURELIO AURELI – FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, facsimile della partitura e edizione del libretto a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. ix-lvii; BETH L. GLIXON, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1993, pp. 16-34; LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991² («Storia della Musica», 5), pp. 195-204, 219-235; FABBRI, *Il secolo cantante*; il volume di «Musica e Storia», 12/1, 2004, dedicato alla librettistica del Seicento; ALESSANDRA CHIARELLI – ANGELO POMPILIO, *«Or vaghi, or fieri»: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004; NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, pp. 7-27; ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 359-403; SARA ELISA STANGALINO, *Introduzione*, in NICOLÒ MINATO, *I drammi eroici veneziani: Scipione Africano, Muzio Scevola, Pompeo Magno*, edizione critica a cura di Sara Elisa Stangalino, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 47-90.

²⁵ Si veda il capitolo II sulla leggenda di Semiramide e il suo trattamento nella letteratura drammatica.

²⁶ Per i casi di convenzioni drammatiche che coinvolgono la componente musicale si veda il capitolo IV.

se non per l'abbigliamento. Perciò è sufficiente che Nino vesta i panni della madre e Semiramide quelli del figlio per essere scambiati l'uno per l'altra. Il meccanismo non è affatto nuovo alla letteratura drammatica, che fin dall'antichità ha sfruttato il motivo della somiglianza fra personaggi in scena come dispositivo che innesca equivoci a catena.²⁷

Dal momento dello scambio effettivo nella scena I.6, i due non riprendono la propria identità fino all'ultima scena dell'opera, e per tutto il tempo non rivelano l'inganno se non all'aio Eliso, al quale Semiramide raccomanda di sorvegliare l'operato del figlio a corte, mentre lei è impegnata sul campo di battaglia. Tale scambio di identità, dettato da motivazioni politiche e non amorose, dà ovviamente avvio a una serie di errori e fraintendimenti: i personaggi, che si rivolgono a uno pensando che sia l'altra e viceversa, rimangono stupiti e smarriti delle risposte e del trattamento che ricevono; d'altra parte, il travestimento permette ai due protagonisti di venire a conoscenza dei loro reciproci segreti, fatto che dà avvio a una serie di reazioni a catena. Nella scena I.9 Semiramide ha un primo dialogo con la schiava Iside, la quale si abbandona all'espressione dei suoi amorosi sentimenti, credendo di rivolgersi all'amato Nino. La regina scopre così gli amori illeciti del figlio con la schiava e tenta immediatamente di ostacolarli, fingendo indifferenza per la giovane. Allo stesso modo Nino viene a sapere dell'amore corrisposto della regina con il generale Ireo per mezzo del servo Clitarco, che, credendolo la regina, gli consegna la lettera d'amore di Ireo (scene I.14-15). Nino, sdegnato di apprendere che la madre mira a sposare il generale privandolo così del trono che gli spetta, quando incontra Ireo lo zittisce minacciandolo di morte senza dargli spiegazioni, e così facendo getta lo spasimante di Semiramide nello sconforto e nella confusione (scena I.6).

Il travestimento perdura per tutto il secondo atto, ma a un certo punto Semiramide e Nino diventano vittime del loro stesso inganno: non resistendo a nascondere la verità ai rispettivi amanti, tentano di scoprirsi, ma vengono puntualmente bloccati dall'intervento di un altro personaggio. Nel caso di Semiramide, è Nino che interrompe la sua rivelazione a Ireo, il quale alla fine del dialogo è sempre più confuso dalle parole del re e della regina:

IREO	(È pur il re che parla! pur son io che l'ascolto!)	
SEMIRAMIDE		E pur non mente
	mio labro affettuoso; credimi, Ireo. Deh, prendi l'alma di lei su queste note, e stima che l'istessa regina a te l'esprima.	
IREO	Oh, cifre troppo ascose!	
SEMIRAMIDE		E non l'intendi?
IREO	Ardo, gelo, pavento.	
SEMIRAMIDE		(Io vuo' svelarmi. Che fia?) Sentimi, Ireo: sotto guerriere spoglie credesti forse...

[SCENA V]

NINO	(Ireo con la mia genitrice?)
SEMIRAMIDE	...il mio...
NINO	Figlio, non lice in placido riposo che dorma il brando ozioso; se con più forte assalto

²⁷ È il caso dei *Menecmi* di Plauto e della *Calandria* del Bibbiena, solo per citare due esempi fra i più noti.

Creonte atterra il muro, il nostro campo
anelante si rende,
sol la tua scorta attende.

IREO All'armi!
SEM, NIN *a due* Ireo, –
SEMIRAMIDE – seguimi.
NINO – resta.
IREO Oh, di confusa sfinge
non intesi furori!²⁸

Nel terzo atto è Nino a volersi rivelare a Iside, dopo aver saputo che l'amata ha permesso la fuga di Semiramide (travestita da re Nino) dalla prigione di Creonte. Eliso tuttavia glielo impedisce, temendo disastrose conseguenze. Anche per mezzo del gioco linguistico, si crea così un efficace meccanismo di continua sospensione del momento rivelatorio, che coinvolge anche il pubblico, il quale sebbene sia al corrente dell'inganno fin dall'inizio, non sa ancora fino a che punto perdurerà né soprattutto quale ne sarà l'esito. È il principio base della *suspense*:

ISIDE Con lagrimoso ciglio
Elvida a te s'inchina,
dell'Eufrate regina.
Dell'aver posto in libertà tuo figlio
in dovuta mercede
dal suo gran genitor scampo ti chiede.

[...]
NINO Amasti?
ISIDE Amai.
NINO Deh, quale
violenza fatale
lega gli spirti miei?
ELISO *a Nino* Ti sovvenga che sei...
NINO *a Eliso* Obbligato.
ELISO ... nemico.
NINO Amasti dunque?
ISIDE Amai.
NINO [...]
Vostri sono i trofei.
ELISO *a Nino* Ti sovvenga che sei...
NINO *a Eliso* Amante.
ELISO ... rege.
NINO Taci.
a Iside Ami dunque?
ISIDE Amo.
NINO E qual speranza, o bella,
nel sen ti nudre amori?
ISIDE Di reciprochi ardori
la fiamma un tempo accesa.
NINO A qual segno tendesti?
ISIDE Io sol bramai,
oh dio...
NINO Non paventar.
ISIDE Io sol osai
divenirgli consorte.
ELISO Aspirasti alla morte.
Frena gli spirti audaci,

²⁸ Fi90, scene II.4-5, vv. 763-783.

aspirasti alla morte.
 NINO Eliso, taci.
 ELISO Taccia chi ti favella
 da me diverso e non t'addita il vero.
 ISIDE Oh dio, che sento.
 NINO Arresta
 la temeraria lingua.
 ELISO Il danno è certo,
 l'intoppo teso, il precipizio aperto.
 Deh, parti, fuggi.
 NINO Invano
 a' miei desir contrasti.
 Son re.
 ELISO Regina sei.
 Non ti scoprir, lo sdegno
 sui labri tuoi tronca gl'accenti.
 ISIDE Ohimè!
 ELISO Che fai, signor?
 NINO Son re.
 ELISO Regina, sì, t'intesi.
 Obbedirti conviene.
 NINO Son re.
 ELISO Regina, il re di qua sen viene.
 NINO Oh, presenza mortale!
 ELISO Oh, fortunato arrivo!
 ISIDE Non so s'io veglio, o sogno, o moro, o vivo.²⁹

La scena è doppiamente interessante perché presenta un altro *topos* teatrale: la prova d'amore. Sotto mentite spoglie l'amato interroga l'amata per saggarne fedeltà e sincerità di sentimenti.³⁰ In questo caso Nino ha la prova certa dell'amore di Iside, poiché la giovane è convinta che il re non la ami più, e rischia la vita esponendo alla regina i suoi progetti nuziali con Nino.

Come gli altri personaggi, anche il re di Babilonia Creonte è vittima dell'inganno. Dopo che Semiramide viene fatta prigioniera dei babilonesi con le vesti di Nino, Creonte si prepara all'incontro con quello che crede essere il re degli Assiri, sperando di vedere nel volto del figlio il volto dell'amata madre; ma non si accorge che il prigioniero è proprio la sua idolatrata Semiramide.

Nonostante i tentativi, la rivelazione dell'inganno non si verifica affatto: così Iside è convinta di aver liberato il proprio amato dalla prigione, mentre si trattava di Semiramide, e Ireo è convinto che la regina l'abbia definitivamente respinto, cosa che in effetti sarà poi costretta a fare nell'ultima scena, quando accetterà di unirsi a Creonte.

Nell'atto secondo si verifica un travestimento nel travestimento, quando Semiramide, nei panni del re, è fatta prigioniera di Creonte nella torre. Iside, credendo sia Nino, escogita un piano per farla fuggire: prima chiede al padre la custodia del prigioniero; poi fa chiamare Clitarco e lo fa vestire con i panni del re, e mette indosso a Semiramide gli abiti del servo; la regina, vestita da servo ma creduta re, può così fuggire dalla prigione e tornare a palazzo, mentre Iside prende il suo posto nella torre.

Il motivo del travestimento legato alla falsa identità riguarda anche il personaggio della «schiava fortunata» Elvida/Iside, fatta schiava in una precedente guerra fra assiri e babilonesi, in seguito alla quale il regno di Babilonia divenne tributario di quello d'Assiria. Temendo gravi conseguenze per essere la figlia del re nemico, il fedele servo Feraspe, anch'egli in potere degli Assiri, aveva sparso

²⁹ Fi90, scena III.4, vv. 1438-1500.

³⁰ Cfr. FABBRI, *Il secolo cantante*, pp. 170-181.

di sangue le vesti di Elvida e diffuso la notizia della sua morte. Elvida dimorava in Ninive nelle vili vesti d'una schiava e sotto il finto nome di Iside.³¹ Nella scena II.8 veniamo a sapere che il padre Creonte la credeva dispersa e non aveva smesso di cercarla. Anche Nino rimane all'oscuro della vera identità della schiava fino alla scena III.3, quando viene informato da Eliso del piano attuato da Iside per liberare Semiramide dalla prigione. Il momento dell'agnizione non si verifica quindi in maniera improvvisa nelle ultimissime scene del dramma, ma è un elemento che porta un serie di sviluppi: grazie alla vera identità reale di Iside, Nino può pretendere di sposarla e ribellarsi alla madre.

Nell'intreccio di Moniglia il travestimento con relativo scambio di genere assume un ruolo centrale, ma non viene sfruttato per le sue implicazioni erotiche, come accade invece nelle opere rappresentate a Venezia, in cui spesso il personaggio travestito, per non scoprire la sua vera identità, asseconda l'amante sbagliato e del suo stesso sesso in dialoghi ambigui e situazioni omoerotiche,³² del tutto assenti nelle scene a due fra Semiramide/re e Iside, Nino/regina e Ireo, Semiramide/re e Creonte.

Oggetti rivelatori: lettera e ritratto

Frequente nella drammaturgia seicentesca, non solo musicale, è il ricorso a oggetti che, scambiati e dirottati a un destinatario sbagliato, diventano veicolo di equivoci, fraintendimenti e rivelazioni. Nel caso della *Semiramide* due oggetti assumono una particolare funzione drammaturgica: la lettera di Ireo e il ritratto di Iside. La lettera ha la funzione di recapitare un messaggio, che per il lettore appare chiaro come il sole: Ireo arde d'amore per Semiramide. Il problema è che viene consegnata nelle mani della finta Semiramide, ossia di Nino in abiti femminili, il quale in tal modo viene a conoscenza della relazione segreta fra la madre e il generale. La scena in cui Nino legge la lettera è interessante dal punto di vista dell'interpretazione, in quanto esige che il cantante esibisca le proprie doti istrioniche (scena I.15).³³

Con la stessa dinamica della lettera, il ritratto viene donato da Iside a Semiramide, vestita da Nino, in segno d'amore. Sono le parole della schiava, tuttavia, a esprimerne l'affetto, mentre il ritratto funge da oggetto rivelatore solo nel momento in cui viene trovato addosso a Semiramide prigioniera di Creonte, nella scena II.9. A quel punto il re di Babilonia, preso da sentimento paterno, parla al ritratto dell'amata figlia, quindi chiede spiegazioni a Semiramide del perché ne sia venuta in possesso. La regina scopre così che la schiava innamorata di suo figlio altri non è che la figlia del nemico Creonte, re di Babilonia. Decide dunque di mentire dicendo che Iside è morta, ma subito la fanciulla si palesa agli astanti e inventa una storia per far credere al padre che Nino, invaghitosi di lei, l'ha trattenuta schiava in Ninive contro il proprio volere, e che le ha rubato il ritratto che lei voleva mandare al padre con la notizia che fosse viva e vegeta. Il ritratto si fa in questo caso strumento di agnizione e veicolo di falsi messaggi.

³¹ Queste informazioni vengono fornite da Feraspe nella scena II.14 di Fi90. Nell'*Antefatto* pubblicato in Wi67 viene aggiunto il crudo dettaglio sulla provenienza delle finte vesti da schiava, che Iside avrebbe preso da una fanciulla morta cui recise la testa.

³² Cfr. FABBRI, *Il secolo cantante*, p. 182; BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, p. 21.

³³ Sull'uso della lettera cfr. FABBRI, *Il secolo cantante*, pp. 190-196; BETH L. GLIXON, *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica Musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di John Knowles, Amsterdam, Gordon & Breach, 1996, pp. 125-141.

La comicità

L'elemento comico compare nel dramma di Moniglia associato a tre personaggi subalterni: il paggio della corte assira Lucrino e i servi di Iside e Ireo, rispettivamente Feraspe e Clitarco. L'indole faceta del paggio emerge fin dalla prima scena, quando esce dalle quinte cantando una canzone sulla «guerra d'amore», con un grido di battaglia che spaventa Semiramide. L'espedito della canzone in scena è utilizzato in maniera efficace da Moniglia per introdurre *en passant* l'argomento principale dell'opera.

Clitarco è il 'tipo' del servo pauroso e sciocco, che si dedica al gioco e lamenta la propria condizione di povertà. Come visto in precedenza, il tema ricorrente nelle sue scene è quello del denaro associato al gioco delle carte: Moniglia ottiene un efficace effetto comico nei dialoghi con Ireo, dove il lessico del gioco è giustapposto con giochi di parole al lessico amoroso. Per esempio, nella scena II.3 a creare l'effetto comico è l'incomunicabilità fra padrone e servo, ognuno preso dai propri pensieri: Ireo dalle pene d'amore, Clitarco dalla sfortuna al gioco.³⁴

Nella scena I.17, per mezzo di Clitarco, Moniglia ironizza sull'impazienza degli innamorati e sul *topos* drammatico dell'invio di un servitore per recapitare un messaggio. Clitarco, stupendosi di vedere Ireo a Ninive, chiede al padrone per quale motivo lo ha spedito dai confini dell'Asia per consegnare la lettera d'amore a Semiramide, se poi lo ha subito raggiunto a Ninive:

CLITARCO Ma scusami, signore,
 sei tanto bell'umore
 che pizzichi di matto.
 Perché spedirmi ratto
 dalle rive dell'Asia in questo loco
 con lettera diretta
 alla regina, se volevi poi
 venirmi dietro, in modo che tra noi
 ad esser giunti qui v'è corso poco,
 e s'affrettavi punto punto il piè
 c'eri prima di me. Oh, bel pensiero
 arrivar lo scrittor pria del corriero!
 Io non l'intendo.³⁵

Altra scena in cui si ironizza sulle pene amorose degli amanti è la scena III.10 (III.9 in Wi67), in cui Clitarco cerca di parlare ora a Iside ora a Ireo, ma i due non lo ascoltano e continuano a inveire contro l'infedeltà e la crudeltà dei rispettivi amanti, come se Clitarco non fosse lì. Alle imprecazioni di Iside e Ireo, Clitarco commenta ironicamente, per poi constatare che per un povero servo «non c'è più misericordia»:

CLITARCO Regina, il ciel ti salvi.
ISIDE Fare scempio
 di quest'empio,
 furie, a voi si conviene.
CLITARCO Qui non c'è da far bene.
IREO Ch'io più di lei mi curi?
CLITARCO Padrone, ecco Clitarco.
IREO Aprite il varco
 a questo mostro
 nel regno vostro,
 nere soglie di Pluto.

³⁴ Fi90, scena II.3, vv. 715-728.

³⁵ Fi90, scena I.17, vv. 496-508^l, versi assenti in Wi67 e W.

CLITARCO	Quest'è un brutto saluto.
ISIDE	Oh, barbaro regnante!
CLITARCO	Signora, in carità... ³⁶

Rispetto a Clitarco, Feraspe è il tipo del servo astuto che si lascia coinvolgere negli intrighi della padrona, sebbene tenti puntualmente di dissuaderla dal mandarli ad effetto. Al personaggio è associata una certa saggezza popolare, che lo porta a esprimersi in arie sentenziose a commento di particolari eventi. Per esempio, quando Iside nella scena I.5 (I.4 in Wi67) conclude il suo intervento con le parole «Soffri, taci, e s'avviene | ch'avverso cielo a noi fulmini avventi, | per sì nobil cagion brama tormenti.», Feraspe risponde a tono con un'aria in cui esprime la decisione di non cercare di certo altri affanni, visto che il mondo ne è già pieno (I.6, aria «Soffrirò, | tacerò | ma ch'io brami tormenti oh, questo no»). Nella scena II.15 (II.14 in Wi67), dopo il racconto dell'impresa di Iside di liberare il re prigioniero di Creonte, commenta con un'aria quello che può fare l'amore («Quest'Amor in verità»). Nella scena III.1 dove Clitarco si lamenta di essere stato imbrogliato dall'amico, poiché credeva di essere veramente diventato re, in Wi67 e W viene aggiunta un'aria di Feraspe in cui constata quanto sia vano cercare la fedeltà nel mondo («Nel mondo è vanità | cercar la fedeltà»). Alcune aggiunte nei due testimoni viennesi dimostrano che nella revisione del dramma l'elemento comico, già presente nel testo di Moniglia, fu ampliato.

Come emerge dagli esempi riportati, le scene dal carattere comico nella *Semiramide*, sebbene non siano essenziali per lo svolgimento dell'intreccio, non sono però completamente slegate dal contesto, ma fungono spesso da commento all'azione immediatamente precedente o da anticipazione di eventi che stanno per accadere. In accordo alla poetica della verosimiglianza, Moniglia fa in modo che gli interventi dei comici siano integrati nell'intreccio e abbiano una sia pur tenue motivazione drammatica.

Forma e contenuto: finzione e realtà

Il fatto che nel paragrafo *L'opera come romanzo* della sua *Drammaturgia dell'opera italiana*, Carl Dahlhaus prenda ad esempio *La Semirami* di Moniglia e Cesti per affrontare la problematica questione del rapporto fra illusione e realtà nel teatro musicale barocco, fa quantomeno riflettere.³⁷ Il dramma viene presentato come un perfetto emblema di quel gioco di maschere e inganni, caro al teatro secentesco, che sulla scena finisce per moltiplicarsi: la dialettica di illusione e verità coinvolge non solo la forma, la rappresentazione – già di per sé fittizia –, ma anche il contenuto, la cosa rappresentata, ossia le azioni e gli affetti dei personaggi.

Avvezzo alle tecniche drammaturgiche, lo spettatore seicentesco sa già che dietro a una realtà apparente si nasconde un'altra realtà «*in abstracto* "più reale"»,³⁸ e che questa seconda realtà verrà prima o poi alla luce. Tale meccanismo è ben evidente, per esempio, nel riconoscimento/svelamento della vera identità di un personaggio, celata a tutti gli altri compreso lo spettatore: quando un personaggio viene presentato come di rango inferiore (la schiava Iside), ma amato da uno di rango superiore (il re Nino), lo spettatore si aspetta che il primo personaggio riveli un'altra identità (Iside è infatti la principessa Elvida), compatibile con il rango del secondo personaggio, e che quindi la loro unione si possa concretizzare felicemente nello scioglimento finale dei nodi drammatici (nozze di Elvida e Nino). Innumerevoli *plot* sono costruiti in questo modo. La

³⁶ Fi90, scena III.11, vv. 1694-1707.

³⁷ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005 (1ª edizione in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162).

³⁸ *Ibid.*, p. 115.

complicazione del gioco degli inganni nel teatro raggiunge però un livello tale da far perdere, al personaggio e allo spettatore, la percezione di cosa sia reale e cosa non lo sia, ma soprattutto se esista una “verità”. Come fa notare Dahlhaus, «la filosofia implicita nel teatro barocco non viene peraltro a dire che l’altra realtà – la realtà che, dapprima nascosta, s’intravede a poco a poco dietro quella immediata ed evidente – sia “vera”: essa dice che la realtà in genere rappresenta un mondo ingannevole».³⁹ Svelato l’inganno, quel che emerge non è la verità, ma un altro inganno, poiché, in linea con il pensiero filosofico dell’epoca, l’illusione non è propria solo del teatro, ma dell’uomo in senso lato, della vita e del mondo. Tale concetto filosofico-culturale, che ha segnato la produzione drammatica del *Siglo de Oro*, è curiosamente espresso nella poco sopra citata aria di Feraspe che troviamo nella prima scena dell’atto III nella partitura e nel libretto viennese della *Semirami* di Moniglia e Cesti (manca invece nell’edizione letteraria del 1690). L’ultim’atto si apre con il lamento comico del servo Clitarco, che è stato ingannato da Feraspe: credeva veramente di esser diventato re, quando invece lo scambio di vesti fra lui e Semiramide (negli abiti da re) era solo uno stratagemma ordito per far sì che Semiramide, sotto le vesti di un servo-guerriero, fuggisse inosservata dalla prigione di Creonte. Feraspe svela l’intrigo al malcapitato Clitarco, che lo accusa di infedeltà, e commenta che «nel mondo è vanità | cercar la fedeltà», poiché gli stessi elementi della natura sono infidi: dietro una realtà apparente, si nascondono inganni e calamità (il mare tranquillo cela le burrasche; l’aura soave le tempeste; la roccia nasconde il fuoco; la terra ospita sotto i fiori il serpente velenoso).⁴⁰ Mi sembra che in questo caso il termine «fedeltà» vada interpretato sia nel senso di fede/fiducia (dell’uomo nella natura e nel mondo), ma anche nel senso di “rispondenza della cosa al vero”, e i due significati sono intrinsecamente legati: se gli elementi del mondo non corrispondono al vero, ma sono ingannevoli, allora l’uomo, che è fatto di elementi, a sua volta è ingannevole e non può fidarsi della realtà apparente del mondo.

L’aspetto contraddittorio di questo gioco drammaturgico di inganni e disinganni è che da situazioni illusorie scaturiscano sentimenti autentici.⁴¹ I personaggi che nella *Semiramide* sono vittime principali dell’inganno, Iside e Ireo, smarriscono la percezione della verità nel labirinto dell’illusione; quando parlano all’interlocutore “sbagliato”, o a quello giusto che tuttavia in quel momento non può palesarsi, arrivano a dubitare di vivere nella realtà oppure nel sogno, dimensione topica dell’abbaglio dei sensi e dello smarrimento della ragione.⁴² Dall’inizio alla fine del dramma i due innamorati provano sentimenti “veri” come reazioni a situazioni false. Lo sconforto, la rabbia e lo sdegno dati dall’essere rifiutati costituiscono affetti reali, che nascono tuttavia da un equivoco, da una causa fallace: chi li ha rifiutati non è il loro vero amante. Ma questo né Iside né Ireo lo sapranno mai, perché l’inganno non viene mai svelato, nemmeno alla fine, e solo Eliso e lo spettatore ne sono a conoscenza. I due personaggi rimarranno per sempre con il dubbio su che cosa sia accaduto, sul perché siano stati respinti: la sola cosa di cui sono certi è l’autenticità dei loro sentimenti. Quello che Dahlhaus chiama il «sentimento erroneo», quale corrispettivo drammaturgico della «coscienza erronea» propria della teologia cattolica di impronta scolastica, è un sentimento che al soggetto pare autentico, ma che partendo da premesse false, non può che essere falso anch’esso. E tuttavia è la sostanza di gran parte dei drammi in musica di quest’epoca, che hanno al centro l’espressione musicale degli affetti.⁴³

³⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁰ Wi67, scena III.1, vv. 1280-1301.

⁴¹ DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*, p. 117.

⁴² Si veda, per esempio, l’affermazione topica di Iside, a conclusione del dialogo con Nino (vestito da Semiramide) nella scena III.4, v. 1500: «Non so s’io veglio, o sogno, o moro, o vivo».

⁴³ DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*, p. 117.

III.4. *La Semiramide*: un'opera ibrida?

Dall'esame della drammaturgia della *Semiramide* condotto fin qui si evince che il dramma è costruito su elementi appartenenti a tradizioni teatrali diverse e combina stilemi propri dell'opera cortigiana e convenzioni drammatiche tipiche delle opere destinate ai teatri cittadini di Venezia. Per tale motivo, piuttosto che appartenere totalmente al genere dell'opera di corte o al genere dell'opera impresariale, *La Semiramide* sembra mostrare una natura ibrida, che ha un po' dell'una e un po' dell'altra: questo dato potrebbe averne favorita la fortuna in differenti contesti.⁴⁴

Patrocinata da un membro della famiglia de' Medici per festeggiare le nozze di un Asburgo, *La Semiramide* di Moniglia e Cesti è strettamente legata ad ambienti di corte, almeno per quanto riguarda la sua genesi e destinazione.⁴⁵ Definita dal poeta stesso «drama musicale», l'opera non ha però una natura propriamente encomiastica: nel testo non si osservano infatti elementi legati espressamente all'occasione celebrativa o ai destinatari dell'opera; inoltre in entrambe le stesure – l'edizione letteraria del 1690 e il libretto viennese del 1667 – manca un prologo, ossia il luogo istituzionalmente preposto all'encomio.⁴⁶ L'assenza del prologo nelle due edizioni a stampa e nella partitura non esclude tuttavia che esso fosse previsto, sia per le nozze dell'arciduca d'Austria Sigismondo Francesco, programmate per settembre 1665 a Innsbruck, sia per il genetliaco dell'imperatore Leopoldo I a Vienna nel 1667.

L'argomento di tipo storico e l'assenza di riferimenti encomiastici diretti allontanano il dramma di Moniglia dalle tipiche opere di corte di soggetto allegorico, mitologico o morale, che hanno il proprio scopo nella logica della rappresentanza e della celebrazione di un particolare evento, passato il quale vengono accantonate, ricordate solo dalla stampa del libretto e magari dalla partitura, accuratamente copiata e conservata sugli scaffali di una biblioteca. Le opere di Sbarra e Cesti per Vienna rappresentano un ottimo esempio del genere.⁴⁷ Se mancano accenni encomiastici diretti, tuttavia il soggetto del dramma, con la combattuta situazione prematrimoniale di Nino e Semiramide e le sue implicazioni politico-dinastiche, poteva fare riferimento alle contrastate aspirazioni coniugali di Sigismondo Francesco, soddisfatte solo al terzo tentativo con Maria Edvige Augusta del Palatinato-Sulzbach. Vero è che la maggior parte dei drammi musicali seicenteschi si concludono con un matrimonio, e che l'unione è spesso la sola vera soluzione risolutiva dei

⁴⁴ Cfr. FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-76.

⁴⁵ Per la genesi dell'opera si veda il paragrafo I.2.

⁴⁶ Si vedano per esempio i prologhi delle «feste teatrali» di Moniglia: *L'Ipermestra*, data a Firenze nel 1658 per la nascita dell'infante di Spagna Filippo Prospero con la musica di Cavalli; *Ercole in Tebe*, musicata da Jacopo Melani e rappresentata a Firenze nel 1661 per le nozze di Cosimo III de' Medici; e *Il Teseo*, data a Dresda nel 1667 per le nozze del principe elettorale Giovanni Giorgio III di Sassonia. Cfr. FRANÇOISE DECROISSETTE, *La construction des personnages dans deux fêtes théâtrales à la cour de Florence au XVII^e siècle*, «Revue d'histoire du théâtre», 24, 1972, pp. 207-222; NICOLA USULA, *Di verità alterate e complesse strategie: Giovan Carlo de' Medici e L'«Ipermestra» di Moniglia e Cavalli (Firenze 1654-58)*, in *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, a cura di Tatiana Korneeva, Roma, Carocci, 2018, pp. 25-43; ADRIANA DE FEO, *I libretti encomiastici di Giovanni Andrea Moniglia: dalle corti di Firenze e Vienna ai teatri veneziani*, in *Music and Power in the Baroque Era*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 19-38.

⁴⁷ Sulle caratteristiche dell'opera a Vienna cfr. indicativamente EGON WELLESZ, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, «Studien zur Musikwissenschaft», 6, 1919, pp. 5-138; FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1740)*, «Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», 1951/52, pp. 7-117; HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1985; *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1990; BIANCONI, *Il Seicento*, pp. 235-236, 242-246; ALFRED NOE, *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz*, «Daphnis», 30/1-2, 2001, pp. 159-218; ID., *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*; ID., *Antonio Draghi e la librettistica italiana a Vienna*, in ALFRED NOE – NICOLA USULA, «Le fatiche di un povero versificatore». *I libretti per musica di Antonio Draghi (1661-1669)*, in preparazione.

conflitti, anche politici, ma è nondimeno possibile che il soggetto, intrinsecamente centrato su un asse matrimoniale e dinastico, sia stato scelto da Moniglia e Leopoldo de' Medici a ragion veduta.⁴⁸

A differenza delle cortigiane «feste teatrali» (per esempio *Ipermestra* e *Ercole in Tebe* di Moniglia), nelle quali generalmente le deità svolgono un ruolo determinante nella creazione e poi scioglimento dei nodi drammatici,⁴⁹ nell'intreccio della *Semiramide* divinità e prosopopee sono completamente assenti: nessun personaggio soprannaturale interviene a motivare e dirigere le azioni dei protagonisti, sollevandoli da responsabilità e privandoli di libero arbitrio. Sebbene *La Semiramide* sia in ordine cronologico il primo dramma di argomento pseudostorico di Moniglia, tale caratteristica si riscontra in altri drammi della sua produzione, di soggetto tratto per lo più dalla storia romana o del vicino oriente: *La Giocasta*, scritta per Cesti e destinata a Vienna (ma rappresentata a Venezia solo nel 1677 con la musica di Carlo Grossi); *Il tiranno di Colco*, allestito con la musica di Giovanni Maria Pagliardi nella Villa di Pratolino nel 1685; *Quinto Lucrezio proscritto* e *Gneo Marzio Coriolano*, dati dagli Accademici del Casino di Firenze rispettivamente nel 1681 e nel 1686 con la musica di Giovanni Lorenzo Cattani; infine *La pietà di Sabina* e *Germanico al Reno*, probabilmente mai rappresentati.⁵⁰

Messa a confronto con il resto della produzione drammatica di Moniglia, *La Semiramide* si configura dunque come un melodramma di soggetto storico, più eroico che giocoso, secondo la classificazione che Moniglia stesso fa delle sue *Poesie drammatiche*.⁵¹ Il modello di riferimento primario è il melodramma 'alla veneziana' di soggetto storico, nel quale vengono inscenate le vicende amorose e romanzesche di personaggi regali – reali o leggendari – tratti dalla storia greco-romana o del vicino oriente, infarcite di intrighi secondari, equivoci e scene comiche, secondo convenzioni assodate ormai da decenni nel genere drammatico-musicale. Se il soggetto e l'impianto drammatico di base si rifanno alla tradizione veneziana, è nel contenuto e nello stile che emerge però la natura non 'mercenaria' dell'opera.

Per quanto riguarda l'invenzione e la costruzione della materia drammatica, è probabile che, data la destinazione cortigiana, Moniglia non dovette sottostare ai vincoli che invece si presentavano nel sistema operistico impresariale veneziano sotto forma di 'convenienze teatrali', ossia di parametri da rispettare in adeguamento alla compagnia dei cantanti scritturati per la stagione. Tale adeguamento aveva ripercussioni su aspetti come la scelta del soggetto, lo sviluppo dell'intreccio,

⁴⁸ Non c'è modo di conoscere il motivo della scelta del soggetto di *Semiramide* per le nozze arciducali e il possibile ruolo svolto dal mecenate Leopoldo de' Medici. È tuttavia interessante notare che secondo l'inventario di LEONARDO AGOSTINI, *Le gemme antiche e figurate. Parte seconda*, Roma, Michele Hercole, 1669, il cardinale, grande collezionista, possedeva una gemma in agata sardonica raffigurante *Semiramide* nel celebre episodio della chioma, con cui si apre l'opera (gemma n. 41, annotazione alle pp. 48-49): «SEMIRAMIDE. Vogliono che questa regione con volto ed abito virile e con li capelli sparsi, ci rappresenti *Semiramide*, quando udita la ribellione de' Siri, per la velocità lasciò di pettinarsi, né prima della vittoria fornì di acconciarsi le chiome. Credesi che l'istessa sia *Rodogune*, di cui scrivono *Filostrato* e *Polieno* [...]. Il che annotiamo per supplimento dell'altro ritratto di *Semiramide* in cameo nella prima parte, ma questo si conserva fra le gemme antiche dell'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Sig. Cardinale Leopoldo de' Medici».

⁴⁹ Cfr. LORENZO BIANCONI, «*L'Ercole in Rialto*», in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, pp. 259-272: 260-262.

⁵⁰ Si vedano i drammi nelle *Poesie drammatiche, Parte prima-seconda*, Firenze, Vangelisti-Bindi, 1689-90.

⁵¹ MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche. Parte prima, Al cortese lettore*, p. ix: «Dopo avere io quella quantità di musicali commedie, e giocose ed eroiche, le quali qui raccolte vedi, composte, lieto me ne viveva e di mia sorte contento [...]». Con «eroiche» sembra riferirsi ai drammi musicali storici e alle feste teatrali, con «giocose» ai drammi civili rusticali, capostipiti dell'opera comica fiorentina. Cfr. FRANÇOISE DECROISSETTE, *De la Commedia dell'Arte au Drama Giocoso: Les "Drammi civili" de Giovan Andrea Moniglia, librettiste florentin*, in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, a cura di Irène Mamczarz, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 141-170; EAD., *Presentazione*, in GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Il vecchio balordo. Drama civile musicale*, a cura di Françoise Decroisette, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2014, pp. 11-29; JAMES S. LEVE, *Humour and Intrigue: A Comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the Late Seventeenth Century*, PhD diss., Yale University, 1998, pp. 1-58.

la quantità e la distribuzione delle arie.⁵² A differenza di Venezia, nel contesto della corte tirolese i mezzi a disposizione per un evento nuziale non sarebbero stati limitati per non eccedere nei costi, e i cantanti sarebbero stati chiamati da altre corti, nel caso si fosse reso necessario rimpolpare il cast locale.⁵³ Così nella prima versione del dramma di Moniglia troviamo un numero di pezzi chiusi sbilanciato fra i personaggi: il servo comico Clitarco ne ha ben cinque, uno in meno di Iside e uno in più di Ireo, mentre Creonte non ha un solo pezzo solistico e Semiramide appena uno. Tale distribuzione non sarebbe stata pensabile a Venezia a metà degli anni Sessanta.⁵⁴

Oltre alla distribuzione delle arie, altri elementi svelano la natura cortigiana del dramma: la scelta del soggetto e dei temi dell'opera relativi al potere e al problema della discendenza; la verosimiglianza e il decoro nel trattamento dei personaggi reali in scena (Semiramide in primo luogo), da cui per esempio dipende la mancanza della componente erotica in termini di ambiguità sessuale, cara al gusto veneziano; la presenza di pezzi concertati con la massa del coro e la messinscena di elaborate coreografie (ultime scene degli atti I e II), in luogo della prevalenza di numeri solistici nelle opere destinate ai teatri lagunari; la presenza di lunghi recitativi, sezioni 'cavate' e di un numero limitato di pezzi chiusi solistici, di contro al crescente numero di arie nettamente separate dal recitativo delle opere veneziane.⁵⁵

Sebbene svincolata dalle convenienze teatrali, la costruzione del dramma di Moniglia dovette rispettare altri parametri, dati dal contesto della corte, in primo luogo riguardo al trattamento dei personaggi regali. Come ho già affermato nel capitolo precedente, a Innsbruck come a Vienna non sarebbe stato possibile far apparire sulla scena una regina lussuriosa e usurpatrice, come buona parte della tradizione letteraria, dall'antichità ai tempi moderni, dipinge la figura di Semiramide. La regola – non scritta ma inviolabile – del decoro nel trattamento del personaggio eroico di rango reale in scena non solo è richiesta dal contesto cortigiano, ma si sposa anche con la poetica del "realismo" di Moniglia, che nella scrittura drammatica persegue quel decoro e quel convenevole che si ricerca «in tutte l'azioni dell'umana vita», di cui la commedia, «specchio di quella e di costumi maestra», dovrebbe essere la «principale e studiosa imitatrice».⁵⁶

Grazie a questa sua natura ibrida, *La Semiramide* di Moniglia non fu accantonata subito dopo la *première*, ma una volta passata l'occasione celebrativa, ebbe una vita performativa al di fuori delle corti asburgiche.

⁵² Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il libretto d'opera*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Appendice IX. *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 187-208: 198-199.

⁵³ Come avvenne, per esempio, per *La Dori* allestita a Innsbruck nell'ottobre 1665 alla presenza di Leopoldo I: per non sfigurare davanti all'imperatore, fu chiamato dalla corte fiorentina il contralto don Filippo Melani a cantare la parte di Oronte. Cfr. HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti*, pp. 15-62: 35, 54-55.

⁵⁴ Si veda, per esempio, il caso della *Dori* di Apolloni e Cesti allestita nel 1666/67 al teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, in cui i personaggi subalterni hanno una media di due-tre arie ciascuno, mentre alla protagonista Dori ne sono affidate ben nove, sicuramente per dare maggior risalto alla prima donna della stagione, Giulia Masotti.

⁵⁵ Per questi aspetti si veda il capitolo V sulla riscrittura veneziana della *Semirami*.

⁵⁶ MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche. Parte prima, Al cortese lettore*, p. x. Per la citazione completa del passo cfr. nota 7.

IV.1. Premesse metodologiche

Ogniqualevolta ci si accinge all'analisi di un'opera in musica, secentesca ma non solo, si presentano vari ordini di problemi. Prima di esaminare la musica di Cesti per *La Semirami*, vorrei dunque soffermarmi brevemente su alcune questioni, che riguardano in particolare l'autenticità dei testimoni, l'autorialità e l'individualità nelle tecniche di scrittura.

Nello studio drammaturgico e filologico della *Semirami* di Moniglia e Cesti ho già affrontato la questione del grado di vicinanza dei testimoni agli autori, ipotizzando che il libretto viennese tramandi una versione del testo manipolata fuori dal controllo del drammaturgo. Nel sistema teatrale dell'epoca era consuetudine modificare e adattare i testi poetici e la musica in occasione di un allestimento, in maniera anche tacita. Per questo motivo, un passaggio preliminare, ma necessario, è appurare in quale misura i testimoni dell'opera trasmettano la volontà d'autore. Nel caso della *Semirami* viennese, se la poesia non è attribuibile *in toto* a Moniglia, poiché fu in parte rimaneggiata da un poeta ignoto, non c'è però motivo di dubitare che la musica trasmessa nella partitura in tre volumi, oggi nella Österreichische Nationalbibliothek, non sia del tutto autentica.

Una seconda considerazione di partenza, banale ma essenziale nella drammaturgia musicale, riguarda la doppia autorialità di drammaturgo e compositore. Con l'invenzione del soggetto e dell'intreccio, ma soprattutto attraverso scelte metriche e poetiche che regolano il flusso di recitativi e pezzi chiusi, il poeta fornisce già un primo "copione" del dramma musicato, che ne condiziona inevitabilmente il rivestimento sonoro. Il compositore ha però la facoltà di discostarsi dalle prescrizioni implicite del poeta e dare una forma musicale diversa da quella cui la poesia potrebbe a prima vista far pensare. Nello studio della partitura è dunque essenziale distinguere le intenzioni del poeta da quelle del compositore – per esempio nella spinosa questione della distinzione terminologica delle forme intermedie fra l'aria e il recitativo – e rilevare i punti di convergenza e divergenza fra scelte poetiche e scelte musicali.

Un'ultima riflessione emersa implicitamente dallo studio della costruzione del dramma riguarda l'individualità della scrittura, ossia lo stile personale dell'autore. Così come per la composizione poetica esisteva un formulario di convenzioni drammatiche da cui il poeta poteva attingere (ed anzi ci si aspettava che attingesse), anche per la scrittura musicale i compositori si rifacevano a un arsenale di tecniche, strategie, moduli standard, impiegati convenzionalmente in determinati luoghi drammatici. Stante la standardizzazione della scrittura, per effetto del dominio delle convenzioni drammatico-musicali, il concetto stesso di 'stile' nell'opera secentesca è invero problematico: un concetto labile e inafferrabile.¹ Volendo individuare nella *Semirami* le caratteristiche della scrittura musicale cestiana in rapporto al testo poetico dato, l'analisi musicale dell'opera deve tenere conto di queste premesse.

¹ Si veda quanto discusso in THOMAS WALKER, «Ubi Lucius»: *Thoughts on Reading "Medoro"*, in AURELIO AURELI – FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, facsimile della partitura e edizione del libretto a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. cxxxi-clxiv: cxlvii.

In questo capitolo affronto diversi aspetti del procedimento compositivo, concentrando l'attenzione su passaggi della partitura particolarmente significativi in rapporto al percorso drammatico dei personaggi e alle scene convenzionali dell'opera secentesca (l'aria, il soliloquio, il dialogo, il lamento), al fine di mettere in luce le strategie compositive di Cesti in un'opera appartenente alla sua piena maturità.²

IV.2. I pezzi chiusi nella *Semirami* da Moniglia a Cesti

Posizione, funzione e distribuzione

Dal punto di vista dell'assetto poetico e formale, il tessuto di base del dramma di Moniglia è costituito dal recitativo in versi sciolti (endecasillabi e settenari senza schema regolare di rime), alternato a strutture strofiche in versi misurati di metri differenti, che si identificano come arie e pezzi d'assieme. Fra questi due poli si collocano forme ibride di versi rimati, che non costituiscono vere e proprie sezioni formali chiaramente distinte dal recitativo, ma che il compositore può decidere di "cavare" dal contesto del recitativo e musicare con un profilo melodico, armonico e ritmico simile a quello dell'aria, come vedremo più avanti. Nella *Semiramide* stampata nel 1690 (Fi90), che probabilmente corrisponde alla prima stesura del dramma di Moniglia, si individuano 31 pezzi chiusi, di cui 21 arie e 10 pezzi d'assieme (Tav. 1): tali sezioni sono state predisposte da Moniglia formalmente perché fossero musicate come pezzi chiusi.³ Il confronto con la partitura rivela però che a questo schema ideale del poeta furono apportate alcune modifiche, poiché, come s'è detto, Cesti compose la musica su una versione del dramma alterata rispetto a quella che si legge nell'edizione letteraria del 1690. Nella partitura della *Semirami* mancano quattro arie dell'elenco: «Troppa molestia» e «Nefando, rio» di Clitarco, «Fronde, fiori e fresche erbetto» di Nino, e «Al fulgor d'amiche stelle» di Semiramide. Si trovano invece tre arie aggiunte, due assolo e una cantata *a due*: «Nel tuo volto del mio nume» di Creonte nella scena II.8, «Nel mondo è vanità» di Feraspe nella scena III.1, e «A tanti preghi» di Arsace e Feraspe nella scena III.10. La partitura contiene inoltre una quartina aggiunta alle due strofe dell'aria di Feraspe «Soffrirò, | tacerò» (n. 4) e due

² Così uno dei primi studiosi della produzione cestiana, VICTOR CROWTHER, *The Operas of Cesti*, «The Music Review», 31, 1970, pp. 93-113: 111. Per lo studio analitico mi sono riferita in particolare ai seguenti studi: EGON WELLESZ, *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper, 1640-1660*, «Studien zur Musikwissenschaft», 1, 1913, pp. 1-103; MANFRED F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton & Company, 1947; SIMON T. WORSTHORNE, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1954; WOLFGANG OSTHOFF, *Antonio Cesti's "Alessandro vincitor di se stesso"*, «Studien zur Musikwissenschaft», 24, 1960, pp. 13-43; HAROLD S. POWERS, *L'Erismena travestita*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton NJ, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324; CAROLYN GIANTURCO, *Caratteri stilistici delle opere di Stradella*, «Rivista italiana di Musicologia», 6, 1971, pp. 211-245; CARL B. SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University, 1973, 2 voll.; ID., *Antonio Cesti's "La Dori": a study of sources, performance traditions and musical style*, «Rivista italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 455-498; MARGARET MURATA, *Operas for the Papal Court*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; ELLEN ROSAND, *L'Ovidio trasformato*, in AURELIO AURELI – ANTONIO SARTORIO, *Orfeo*, facsimile della partitura a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983 («Drammaturgia musicale veneta», 6), pp. ix-lvii; EAD., *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; WALKER, «Ubi Lucius»; THEOPIL ANTONICEK, *Beobachtungen zu den Wiener Opern von Pietro Andrea Ziani*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp. 165-192; BETH L. GLIXON, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1993; DAVID L. BURROWS – CARL B. SCHMIDT – JENNIFER WILLIAMS BROWN, voce *Cesti, Antonio [Pietro]* in *Grove Music Online* (publ. 2001); JENNIFER WILLIAMS BROWN, *Introduction*, in FRANCESCO CAVALLI, *La Calisto*, edizione a cura di Jennifer Williams Brown, Middleton WI, A-R Editions, 2007, pp. xiii-xlviii.

³ L'edizione letteraria del 1690 non distingue graficamente i pezzi chiusi dai recitativi: li ho quindi identificati sulla base della struttura strofica e della forma metrica. Nel caso di arie bistrofiche, Fi90 contiene però l'indicazione «1.» e «2.» di fianco al capoverso di ciascuna strofa.

strofe aggiunte al pezzo concertato che chiude l'opera (n. 35): la strofa aggiunta «Sorgete procelle» è affidata a Nino e Iside, la strofa «Da torbido nembo» a Semirami e Creonte, infine la strofa aggiunta «Di gioia verace» è cantata *a quattro*. Tali modifiche appaiono anche nel libretto viennese del 1667, che fu esemplato sul testo già musicato e contiene tutti i tagli segnalati con asterisco in partitura. In fase di composizione Cesti introduce altre modifiche ai testi già presenti: assegna al solo Creonte la breve strofa «Di due regni», che Moniglia aveva pensato per un passo *a due* con Nino, e la musica come un breve passaggio in forma d'aria di appena nove battute; fa iniziare l'aria di Nino «Già discerno» (scena III.2) al verso precedente, inglobando «Iside, dove sei?» che Moniglia aveva probabilmente pensato come ultimo verso di recitativo; Cesti introduce inoltre arie assolo e *a due* «cavate» dal recitativo, le quali, sebbene dal punto di vista metrico-formale non siano separabili dal tessuto del recitativo, evidentemente costituiscono nelle intenzioni del compositore sezioni liriche vere e proprie.⁴ A seguito delle modifiche, il numero dei pezzi chiusi in partitura sale a 35 (escludendo la licenza): 22 arie e 13 pezzi d'assieme. Il numero elevato dei pezzi d'assieme, dai passi *a due* ai cori, è tipico dell'opera di corte: anche le altre opere di Cesti rappresentate a Vienna sono ricche di pezzi d'assieme in cui il compositore mostra le sue capacità nell'arte del contrappunto, contrariamente a quanto accade invece a Venezia, dove si predilige il pezzo solistico, atto allo sfoggio del virtuosismo canoro.⁵

Nella tavola seguente (Tav. 1) mostro un prospetto con i pezzi chiusi della *Semirami*, in cui segnalo la tipologia e la posizione: «uscita» per l'aria di sortita che canta un personaggio uscendo dalle quinte; «entrata» per l'aria che canta prima di abbandonare la scena, ossia di rientrare fra le quinte; «mediana» nel caso in cui il pezzo non corrisponda né a una sortita né a un'entrata del personaggio che la intona, presente in scena sia prima sia dopo.

Tav. 1: I pezzi chiusi nella partitura della *Semirami* (in un riquadro i pezzi aggiunti rispetto a Fi90, con un fondo grigio scuro i pezzi assenti rispetto a Fi90, in grigio chiaro i pezzi di Fi90 che non costituiscono pezzi chiusi nella partitura).

n.	scena	incipit	personaggi	tipo	posizione
1.	I.1	«All'armi, all'armi»	Lucrino	aria cavata	mediana
2.	I.2	«Oh, tormento!»	Nin, Eli	<i>a due</i> cavato	entrata
3.	I.3	«Adorata servitù»	Iside	aria	uscita
4.	I.3	«Soffrirò, tacerò»	Feraspe	aria	entrata
5.	I.4	«Al velen di lontananza» «Quasi naufrago nocchiero»	Ireo	aria	uscita
	I.4/5	«Troppa molestia»	Clitarco	aria	mediana
6.	I.5	«Sù sù, ch'al core»	Luc, Cli	<i>a due</i>	entrata
7.	I.6	«Qual è il nemico?»	Sem	cavata	mediana
8.	I.7	«Il mio core è fatto segno»	Iside	aria	mediana
9.	I.9	«Celar d'amor l'arsura»	Nino	aria	mediana
	I.9/10	«Fronde, fiori e fresche erbette»	Nino	aria	uscita
10.	I.11	«Alma mia, di che paventi?»	Ireo	aria	uscita ⁶
11.	I.12	«Miei spirti, non cedete»	Sem, Nino	<i>a due</i> cavato	mediana
12.	I.13	«Contro Creonte altera»	Sem, Nino	<i>a due</i> cavato	entrata

⁴ Sulle sezioni cavate si veda oltre in questo paragrafo.

⁵ Cfr. WORSTHORNE, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, 1954, pp. 81-97; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 51-53. Non a caso nel rifacimento veneziano del 1674 della *Semirami* i cori furono eliminati (cfr. capitolo V).

⁶ Preceduta da due versi di recitativo.

n.	scena	incipit	personaggi	tipo	posizione
13.	I.14	«Là dove è servitù» ⁷	Coro	coro	uscita
14.	II.1	«Fortuna non desistere» «Nei campi della gloria»	Eliso	aria	uscita
15.	II.2	«Guerreggian»	Ireo	aria	mediana
16.	II.3	«Penare/Giocare»	Ire, Cli	<i>a due</i>	uscita
17.	II.8	«Nel tuo volto del mio nume»	Creonte	aria	mediana
18.	II.9	«Va pascendo il cieco dio» «La mia mente menzognera»	Iside	aria	entrata
19.	II.10	«Guerra, tu m'hai tradito»	Clitarco	aria	uscita
20.	II.11	«La fortuna nel mondo»	Cli, Fer	<i>a due</i>	entrata
21.	II.13	«Amor/Sdegno/Dolor»	Isi, Ars, Cre	<i>a tre</i>	entrata
22.	II.14	«Quest'Amore in verità»	Feraspe	aria	entrata
23.	II.15	«Oh cara povertà»	Coro	coro	uscita
24.	II.16	«Lieti sì, sì»	Coro	<i>a due</i>	entrata
	III.1	«Nefando, rio»	Clitarco	aria	entrata
25.	III.1	«Nel mondo è vanità»	Feraspe	aria	entrata
26.	III.2	«Non più guerra, non più»	Nino	aria	uscita
27.	III.2	«Iside dove sei?»	Nino	aria	mediana
28.	III.4	«Non più ferite, non più»	Nino	aria	mediana
29.	III.5	«Su la rota di Fortuna»	Iside	aria	entrata
30.	III.6	«Ch'io non sperì» «A' miei danni»	Ireo	aria	uscita
	III.7	«Al fulgor d'amiche stelle»	Sem	aria	entrata
31.	III.8	«Pensieri disperati»	Isi, Ire	<i>a due</i>	uscita
32.	III.9	«Non ci è più misericordia»	Clitarco	aria	entrata
33.	III.10	«Sciolto dal giel durissimo» «Di Borea ai fiati orribil»	Arsace	aria	mediana
34.	III.10	«A tanti preghi»	Ars, Fer	<i>a due</i>	entrata
	III.11	«Di due regni»	Creonte		
35.	III.11	«Sorgete, procelle» «Da torbido nembo» «Di gioia verace»	Isi, Nin Sem, Cre	<i>a due/</i> <i>quattro</i>	entrata

Fra le tre tipologie, le arie di entrata sono le più numerose: 14 contro le 11 arie di sortita e le 10 mediane. A questa altezza cronologica la tendenza a porre il pezzo chiuso alla fine di una scena, prima della partenza del personaggio, si afferma con sempre maggior frequenza: tale posizione dava il massimo risalto alla reazione emotiva di un personaggio a un dato evento drammatico e gli concedeva il tempo necessario per esprimere a bell'agio il proprio affetto.⁸

La posizione dei pezzi chiusi, non solo rispetto alla micro-realtà della scena (intesa come segmento del dialogo drammatico delimitato dall'arrivo e dalla partenza di uno o più personaggi), ma in generale nella macro-struttura del dramma, è un aspetto essenziale dello sviluppo del dramma, e determina la funzione espressiva che di volta in volta la musica avrà rispetto all'azione: in altre parole, il suo configurarsi come «linguaggio scenicamente attivo o lyricamente

⁷ Di questo coro è presente solo la parte del basso, non le parti vocali.

⁸ Cfr. HAROLD S. POWERS, *Il "Serse" trasformato*, «The Musical Quarterly», 47, 1961, pp. 481-492 (tradotto in italiano e riedito in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241; ID., *L'Erismena travestita* pp. 295-296, 304-309, 323; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 323-327.

contemplativo», e in quale grado.⁹ Le funzioni dei pezzi chiusi possono infatti essere plurime e dipendono da vari fattori, fra cui il ruolo dei personaggi e il loro percorso drammatico.¹⁰ In accordo con la poetica del “realismo” di Moniglia già osservata, nella *Semirami* i pezzi chiusi sono quasi sempre “giustificati” da motivazioni drammatiche; anche nel caso delle arie e dei passi *a due* dei comici, gli interventi lirici non sono slegati dall’azione bensì connessi con quel che accade in palcoscenico (azione presente), o con ciò che accade fuori dalla vista dello spettatore e viene riportato dai dialoghi dei personaggi in scena (azione nascosta).¹¹ In generale i pezzi chiusi dei personaggi principali sono legati alla tematica amorosa e hanno origine da qualche rivolgimento importante nell’intreccio, una peripezia che altera l’equilibrio di una data situazione e scatena una reazione affettiva. Nella tavola seguente (Tav. 2) mostro i pezzi chiusi della partitura e il loro contenuto in relazione ai principali nodi drammatici (indicati con un fondo grigio): in una cornice si possono notare i pezzi che nascono come reazione immediata a un evento decisivo dell’intreccio.

Tav. 2: Posizione e contenuto dei pezzi chiusi nella *Semirami* in rapporto ai nodi drammatici.

Atto I			
	n.	scena	
<i>Gabinetti reali</i>	1	1	LUC «All’armi, all’armi» canzone sulla “guerra d’amore”
		2	<i>Annuncio della ribellione di Babilonia; decisione di Sem di assumere l’identità di Nin</i>
	2		NIN, ELI «Oh, tormento» risentimento di Nin che deve nascondere l’inganno a Isi
	3	3	ISI «Adorata servitù» rinuncia alla libertà per amore
	4		FER «Soffrirò, tacerò» rifiuto dei tormenti amorosi
	5	4	IRE «Al velen di lontananza» speranza di rivedere l’amata
	6	5	LUC, CLI «Sù sù, ch’al cuore» incitamento alla guerra
<i>Armeria reale</i>		6	<i>Travestimento: Sem assume l’identità di Nin</i>
	7		SEM «Qual è il nemico?» costanza contro le pene d’amore
		7-8	<i>Scontro Sem-Isi: Sem scopre la relazione segreta di Isi e Nin, e respinge Isi</i>
	8		ISI «Il mio core è fatto segno» sconforto per l’incostanza d’amore
		9	<i>Travestimento: Nino assume l’identità di Sem</i>
	9		NIN «Celar d’amor l’arsura» impossibilità di nascondere la passione amorosa
		10	<i>Nin scopre la relazione di Sem e Ire</i>
		11	<i>Incontro Nin-Ire: Nin respinge Ire</i>
	10		IRE «Alma mia, di che paventi?» paura di incontrare l’amata
		12	<i>1° scontro Sem-Nin: scoperta delle relazioni occulte</i>
11		SEM, NIN «Miei spirti, non cedete» auto-esortazione a nascondere i propri sentimenti	
	13	<i>Creonte attacca Ninive</i>	
	12		SEM, NIN «Contro Creonte altera» insicurezza contro Amore
<i>Cortile regio</i>	13	14	CORO «Là dove è servitù regna il dolore» invocazione della libertà

⁹ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*, Torino, EDT, 2005, p. 6 (prima edizione in *Storia dell’opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162).

¹⁰ Sulle funzioni dell’aria nell’opera della seconda metà del secolo si veda NORBERT DUBOWY, *Arienfunktion in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, «Revista de Musicología», 16/5, 1993, pp. 2943-2957.

¹¹ Cfr. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*, pp. 51-56. Sul problema della giustificazione drammatica si veda LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991² («Storia della Musica», 5), pp. 223-224; ROSAND, *L’opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 269-358.

Atto II

	14	1	ELI «Fortuna, non desistere»	invocazione alla dea Fortuna che assista l'Assiria in guerra
		2	<i>Creonte minaccia guerra</i>	
	15		IRE «Guerreggiar»	disinteresse per le glorie militari
	16	3	IRE, CLI «Penare/Giocare»	costanza nelle pene amorose/nel gioco delle carte
		4-5	<i>Sem tenta invano di rivelare l'inganno del travestimento a Ire, che viene mandato in battaglia da Nin</i>	
		6-7	<i>Sem (vestita da Nin) viene fatta prigioniera di Cre: Isi parte in suo soccorso</i>	
<i>Padiglioni da guerra</i>	17	8	CRE «Nel tuo volto del mio nume»	attesa di vedere il volto dell'amata
		9	<i>Incontro fra Sem (vestita da Nin) e Cre: rivelazione della vera identità di Isi</i>	
	18		ISI «Va pascendo il cieco dio»	disillusione e scoramento di Isi, vittima dei propri inganni
	19	10	CLI «Guerra, tu m'hai tradito»	delusione nei confronti della guerra
	20	11	CLI, FER «La fortuna nel mondo»	disillusione nei confronti della felicità nel mondo
<i>Recinto di mura</i>		12-13	<i>Fuga di Sem dalla prigione di Cre grazie all'aiuto di Isi</i>	
	21		ISI, CRE, ARS «Amor, sdegno, dolor»	richiesta di tregua all'amore (Isi), allo sdegno (Cre), al dolore (Ars)
	22	14	FER «Quest'Amore in verità»	incapacità di comprendere gli effetti dell'amore
<i>Spiaggia sul fiume Tigri</i>	23	15	Coro «Oh cara povertà»	contentezza per la pace in Assiria
	24	16	Coro «Lieti sì, sì»	incitamento al ballo

Atto III

	25	1	FER «Nel mondo è vanità»	disillusione nei confronti della fedeltà nel mondo
<i>Sala regia</i>	26	2	NIN «Non più guerra, non più»	invocazione della pace
	27		NIN «Iside, dove sei?»	sconforto dato da sdegno e vergogna
		3	<i>Nin scopre la vera identità di Isi</i>	
		4	<i>Nin tenta invano di scoprirsi a Isi: prova d'amore di Isi</i>	
	28		NIN «Non più ferite, non più»	gioia per la prova d'amore
		5	<i>2° scontro Sem-Nin: opposizione di Sem ai piani di Nin</i>	
	29		ISI «Su la rota di Fortuna»	sconforto e resa di fronte alla sorte avversa e ai colpi d'Amore
	30	6	IRE «Ch'io non speri»	sconforto di Ire, in balia dell'amata
		7	<i>3° scontro Sem-Nin: Sem rinuncia a Ireo, Nin si oppone al volere di Sem</i>	
	31	8	ISI, IRE «Pensieri disperati»	disperazione di Isi e Ire per l'incostanza degli amanti
	32	9	CLI «Non c'è più misericordia»	autocommiserazione per la propria condizione di servo
<i>Boscaglia</i>	33	10	ARS «Sciolto dal giel durissimo»	constatazione di quanto sia potente il furore di una donna innamorata
	34		ARS, FER «A tanti preghi»	invocazione della pace
		11	<i>Scioglimento e ripristino dei ruoli: Isi accetta la mano di Nin, Sem accetta di sposare Creonte</i>	
	35		NIN, ISI «Sorgete procelle» SEM, CRE «Da torbido nembo» NIN, ISI, SEM, CRE «Di gioia verace»	contento e gioia, inno alla pace e all'amore

Come si nota dallo schema, i pezzi chiusi che coinvolgono i personaggi principali (Semirami, Nino, Iside, Ireo) sono quasi sempre determinati da una perturbazione dell'intreccio, che provoca un mutamento d'affetto nel personaggio. Per Iside e Ireo tali perturbazioni nascono dagli equivoci causati dallo scambio d'identità: i due innamorati si trovano a dialogare con l'amante sbagliato e quando vengono respinti, rimangono confusi e avviliti. In particolare tre arie di Iside (nn. 8, 18 e 29) nascono da tre rifiuti che le vengono opposti da Semirami finta Nino: Iside si sente vittima dell'avversa Fortuna, e non riesce a spiegarsi perché il suo amato, che prima l'adorava, ora la respinga. Allo stesso modo Ireo (n. 30, aria «Ch'io non spero») crede di essere in balia dei capricci dell'amata Semirami, non sapendo di essere vittima di un inganno, poiché a respingerlo senza valide spiegazioni è Nino nei panni della regina. Nel passo *a due* «Pensieri disperati» i due innamorati infelici esprimono il loro comune tormento, causato dalla presunta incostanza dei rispettivi amanti: gli esiti delle loro vicende amorose saranno però opposti, giacché Iside alla fine avrà Nino in sposo, mentre Ireo dovrà rinunciare alla regina.

Per Semirami e Nino le perturbazioni si verificano durante i loro dialoghi-scontri. Fin dalla loro prima scena insieme, il rapporto fra madre e figlio appare problematico: Nino accetta la proposta della madre dello scambio d'identità, ma una volta solo con Eliso manifesta il risentimento per essere obbligato a fingere e a nascondere l'inganno a Iside (n. 2, «Oh, tormento!»). Dal momento in cui vengono a conoscenza delle rispettive relazioni segrete, l'opposizione fra madre e figlio è ormai palese, e va crescendo fino allo scontro decisivo nella scena III.7, in cui Nino si ribella e, riprendendo il posto di sovrano che gli compete, impone alla madre la propria volontà. Il momento più espressivo nella traiettoria del personaggio di Nino è rappresentato dall'aria-lamento nella scena III.2, «Iside, dove sei?» (n. 27), che scaturisce non tanto da un avvenimento quanto dall'ignoranza dei fatti appena accaduti (noti invece allo spettatore): Nino, rimasto a corte nei panni della regina mentre Semirami è caduta prigioniera dei babilonesi, teme che Creonte scopra lo scambio d'identità e lo ritenga un vile effeminato; non sa ancora che il segreto è al sicuro, che Iside ha permesso la fuga di Semirami dalla prigione di Creonte, e che la sua amata è la figlia del re nemico di Babilonia, circostanza di cui viene informato soltanto nella scena successiva.

Benché marginali nell'economia dell'intreccio drammatico, i pezzi chiusi dei comici fungono da commento, perlopiù ironico, agli eventi che coinvolgono i personaggi principali. Tali commenti puntano a divertire lo spettatore, ma sono anche latori di riflessioni che vanno al di là della realtà del palcoscenico: i comici, facendo uso di un'ironia sentenziosa, filosofeggiano sulla vita e sul mondo, su concetti quali la verità, la fedeltà, la felicità. Le arie gnomiche di Feraspe, che appartiene al tipo drammatico del servo astuto, rappresentano un buon esempio di questa tipologia.

La distribuzione dei pezzi chiusi fra i personaggi non segue il criterio dell'importanza del ruolo e del rango. Nella tavola che segue (Tav. 3) mostro un elenco dei pezzi chiusi complessivi divisi per personaggio, così come si trovano nei due testimoni: il dramma di Moniglia (nell'edizione letteraria del 1690) e la partitura di Cesti. Come si nota, i personaggi con più arie sono Nino e Iside, seguiti da Ireo e dai comici Clitarco e Feraspe; Semirami e Creonte sono i personaggi eroici con meno pezzi chiusi, quasi allo stesso livello del ruolo secondario di Arsace.

Tav. 3: Elenco dei pezzi chiusi distinti per personaggio nella *Semiramide* (Firenze 1690 e Vienna 1667; i pezzi chiusi aggiunti rispetto a Fi90 sono riportati in una cornice, i pezzi assenti sono con un fondo grigio; ‘a’ sta per ‘pezzo d’assieme’, ‘c’ sta per ‘cavata/o’ dal recitativo).

personaggio	registro	n.	incipit	tipo	scena	n. totale Fi90	W
SEMIRAMI	mezzo/alto	7	«Qual è il nemico?»	c	I.6	2	4
		11	«Miei spirti, non cedete»	a, c	I.12		
		12	«Contro Creonte altera»	a, c	I.13		
			«Al fulgor d’amiche stelle»		III.7		
		35	«Sorgete procelle»	a	III.11		
NINO	soprano	2	«Oh, tormento»	a, c	I.2	7	8
		9	«Celar d’amor l’arsura»		I.9		
			«Fronde, fiori e fresche erbetto»		I.9/10		
		11	«Miei spirti, non cedete»	a, c	I.12		
		12	«Contro Creonte altera»	a, c	I.13		
		26	«Non più guerra, non più»		III.2		
		27	«Iside, dove sei?»		III.2		
		28	«Non più ferite, non più»		III.4		
			«Di due regni»	a	III.11		
		35	«Sorgete procelle»	a	III.11		
ISIDE	soprano	3	«Adorata servitù»		I.3	7	7
		8	«Il mio core è fatto segno»		I.7		
		18	«Va pascendo il cieco dio»		II.9		
		21	«Amor/Sdegno/Dolor»	a	II.13		
		29	«Su la rota di Fortuna»		III.5		
		31	«Pensieri disperati»	a	III.9		
		35	«Sorgete procelle»	a	III.11		
IREO	tenore	5	«Al velen di lontananza»		I.4	6	6
		10	«Alma mia, di che paventi?»		I.11		
		15	«Guerreggiar»		II.2		
		16	«Penare/Giocare»	a	II.3		
		30	«Ch’io non sperì»		III.6		
		31	«Pensieri disperati»	a	III.9		
CREONTE	basso	17	«Nel tuo volto del mio nume»		II.8	3	3
		21	«Amor/Sdegno/Dolor»	a	II.13		
			«Di due regni»				
		35	«Sorgete procelle»	a	III.11		
ELISO	basso	2	«Oh, tormento»	a, c	I.2	1	2
		14	«Fortuna non desistere»		II.1		
CLITARCO	alto		«Troppa molestia»		I.4/5	6	5
		6	«Sù sù, ch’al core»	a	I.5		
		16	«Penare/Giocare»	a	II.3		
		19	«Guerra, tu m’hai tradito»	c	II.10		
		20	«La fortuna nel mondo»		II.11		
			«Nefando, rio»		III.1		
		32	«Non ci è più misericordia»		III.9		
FERASPE	baritono	4	«Soffrirò, tacerò»		I.3	3	5
		20	«La fortuna nel mondo»		II.11		
		22	«Quest’Amore in verità»		II.14		

		25	«Nel mondo è vanità»		III.1		
		34	«A tanti preghi»	<i>a</i>	III.10		
LUCRINO	soprano	1	«All'armi, all'armi»		I.1	1	2
		6	«Sù sù ch'al core»	<i>a</i>	I.5		
ARSACE	tenore	21	«Amor/Sdegno/Dolor»	<i>a</i>	II.13	2	3
		33	«Sciolto dal giel durissimo»		III.10		
		34	«A tanti preghi»	<i>a</i>	III.10		
CORO		13	«Là dove è servitù»	<i>a</i>	I.14	3	3
		23	«Oh cara povertà»	<i>a</i>	II.15		
		24	«Lieti sì, sì»	<i>a</i>	II.16		

La parte di Semirami è piuttosto inconsueta dal punto di vista musicale, poiché la regina non canta alcuna aria che sia formalmente strutturata come tale. I momenti lirici della sua parte sono rappresentati solo dalla cavata «Qual è il nemico?» nel soliloquio della scena I.6, e da tre passi *a due* con altri personaggi, di cui due cavati dal recitativo. Non solo Moniglia non destina alcun pezzo strofico alla regina, ma Cesti non musica nemmeno l'unica strofetta che avrebbe potuto dare origine a un'aria, «Al fulgor d'amiche stelle» nella scena III.7, posizionata proprio nel punto nevralgico dell'ultimo rivolgimento drammatico, ovvero la ribellione di Nino e il pentimento della madre. L'assenza di pezzi chiusi solistici per l'eroina eponima è davvero inusuale a questa altezza cronologica, ed è difficile ipotizzarne le ragioni. Può darsi che Moniglia intendesse mettere in atto la sua poetica del "realismo" drammatico nel trattamento del personaggio: non fornendo alla regina occasioni di espansioni liriche la volle forse dipingere come emblema del regnante dotato di un ferreo controllo dei propri affetti, pulsioni irrazionali contrarie allo *status* politico-dinastico, trovando rifugio nella ragione e nel dominio virtuoso di sé. L'assenza di arie starebbe allora a significare la sua rinuncia razionale all'amore in ottemperanza alla ragion di Stato: in effetti la decisione di respingere Ireo, benché ella ne sia ancora innamorata, è frutto della sua volontà e precede la presa di posizione di Nino nello scontro dialogico finale. Tuttavia, data la rarità di una tale scelta, non possiamo escludere che a monte vi fossero altri motivi, legati magari alla contingenza dell'allestimento e alle risorse canore e istrioniche del cantante che ne avrebbe interpretata la parte.

Come esposto nel primo capitolo, la disponibilità dei cantanti a Innsbruck nel 1665 determinò anche la distribuzione delle voci. Si nota comunque una generale adesione alle tendenze dell'opera veneziana, in cui i personaggi eroici sono di regola soprani o contralti, assai più raramente tenori, mentre gli aiutanti, gli antagonisti e le figure maschili vetuste (re, saggi, filosofi) sono bassi, e infine i personaggi comici sono sia bassi sia contralti, ma anche tenori (per esempio la tipica vecchia nutrice).¹²

La parte di Nino è scritta per soprano, mentre quella di Semirami, notata in chiave di mezzosoprano, doveva essere cantata probabilmente da un contralto (forse Antonio Pancotti). Le voci dei due personaggi non sono dunque perfettamente interscambiabili, come invece lo è l'aspetto fisico. A questo proposito è opportuno notare che nelle intenzioni di Moniglia i due personaggi dovrebbero essere completamente identici, distinguibili soltanto per gli abiti che individuano per convenzione il genere maschile e femminile. Due passaggi nell'edizione letteraria del 1690 ribadiscono che non solo i lineamenti, ma anche le movenze e la voce erano del tutto simili fra madre e figlio:

¹² Cfr. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, p. 361.

[...] era Semiramide di delineamenti di faccia similissima al figliuolo, né la voce era per l'età, benché femmina, differente dalla puerile, e nella statura del corpo niente era dal figlio dissimile [...].¹³

Non solo questo passaggio manca nell'*Antefatto* del libretto viennese,¹⁴ ma la versione del dramma musicata mostra anche alcune modifiche ai versi laddove Semiramide fa di nuovo esplicito riferimento alla somiglianza della voce:

<i>La Semiramide</i> (Fi90), scena I.2		<i>La Semirami</i> (Wi67 + W), scena I.2	
SEM	Sortisti in guisa tale a me sembante uguale, e voce e riso e delle membra il moto, che degl'ammanti tuoi o tu de' miei ti vesta, deluso il guardo resta di chi ne mira, e 'l vero sesso ignoto.	SEM	Sortisti nel natale a me sembante uguale, che degl'arredi tuoi qualor mi vesta, over tu di mie spoglie t'ammanti, ogni più intento guardo non ben comprende, e indistinta si rende la vera imago del mentito oggetto.

Si può dunque supporre che Moniglia pensasse a due cantanti con lo stesso àmbito vocale per Nino e Semiramide (probabilmente due soprani), in modo da rendere il più *reale* possibile la somiglianza fra i due personaggi, comunque fittizia nell'impossibilità di avere cantanti gemelli somiglianti come due gocce d'acqua.¹⁵ Riguardo alla distribuzione delle voci, più che di una scelta intenzionale da parte del compositore si trattò probabilmente di una costrizione di fatto, determinata dalle risorse vocali della compagnia di canto disponibile a corte. In altre parole, al contralto Antonio Pancotti, che faceva parte della *troupe*, doveva spettare di necessità un ruolo primario, ed è probabile che fosse appunto quello dell'eroina Semirami: egli aveva infatti cantato il ruolo eponimo nell'*Argia* fatta a Innsbruck nel 1655, e probabilmente anche nella *Dori*, allestita sempre alla corte tirolese nel 1665.¹⁶ Le esigenze pratiche dell'allestimento dovettero dunque avere la meglio sulle intenzioni del poeta.

Morfologia: dalla poesia alla musica

Per entrare nel vivo dell'analisi musicale dei pezzi chiusi nella *Semirami*, mostro un prospetto sinottico (Tav. 4) in cui per ogni aria e pezzo d'assieme segnalo la forma poetica (monostrofica, bistrofica o polistrofica), la struttura metrica delle strofe (isometrica o anisometrica), l'eventuale

¹³ Fi90, *Argomento*, p. 444.

¹⁴ Wi67, *Antefatto*, c. [A2]r: «[...] Erano di sembianze tanto simili il figlio e la madre, che impossibile rendevasi il distinguere l'una dall'altro, salvo che per le vesti di maschio e femina [...].»

¹⁵ Il gioco dello scambio d'identità in teatro funziona sempre a condizione di poter contrare sulla complicità immaginativa dello spettatore, come ben dice Francesco Nicolini nella lettera dello "stampatore a chi legge" della *Semiramide* di Noris-Ziani del 1671: «[...] Leggerai gli accidenti che sono sostenuti dalli due simili, Nino e Semiramide, ma non vedrai negl'istessi la similitudine che s'ha dalla Storia, poiché se fossero uniformi, ne saresti privo di godimento, mentre non si godrebbe dell'equivoco se non si distinguesse la diversità di chi lo compone; e ti persuada il dire che l'inganno deve servire per chi lo rappresenta, non per chi è presente alla rappresentazione. Dunque figurati quello che non vedi e goderai di quello che vedi.» ([MATTEO NORIS], *La Semiramide*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671, pp. 5-6).

¹⁶ Si veda il paragrafo I.3 e l'Appendice I.

presenza di un *refrain* verbale e musicale,¹⁷ il tempo, la presenza dei violini e del ritornello strumentale in coda o fra le strofe, e infine la tonalità.¹⁸

Tav. 4: I pezzi chiusi nei testimoni della *Semirami* (con fondo grigio scuro sono indicate le arie presenti solo in Fi90, non musicate nella partitura W; nella cornice sono indicate le arie aggiunte in Wi67 e W).

n.	scena	incipit	pers.	tipo	forma	metro ¹⁹	ref.	tempo	vl.	rit.	tonal.
3.	I.3	«Adorata servitù»	Iside	aria	mono	aniso*	×	3/2			sol
4.	I.3	«Soffrirò, tacerò»	Feraspe	aria	bistr.	aniso	×	3/2, 4/4		×	SOL
5.	I.4	«Al velen di lontananza» «Quasi naufrago nocchiero»	Ireo	aria	bistr.	iso (8)		3/2	×	×	mi
	I.4/5	«Troppa molestia»	Clitarco	aria	mono	aniso	×				
6.	I.5	«Sù sù, ch'al core»	Luc, Cli	<i>a due</i>	mono	aniso		3/4		×	DO
8.	I.7	«Il mio core è fatto segno»	Iside	aria	mono	iso (8)		3/2		×	la
9.	I.9	«Celar d'amor l'arsura»	Nino	aria	bistr.	iso (7)		4/4	×		sol
	I.5/6	«Fronde, fiori e fresche erbette»	Nino	aria	mono	aniso					
10.	I.11	«Alma mia, di che paventi?»	Ireo	aria	mono	iso (8)	×	3/2		×	SIb
13.	I.14	«Là dove è servitù» ²⁰	Coro	coro	mono	iso (11)		3/2			SOL
14.	II.1	«Fortuna non desistere» «Nei campi della gloria»	Eliso	aria	bistr.	aniso	×	3/2		×	la
15.	II.2	«Guerreggiar»	Ireo	aria	mono	aniso*	×	3/4, 4/4	×	×	SOL
16.	II.3	«Penare/Giocare»	Ire, Cli	<i>a due</i>	mono	aniso		3/2			DO
17.	II.8	«Nel tuo volto del mio nume»	Creonte	aria	mono	iso (8)	×	4/4	×		RE
18.	II.9	«Va pascendo il cieco dio» «La mia mente menzognera»	Iside	aria	bistr.	aniso		3/4		×	re
20.	II.11	«La fortuna nel mondo»	Cli, Fer	<i>a due</i>	bistr.	aniso	×	3/2		×	RE
21.	II.13	«Amor/Sdegno/Dolor»	Isi, Ars, Cre	<i>a tre</i>	mono	aniso	×				sol

¹⁷ Nei pezzi chiusi della *Semirami* al *refrain* verbale corrisponde sempre un *refrain* musicale. Si riscontra un solo caso in cui il *refrain* viene aggiunto in partitura: il n. 19 «Guerra, tu mi hai tradito» di Clitarco. Ma si tratta di un'aria cavata su tre versi di recitativo, in cui proprio la ripetizione del primo verso contribuisce all'articolazione del pezzo chiuso.

¹⁸ Ai fini dell'analisi metrica e morfologica dei pezzi chiusi, non considero qui le arie e i passi *a due* cavati dal recitativo, poiché per definizione non hanno una struttura strofica definita e non costituiscono dei pezzi chiusi nelle intenzioni del poeta. Discuto di questi pezzi nel paragrafo dedicato alle arie cavate. Riguardo all'analisi armonica, in questo capitolo utilizzo la nomenclatura del sistema tonale: già dagli anni '60 del secolo si lasciano nitidamente individuare le basi dell'armonia tonale (soprattutto in termini di funzionalità degli accordi in direzione della cadenza), sebbene sulla base degli scritti teorici coevi (peraltro mai del tutto aderenti alla prassi) siano stati tentati diversi approcci metodologici. Per una panoramica sul problema dell'armonia nell'opera del XVII secolo si vedano: MARIO BARONI, *Legrenzi e l'armonia del XVII*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Fondazione Ugo e Olga Levi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 399-417; *Tonal Structures in Early Music*, a cura di Cistle Collins Judd, New York, Garland, 1998; GREGORY BARNETT, *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di Thomas Christensen, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455; *Towards tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, a cura di Thomas Christensen et al., Leuven, Leuven University Press, 2007, in particolare il saggio di SUSAN MCCLARY, *Towards a History of Harmonic Tonality*, pp. 91-118; FRANCESCO DALLA VECCHIA, *Key symbolism in Francesco Cavalli's Arias*, PhD diss., University of Iowa, 2011, pp. 40-103; ANDREW H. WEAVER, *Towards a New Grammar of Mid-Seventeenth-Century Harmonic Language: Hearing Expressive Harmonies in Motets from the Habsburg Court of Ferdinand III (1637-57)*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 21/1, 2015 (online all'indirizzo <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/toward-a-new-grammar-of-mid-seventeenth-century-harmonic-language/>>, accesso del 29/05/2020).

¹⁹ Fra parentesi indico col numero delle sillabe metriche la misura dei versi nelle strofe isometriche; con asterisco* indico le strofe anisometriche apparenti, costituite per esempio di ottonari e quadrisillabi, ossia misure tra loro perfettamente omogenee.

²⁰ Di questo coro è presente solo la parte del basso, non le parti vocali.

n.	scena	incipit	pers.	tipo	forma	metro ¹⁹	ref.	tempo	vl.	rit.	tonal.
22.	II.14	«Quest'Amore in verità»	Feraspe	aria	bistr.	aniso*	×	3/2		×	FA
23.	II.15	«Oh cara povertà»	Coro	coro	polistr.	aniso	×	4/4, 3/2		×	re, FA, SI♭
24.	II.16	«Lieti sì, sì»	Coro	<i>a due</i>	mono	aniso		3/2			RE
	III.1	«Nefando, rio»	Clitarco	aria	mono	iso (5)					
25.	III.1	«Nel mondo è vanità»	Feraspe	aria	bistr.	aniso	×	3/2		×	DO
26.	III.2	«Non più guerra, non più»	Nino	aria	mono	aniso	×	3/4			fa
27.	III.2	«Iside dove sei?»	Nino	aria	mono	aniso		3/2	×	×	do
28.	III.4	«Non più ferite, non più»	Nino	aria	mono	aniso	×	3/4			DO
29.	III.5	«Su la rota di Fortuna»	Iside	aria	mono	aniso		3/2, 4/4			mi
30.	III.6	«Ch'io non sperì» «A' miei danni»	Ireo	aria	bistr.	aniso*		4/4		×	RE
	III.7	«Al fulgor d'amiche stelle»	Sem	aria	mono	iso (8)					
31.	III.9	«Pensieri disperati»	Isi, Ire	<i>a due</i>	mono	aniso		3/2, 3/4			mi
32.	III.9	«Non ci è più misericordia»	Clitarco	aria	mono	aniso	×	4/4			sol
33.	III.10	«Sciolto dal giel durissimo» «Di Borea ai fiati orribili»	Arsace	aria	bistr.	aniso		4/4		×	re
34.	III.10	«A tanti preghi»	Ars, Fer	<i>a due</i>	mono	aniso		3/2			la
	III.11	«Di due regni»	Creonte		mono	aniso		4/4			
35.	III.11	«Sorgete, procelle» «Da torbido nembo» «Di gioia verace»	Isi, Nin Sem, Cre	<i>a due/</i> <i>quattro</i>	polistr.	iso (6)		3/4		×	SI♭

Come si evince dalla tavola, i pezzi chiusi della *Semirami* presentano una grande varietà sotto il profilo metrico-formale e, come vedremo, anche da quello musicale. In generale prevalgono le forme monostrofiche (17) su quelle bi- e polistrofiche (12), e le forme anisometriche (22) rispetto alle isometriche (7). Nelle strofe isometriche le misure utilizzate sono l'ottonario (quattro occorrenze), il settenario, il senario e l'endecasillabo (un'occorrenza ciascuno). In linea con la prassi coeva, l'ottonario prevale sugli altri metri ed è impiegato anche in quattro casi di anisometria "apparente",²¹ in cui si trova alternato al quadrisillabo, come nell'esempio che segue: unendo i quadrisillabi, che Moniglia ha voluto separare per dare risalto alla rima al mezzo, si ottengono due strofe isometriche di quattro ottonari ciascuna con schema di rime *abcb*.²²

IREO	1.	Ch'io non sperì,	a ₄	
		miei pensieri,	a ₄	
		a ragion mi dite ogn'ora,	b ₈	
		se l'ingrata	c ₄	
		adorata	c ₄	
		or m'alletta, or vuol ch'io mora.	b ₈	
		2.	A' miei danni	
			son tiranni	
			un bel guardo e un dolce riso.	
			Io sol provo,	
			io sol trovo	
			mostri e furie in paradiso.	

²¹ Cfr. SILVIA URBANI, *Il "Venceslao" di Zeno e Caldara (1725): invenzione del dramma, tradizione del testo, libretto e partitura*, PhD diss., Università di Bologna, 2017, p. 177.

²² Nello schema rimico di ciascun esempio impiego la seguente simbologia: le prime lettere dell'alfabeto indicano l'uscita piana del verso, le ultime lettere (x, y, z) l'uscita tronca, il simbolo f davanti alla lettera l'uscita sdrucciola; il numero in pedice indica il numero di sillabe del verso; R indica i versi che costituiscono il *refrain*.

Fra le particolarità metriche si segnala il ricorso al verso sdrucchiolo in cinque casi, tre dei quali contengono un riferimento al mondo soprannaturale di dèi e demoni (aria di Eliso «Fortuna, non desistere»; aria di Nino «Non più guerra, non più, numi implacabili»; aria di Clitarco «Nefando, rio»), assente invece negli altri due casi (aria di Clitarco «Non c'è più misericordia»; aria di Arsace «Sciolto dal giel durissimo»).²³

Su 29 pezzi chiusi 14 presentano una forma con *refrain*: una percentuale alta in linea con le tendenze della seconda metà del secolo. Il *refrain*, chiamato all'epoca anche «intercalare» o «ritornello», derivava da forme poetiche riconducibili alla ballata o al madrigale: poteva essere di diversi tipi e comportare un singolo verso, due o più versi, oppure un'intera strofa.²⁴ In Moniglia si riscontra una *ratio* specifica nell'impiego di tali forme, che a rigore sarebbero potute risultare problematiche per l'intrinseca inverosimiglianza della ripetizione di un concetto o di un affetto già espresso in precedenza.²⁵ Il poeta utilizza la forma con *refrain* di uno o due versi iniziali nel caso di arie monostrofiche di uscita o mediane, per esempio «Adorata servitù» di Iside nella scena I.3: è l'aria con cui il personaggio centrale della principessa/finta schiava fa la sua sortita (Es. mus. 1). In questo caso l'aria prende avvio da una situazione statica, riguardante l'antefatto: Iside si compiace della propria condizione di schiavitù fisica e schiavitù d'amore, poiché solo col fingersi schiava può stare vicino all'amato Nino. Cesti intona il verso iniziale (ripetuto più avanti come *refrain*) come una frase autonoma in sé coerente in Sol minore (bb. 1-4), da cui prende avvio, quasi senza soluzione di continuità, il resto della strofa. Nella sezione centrale il compositore evita la cantilena cui porterebbe l'ottonario tramite frequenti reiterazioni di parole e sfugge la simmetria optando per frasi additive costituite di brevi motivi melodici (è il tipo di melodia 'a orditura continua' o *durchkomponiert*), reiterati e presentati in imitazione fra canto e basso, in modo da toccare diverse tonalità senza tuttavia mai abbandonare del tutto il centro armonico principale. A creare un effetto dinamico nel pezzo contribuisce anche in modo sostanziale l'uso delle sincopi, che portano a ritardi armonici (per esempio alle bb. 10, 18, 20) e a una sfasatura ritmica fra canto e basso, e soprattutto l'uso dell'emiolia: la commutazione di due battute ternarie su valori base in una battuta ternaria in grande, su valori raddoppiati, fa percepire un improvviso cambio di andamento in relazione a un particolare concetto espresso nel testo (si veda per esempio in corrispondenza di «avvolgete», bb. 21-24). Il gruppo di frasi *b* termina con una cadenza a *Sib* maggiore, che tramite il disegno del basso torna però immediatamente al Sol minore (bb. 33-34). La frase conclusiva *a'* ripropone il *refrain* due volte: la prima volta con cadenza a Do minore in primo rivolto (b. 37), la seconda volta con aggiunta

²³ Sull'uso dell'uscita sdrucchiola cfr. WOLFGANG OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzione del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141; ELISA BENZI, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. 1, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 637-675; NICOLA BADOLATO, *Introduzione*, in *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. vii-xxxiv: xxvii, nota 58.

²⁴ Sulle forme poetiche con *refrain* cfr. PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 226 (1ª ed. Bologna, Il Mulino, 1980), pp. 251-255; ID., *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 39-41 (1ª ed. *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, pp. 165-233); NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, pp. 29-37; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 323-358. Si veda inoltre DALLA VECCHIA, *Key symbolism in Francesco Cavalli's Arias*, pp. 15-23, dove si distingue fra *rounding* (verso/i d'apertura di una strofa ripetuto/i alla fine della stessa strofa) e *refrain* (versi di chiusura della strofa ripetuti alla fine di ogni strofa seguente). Il *rounding* di Dalla Vecchia (ossia l'«intercalare») corrisponde a quello che Thomas Walker ha definito «internal refrain» (WALKER, «*Ubi Lucius*», p. cli).

²⁵ Cfr. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 323-358.

di fioriture al canto e cadenza a Sol minore (b. 44). Benché “statica” dal punto di vista poetico, l’aria acquista una grande dinamicità grazie alle strategie compositive di Cesti.²⁶

strofa	metro	frasi	cadenze
ISIDE Adorata servitù, cari lacci, <i>cari lacci</i> ond’io sol godo, cari sì, <i>casi sì</i> , con doppio nodo e di ferro e di fé, deh, stringete, avvolgete l’alma e ’l piè: libertà, <i>libertà</i> non voglio più, <i>non voglio più</i> . Adorata servitù, <i>adorata, adorata servitù.</i>	x ₈] a	sol
	a ₈		re
	a ₈] b	
	y ₈		
	b ₄		
	y ₈		DO
	x ₈] a'	SI \flat
	x ₈		do sol

Es. mus. 1: Aria di Iside «Adorata servitù», scena I.3 (*Semirami*, I, c. 12 rv).

²⁶ Nella schematizzazione formale che presento in questo capitolo utilizzo le lettere minuscole per designare *frasi* o *gruppi di frasi* (del tipo ‘a elaborazione continua’), siano o non siano esse concluse sotto il profilo melodico-armonico, ma che costituiscano una parte di una sezione più ampia: tali frasi sono di solito associate a uno o due versi di una strofa. Con le lettere maiuscole indico invece sezioni vere e proprie, autonome sotto il profilo metrico-formale, dotate perciò di inizio e fine: nei pezzi chiusi corrispondono generalmente a un’intera strofa o a un intero *refrain*. Si veda indicativamente CARL DAHLHAUS, *Frases e periodo: per una teoria della sintassi musicale*, «Musica/Realtà», 109/1, 2016, pp. 81-99 (traduzione dal tedesco di Alice Verti). Il lettore consideri tali schematizzazioni come semplificazioni di realtà compositive che spesso si sottraggono a una rigida classificazione secondo gli strumenti dell’analisi formale. In corsivo sono indicate le ripetizioni del testo.

34 *d'*
 A - do - ra - - - ta ser - vi - tù, a - do - ra - - - - -
 - ta, a - do - ra - ta ser - vi - tù.

Nella *Semirami* i pezzi chiusi con *refrain* più lunghi e articolati spettano ai personaggi comici: si tratta di arie in cui i versi ripetuti costituiscono una sezione a parte. Si veda per esempio l'aria di Feraspe «Soffrirò, | tacerò» nella scena I.3, nella quale il *refrain* è composto di tre versi, e si ripete con il relativo ritornello strumentale fra le due strofe dell'aria.²⁷

	strofa	metro	sezioni	
FERASPE	Soffrirò, tacerò, ma ch'io brami tormenti, oh, questo no.	X4 X4 Y11	R <i>rit. strum.</i>	
	1. È pazzia cercar affanni, se d'angosce il mondo è pieno, e diluviano i malanni anco allor ch'è ciel sereno. Ah, purtroppo senza intoppo il destin miserie a balle su le spalle mi versò.	a8 b8 a8 b8 c4 c4 d8 x8		A
	Soffrirò, tacerò, ma ch'io brami tormenti, oh, questo no.			
	2. Mal s'adattano i pensieri a incontrar travagli e duoli; chi patisce volentieri ha il cervel fatto a orioi. Ma se pure rie sventure non vorran che bene io abbia sol per rabbia senterò.		A'	
	Soffrirò, tacerò, ma ch'io brami tormenti, oh, questo no.		R <i>rit. strum.</i>	

Altri due pezzi chiusi di Feraspe, «Quest'Amore in verità» (II.14) e «La fortuna nel mondo» (II.11, pezzo a due con Clitarco), hanno un *refrain* più articolato che, dopo l'enunciazione iniziale, si ripete alla fine del pezzo, di modo tale che la struttura risultante è R *rit. strum.* A A' R *rit. strum.*

²⁷ La seconda quartina di entrambe le strofe non è presente nell'edizione letteraria di Moniglia del 1690, ma solamente nella partitura e nel libretto viennese (quest'ultimo manca della seconda strofa, presente solo in partitura).

	strofa	metro	sezioni
FERASPE	Quest'Amore in verità	x ₈	R
	con la mia	a ₄	
	filosofia	a ₅	
	non intendo,	b ₄	
	non comprendo	b ₄	
	i miracoli che fa.	x ₈	
			rit. strum.
	Dardi avventa e mai non more	c ₈	A
	quell'amante che ferì,	y ₈	
	col suo foco arde ogni core,	c ₈	
	né mai petti incenerì.	y ₈	
	Egli è cieco e tutto vede,		A'
	è fanciullo e tutto sa;		
	sempre vola, e dove il piede		
	ferma un giorno, immoto sta.		rit. strum.
	Quest'Amore in verità		R
	con la mia		
	filosofia		
	non intendo,		
	non comprendo		
i miracoli che fa.			
		rit. strum.	

Il pezzo più articolato sotto l'aspetto formale è l'aria di Feraspe «Nel mondo è vanità» (III.1; presente nei soli testimoni viennesi), che presenta un *refrain* di due versi (R), con ritornello strumentale (*rit. 1*), riproposto prima e dopo una quartina di ottonari (A), cui seguono due strofe di sei settenari ciascuna (B, C), intervallate da un ritornello strumentale diverso dal precedente (*rit. 2*); in chiusura viene riproposto di nuovo il *refrain* con il suo ritornello strumentale. Lo schema complessivo è dunque: R *rit. 1* A R *rit. 1* B *rit. 2* C R *rit. 1*.

Il tipo di aria con *refrain* lungo si adatta bene al personaggio comico, il quale è meno esposto dei personaggi eroici al rischio di infrangere la verosimiglianza. Il comico viene anzi sfruttato spesso come strumento di rottura dell'illusione teatrale, nel momento in cui commenta gli eventi inscenati sul palcoscenico facendo riferimento alla realtà al di fuori di esso, o addirittura rivolgendosi direttamente al pubblico in sala. Come s'è detto, l'aria di Feraspe «Nel mondo è vanità» presenta per esempio una riflessione di filosofia spicciola sul mondo e sulla natura dell'uomo: è facile credere che gli spettatori della *Semirami* non percepissero un'aria gnomica del genere come appartenente alla "realtà" fittizia, ma coerente rispetto all'azione drammatica.

Un altro punto in cui il *refrain* contribuisce ad articolare la forma è il coro polistrofico «Oh cara povertà» nella penultima scena dell'atto secondo, che presenta una coreografia del coro di pescatori sulla spiaggia del fiume Tigri. Qui i due versi del coro «Amore è una pesca | che l'anime adescà» – due senari, versi squisitamente predisposti al ballo – sono presenti solo una volta nella *Semiramide* del 1690, ma in partitura vengono ripresi altre due volte: il *refrain* corale è scritto in stile imitativo ed è seguito ogni volta da un ritornello strumentale (costruito sull'*incipit* del coro), funzionale al ballo dei pescatori.

Le 15 forme strofiche senza *refrain* riscontrate in partitura si dividono in isometriche (5) e anisometriche (10, di cui una caratterizzata da anisometria apparente). Quando si trova davanti strofe isometriche di un numero pari di versi, Cesti impiega spesso lo schema *abb* o *abb'*, definito

come tipico dell'aria secentesca.²⁸ Prendo ad esempio «Al velen di lontananza» di Ireo (I.4), costituita di due strofe di quattro ottonari ciascuna (Es. mus. 2). Il primo distico è intonato con una frase *a* che parte dal Mi minore d'impianto e con un tetracordo discendente al basso si ferma con una cadenza frigia sull'accordo di Si maggiore (b. 9); la frase *b* intona il secondo distico e cadenza a Sol maggiore (b. 18); *b'* è la ripetizione di *b* una terza sotto (e con sviluppo lievemente differente) e termina con cadenza a Mi minore in primo rivolto (b. 27). La seconda strofa presenta la stessa musica e struttura, ma con un ritocco nella frase *b* per adattarsi all'emistichio «il mio pensiero» (al posto del precedente «la speranza»: viene eliminata la pausa a b. 13 che Cesti ha inserito per separare i due emistichi).

strofa	metro	frasi/sezioni	cadenze	
IREO	Al velen di lontananza	a ₈] <i>a</i>	mi
	che portò d'Amor lo strale	b ₈		SI (V)
	del ritorno la speranza	a ₈] <i>b</i>	SOL
	fu l'antidoto vitale.	b ₈		
	<i>Del ritorno la speranza</i>] <i>b'</i>	mi
	<i>fu l'antidoto vitale,</i>			mi
	<i>fu l'antidoto vitale.</i>		<i>rit. strum.</i>	mi
	Quasi naufrago nocchiero] <i>a</i>	mi
	al toccar d'amico lido,			SI (V)
	in te gode il mio pensiero,] <i>b''</i>	SOL
del mio bene oh caro nido.				
<i>In te gode il mio pensiero,</i>] <i>b'''</i>	mi	
<i>del mio bene oh caro nido,</i>			mi	
<i>del mio bene oh caro nido.</i>		<i>rit. strum.</i>	mi	

Es. mus. 2: Aria di Ireo «Al velen di lontananza», scena I.4 (*Semirami*, I, cc. 17v-18r).

²⁸ Cfr. ALFRED LORENZ, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper: ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper*, Ausburg, Benno Filser Verlag, 1927, vol. 1, pp. 213-218; BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, pp. 121, 131; POWERS, *L'Erismena travestita*; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 316-322. Per l'uso in Cesti cfr. BURROWS-SCHMIDT-WILLIAMS BROWN, voce *Cesti*, *Antonio [Pietro]*.

19

del ri - tor - - no la spe - ran - za fu l'an - ti - do - to - vi - ta - le,

27

fu l'an - ti - do - to - vi - ta - le.

Lo schema *abb'* è alla base dell'aria monostrofica di Iside «Il mio core è fatto segno» (I.7), su una strofa isometrica di quattro ottonari (Es. mus. 3). Il primo distico è intonato con una frase *a* che da La minore cadenza a Do maggiore (b. 25). La frase *b* corrisponde al terzo e quarto verso, che cadenzano rispettivamente a Si maggiore (b. 30) e Mi minore (b. 35), così come nella frase *b'* (uguale a *b* ma alla quarta sopra) cadenzano a Mi maggiore (b. 40) e a La minore (45). Come nell'aria precedente, si nota l'uso della relazione di terza nel decorso armonico, molto frequente in Cesti. Per quanto breve e poco articolata, l'aria è collocata in un punto drammatico importante: si trova nella scena I.7 nel bel mezzo del soliloquio di Iside, rimasta sola in scena dopo essere stata respinta da Semirami nei panni di Nino. Il patetismo del momento è dato soprattutto dal recitativo (si veda oltre in questo capitolo), ma anche nella breve aria si osserva una particolare attenzione al dettaglio che dimostra come Cesti si sforzi di aderire al significato del testo e di riflettere la condizione affettiva di Iside. I concetti dell'incostanza e dell'imprevedibilità degli affetti sono resi mediante il continuo peregrinare in tonalità lontane e l'inserimento di «passaggi» melodici in corrispondenza delle parole *stral*, *lampo*, *fulmini*, di cui la rapidità del canto evoca l'immagine.

	strofa	metro	frasi/sezioni	cadenze
ISIDE	Il mio core è fatto segno allo stral dell'incostanza, dopo un lampo di speranza prova fulmini di sdegno. <i>Dopo un lampo di speranza prova fulmini di sdegno.</i>		<i>rit. strum.</i>	DO, la
		a ₈] <i>a</i>	la
		b ₈		DO
		b ₈] <i>b</i>	SI (V)
		a ₈		mi
] <i>b'</i>	MI (V)
		la		
		<i>rit. strum.</i>	DO, la	

Es. mus. 3: Aria di Iside «Il mio core è fatto segno», scena I.7 (*Semirami*, I, cc. 31v-32r).

Ritornello

[V. II]

[V. III]

6 7 6

12

ISIDE a

Il mio co-re è fat-to se-gno al-lo stral

22 b

del - l'in-co-stan-za. Do-po un lam - - - po-di spe-ran-za

31 b'

pro-va ful - - - mi-ni-di-sde-gno, Do-po un lam - - - po-di spe-

6 6 5 7 6

40

-ran-za pro-va ful - - - mi-ni-di-sde-gno.

6 7 6

Riguardo ai testi strofici isometrici non sempre il compositore rispetta i suggerimenti del poeta. Lo si può osservare nell'aria di Nino «Celar d'amor l'arsura» (I.9), una delle più articolate dell'opera, con accompagnamento di violini (Es. mus. 4). Qui Cesti assegna alle due strofe di Moniglia musica differente, e ingloba nell'aria anche il gruppo irregolare di cinque versi, che segue le due quartine di settenari: questi versi non sembrano pensati da Moniglia come continuazione dell'aria, sebbene lo schema rimico faccia pensare a una di quelle forme ibride che il poeta offre al compositore come suggerimento per musica in forma d'aria e non per semplice recitativo: infatti, a ben vedere, i primi tre versi (un quinario, un settenario con rimalmezzo, un endecasillabo) si combinano da sé in due endecasillabi (di cui il primo con rimalmezzo), seguiti poi da due settenari; dunque ritmicamente assimilabili a versi sciolti. La forma finale del pezzo chiuso è *rit. strum. A rit. strum. B C*. Come nelle

strofe isometriche viste sopra, la sezione *A*, in Sol minore, è basata sullo schema *abb'*: *a* e *b* corrispondono rispettivamente ai due distici della quartina. Il ritornello strumentale anticipa in stile fugato il materiale melodico dell'aria: gli incipit ravvicinati delle tre voci, quasi metaforiche scintille, richiamano il concetto dell'*incendio* che arde nel petto di Nino. Il canto espone questa prima melodia nella frase *a*, che giunge con una cadenza frigia sull'accordo di Re quinto grado di Sol minore (b. 12; la terza dell'accordo non è esplicitata, ma andrà intesa maggiore, giacché riconduce a Sol). Nella frase *b*, che cadenza in Re minore, Cesti mostra di costruire la melodia in aderenza al testo, come si osserva dal valore lungo della nota in corrispondenza del verbo *dura* e dalle accelerazioni alla parola *incendio*. I versi 3-4 vengono ripetuti in *b'* alla quarta superiore, che cadenza in Sol minore (b. 23). Segue la riproposta della prima metà del ritornello strumentale di apertura che si ferma sull'accordo di Re maggiore (b. 26). Invece di riprendere il Sol minore, la sezione *B* (cioè la seconda strofa di Moniglia) inizia sull'armonia della relativa maggiore, Sib; rispetto alla prima strofa, oltre alla melodia muta anche l'andamento, che rallenta la sillabazione, con semiminime anziché crome. Tali differenze nella veste musicale sono associate anche al diverso contenuto poetico: Cesti riformula melodia, ritmo e armonia in relazione alle parole *martiri* e *sospiri*, in corrispondenza delle quali impiega ritardi espressivi (bb. 28, 35). I versi della seconda strofa vengono intonati con una stessa frase *a* e *a'*, che cadenza prima in Sib (b. 31), poi in Fa maggiore (b. 38) riprendendo in coda il motivo melodico della sezione *A*, ossia la conclusione fiorita con crome puntate e semicrome (x). I cinque versi che seguono la seconda strofa, e che nelle intenzioni di Moniglia erano probabilmente assimilate a un recitativo di chiusura della scena, vengono invece rivestiti di nuova musica, che va a comporre una nuova sezione *C*. Anche questa è basata sul tipo *abb'*, dove *b'* contiene varie ripetizioni dei motivi di *b* in Re maggiore e Re minore. Gli ultimi due versi (*c*) sono intonati con un profilo melodico simile al recitativo: in quattro battute Nino conclude lo sfogo emotivo tornando al Sol minore, convertito al maggiore nell'ultimissimo accordo con la terza maggiore al violino primo.

strofa	metro	frasi/sezioni	cadenze			
NINO	1.	Celar d'amor l'arsura non posso, oh dio, non so; quell'incendio che dura asconder non si può. <i>Quell'incendio che dura</i> <i>asconder non si può.</i>	rit. strum.) a) x7) b) x7) b') rit. strum.)	sol RE (V) FA re Sib sol RE (V)		
			2.	Se muto i suoi martiri il petto asconderà, con lingua di sospiri l'ardor si scoprirà.	a) a')	B Sib FA
					Ah, so ben io ch'il nudo dio per gioco fa nel volto apparir dell'alma il foco; <i>fa nel volto apparir,</i> <i>fa nel volto apparir dell'alma il foco,</i> <i>dell'alma il foco;</i> e allor ch'il labbro tace, l'occhio divien loquace.	a) b) b') c)

Es. mus. 4: Aria di Nino «Celar d'amor l'arsura», scena I.9 (*Semirami*, I, cc. 35r- 37v).

A

[IV. II]

[IV. III]

5

9

a **b**

Ce-lar d'a-mor l'ar-su-ra non pos-so, oh dio, non so; quel-l'in-cen- - - dio che

14 **b'**

du - - - ra a-scon-der non si-può, quel-l'in-cen-

19 **x** **tr**

- - dio che du - - - ra a-scon-der non si-può.

B

23 **a**

Se mu-to i suoi mar-ti-ri il

#

29

pet - to a - scon - de - rà, con lin - gua di so -

35

-spi - ri l'ar - dor si - sco - pri - rà. Ah, so ben

41

io ch'il nu - do dio per gio - co. fa nel vol - to ap - pa - rir, del - Pal - ma il

46

fo - co, fa nel vol - to ap - pa - rir, fa nel vol - to ap - pa - rir. del - Pal - ma il fo - co,

6 5 #6

52

del - Pal - ma il fo - co; e al - lor ch'il lab - bro ta - ce l'oc - chio di - vien lo - qua - ce.

Una scelta formale così varia da parte del compositore può derivare dall'intenzione di creare dinamismo nel pezzo lirico, che data la sua natura e la sua posizione sarebbe riduttivo considerare come un momento statico di "sospensione dell'azione". Nino ha appena ricevuto da Eliso la raccomandazione di non scoprire all'amata Iside l'inganno del travestimento, per evitare un «irreparabil danno»; l'unico modo per farlo è di non rivelare i propri sentimenti, anzi di tenerli nascosti. La reazione alle parole del confidente si configura immediatamente come un canto energetico attraverso cui Nino esprime l'impossibilità di celare la passione amorosa, che, quand'anche non sia espressa a parole, trapela nello sguardo dell'innamorato; l'*incendio* che infiamma il petto è talmente dirompente da non poter essere controllato, come a dire "chiuso" in una forma ciclica. Perciò la scelta formale di Cesti si rivela efficace nell'evidenziare il percorso drammatico e temporale dell'affetto di Nino.²⁹

Nei casi di forme irregolari quanto a metro e numero di versi, Cesti ha la possibilità di creare sezioni differenziate e accentuare il dinamismo, già cercato nelle forme isometriche. Per esempio, l'aria di Iside «Su la rota di Fortuna» (III.5) presenta una struttura piuttosto irregolare: una quartina di ottonari piani è seguita da una quartina di ottonari tronchi, da due senari tronchi, e infine da un settenario e un endecasillabo piani in rima baciata. Nella partitura si individuano quattro sezioni distinte per tempo e profilo melodico, di cui solo la prima è autonoma (con solito schema *abb'*, ma *b* rappresenta una variazione di *a* più che una nuova idea), mentre le altre sono unite senza soluzione di continuità (Es. mus. 5).³⁰

strofa		metro	frasi/sezioni	cadenze	tempo
ISIDE	Su la ruota di Fortuna	a ₈] a	mi	3/2
	mi ferisce Amor tiranno,	b ₈			
	e la sorte con mio danno	b ₈] b	si	
	di Cupido i dardi aduna.	a ₈			
	<i>E la sorte con mio danno</i>] b'	mi	
	<i>di Cupido i dardi aduna.</i>				
	Se con armi di pietà	x ₈] c	FA# (V)	c
	con la forza della fè,	y ₈			
	mio crudel, la ferità, <i>la ferità</i>	x ₈			
	dal tuo petto non parti,	z ₈] d		3/4
	più scampo non v'è.	y ₆			
	Cedete, sì, sì,	z ₆			
	<i>più scampo non v'è, cedete sì sì</i>				
	cedete, o spirti, <i>o spirti</i> , e intanto	c ₇] e	SI	3/2
sia del vostro morire, <i>del vostro morire</i> araldo il pianto.	c ₁₁				
<i>sia del vostro morire, del vostro morire araldo il pianto.</i>] e'	mi		

L'irregolarità del testo porta Cesti a optare per frasi melodiche additive con ripetizione di singoli moduli, che assumono un particolare andamento in rapporto al contenuto dei versi. Il cambio di tempo da 3/2 a 4/4 rappresenta un'accelerazione (b. 36): Iside si infiamma contro la *ferità* dell'uomo amato come se l'avesse davanti a sé e lo potesse aggredire verbalmente. Poi realizza di non poter far altro che cedere al destino, e questo *cedere* degli spirti è reso con il rallentamento del tempo da

²⁹ A proposito della temporalità nell'espressione dell'affetto nell'aria secentesca si veda quanto discusso in LUCA ZOPPELLI, *Il teatro dell'umane passioni: note sull'antropologia dell'aria secentesca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 285-291; e in modo particolare in ANDREA GARAVAGLIA, «La brevità non può mover l'affetto»: *The Time Scale of the Baroque Aria*, «Recercare», 24, 2012, pp. 35-61; ID., *Funzioni espressive dell'aria a metà Seicento secondo il "Giasone" di Cicognini e Cavalli*, «Il Saggiatore musicale», 25/1, 2018, pp. 5-31.

³⁰ Da notare il fatto che l'aria compaia nella partitura dell'*Artaxerse* di Cesti, assegnata a Statira, nella scena II.18 (I-Vnm, It. Cl. IV, 394 (=9918), c. 59m).

3/4 a 3/2 (b. 39) e con l'andamento discendente e cromatico del canto. Un ultimo gemito di dolore prima della rassegnazione conclusiva è espresso nel patetico intervallo di sesta minore sulla parola *pianto* (bb. 59-60, 67-68).

Es. mus. 5: Aria di Iside «Su la rota di Fortuna», scena III.5 (*Semirami*, III, cc. 22v-23v).

ISIDE a

Su la ro - ta — di — For - tu - na mi fe - ri - sce A - mor ti - ran - no

9 b

e la sor - te — con mio dan - no di Cu - pi - do i dar - - - - -

17 b'

- - - di a - du - na, e la sor - te — con mio dan - no di Cu - pi - do i

6

27

dar - - - - - di a - du - na.

36 c

Se con ar - mi di pie - tà, con la for - za del - la fé, mio cru - del, la fe - ri - tà, la fe - ri - tà dal tuo

40 d

pet - to non par - ti, più scam - po non v'è. Ce - de - te sì, sì, più scam - po non v'è, ce - de - te sì,

7 6 #

48 e

sì, ce - de - te, o spir - ti, o spir - ti, e in - tan - to sia del vo - stro mo - ri - re, del

#6 #

56

vo - stro mo - ri - re a - ral - do il pian - - - - to, sia del vo - stro mo - ri - re del

64

vo - stro mo - ri - re a - ral - do il pian - - - - to.

Riguardo alle scelte metriche di Moniglia e alle conseguenti scelte stilistico-formali di Cesti, è interessante notare la differenza fra quest'aria di Iside e l'aria di Ireo «Ch'io non sperì» nella scena immediatamente successiva, III.6.³¹ Nell'aria di Ireo il compositore intona le due strofe anisometriche “apparenti” con frasi perlopiù sillabiche e un percorso armonico semplice: *a* cadenza alla tonica, *b* alla dominante e *b'* alla tonica; la seconda strofa ripete lo stesso schema. In questo caso l'aderenza alla struttura strofica porta il compositore ad adottare una forma musicale ciclica, che ritorna su sé stessa: una forma che sembra rispecchiare il ruolo passivo del personaggio nel dramma. Ireo è in balia degli eventi; si limita a subire le decisioni degli altri personaggi – di volta in volta Semirami oppure Nino nei panni di Semirami – senza azzardare alcun gesto di ribellione. Al contrario Iside, come Nino, è un personaggio attivo che determina rivolgimenti importanti nel corso della vicenda: sebbene venga a più riprese rifiutata, non perde la costanza e lotta fino alla fine per raggiungere il suo scopo. Il carattere e il percorso drammatico di Iside sembrano rispecchiati nelle forme metriche e musicali dei pezzi chiusi a lei assegnati: se alla sua sortita canta un'aria con *refrain* “statica” («Adorata servitù»), e dopo il primo rifiuto una breve aria isometrica senza *refrain* («Il mio core è fatto segno»), le successive sono entrambe anisometriche, una bistrofica («Va pascendo il cieco dio») e l'altra monostrofica («Su la rota di Fortuna»), e permettono al compositore di giocare con la forma. Dietro a tale scelta di *varietas* poetica e musicale si potrebbe leggere una univoca intenzione di poeta e compositore: dar vita ad arie sempre più dinamiche in cui l'espressione dell'affetto possa avere una funzione *drammatica*.

Sezioni «cavate»

Oltre ai pezzi chiusi che presentano una struttura strofica e costituiscono sezioni formalmente chiuse e separabili dal contesto del recitativo, la partitura contiene una serie di mezz'arie, arie e passi *a due* «cavati» che Cesti costruisce utilizzando brevi o brevissimi tratti di versi sciolti o versi misurati in rima. Come in molta musica operistica del XVII secolo, nella partitura della *Semirami* si incontrano numerosi casi di forme intermedie fra i due estremi dell'aria e del recitativo, che

³¹ L'aria di Ireo «Ch'io non sperì» è stata copiata in partitura con errori nelle chiavi. La parte del canto, segnata in chiave di soprano, va letta in tenore, mentre la parte del basso, segnata in tenore, va letta in chiave di basso. Anche le parti dei violini nel ritornello strumentale presentano errori di copiatura: lo dimostra la doppia chiave di violino e di basso copiata a c. 24r (vol. 3). Le parti strumentali vanno lette in chiave di Sol. Incongruenze nella parte di Ireo si osservano anche nella scena III.7, dove l'intervento del generale è segnato in chiave di contralto (correttamente). Nella scena III.9 troviamo altri errori di copiatura della chiave di soprano al posto di quella di tenore. È possibile che il copista abbia fatto confusione con le chiavi, spesso copiate prima delle note e del testo poetico. Non si osservano tali errori negli atti I e II della partitura, che furono stesi da un altro copista, probabilmente sotto il diretto controllo di Cesti.

sfuggono a una rigida classificazione morfologica. Riguardo alla terminologia per queste sezioni (mezz'aria, arietta, arioso, cavata), la letteratura critica non sembra aver finora raggiunto un accordo. Il problema nasce dal fatto che la risposta dei compositori ai segnali disseminati lungo il testo poetico, quando non si tratti *chiaramente* di un'aria strofica o di un recitativo, è così varia, dal punto di vista stilistico e formale, da non poter essere categorizzata in senso assoluto (come alcuni studiosi vorrebbero), bensì richiede spesso un'osservazione caso per caso. Nello studio della partitura ho individuato un certo numero di tali sezioni cavate (Tav. 5), il cui esame risulta utile per comprendere qui alcune tecniche compositive che Cesti adotta in rapporto al testo poetico.

Tav. 5: Sezioni 'cavate' dal recitativo nella partitura della *Semirami*.

scena	incipit	personaggio	bb.	vv.	tempo	rit. strum.	
I.1	«All'armi, all'armi»	Lucrino	35	3	3/2		
I.2	«Oh, tormento!»	Nino, Eliso	<i>a due</i>	65	14	3/2	×
I.3	«Avvolto in tale impaccio»	Feraspe	12	4	4/4		
I.5	«De' tamburi al tarapatà»	Clitarco	31	2	3/4		
I.6	«Qual è il nemico?»	Semirami	21	6	4/4, 3/4	×	
I.8	«Con studio e con pazienza»	Feraspe	20	4	3/2	×	
I.9	«Con vele di prudenza»	Eliso	13	2	3/2		
I.12	«Miei spirti, non cedete»	Sem, Nino	<i>a due</i>	24	2	3/2	
I.13	«Contro Creonte altera»	Sem, Nino	<i>a due</i>	33	3	3/2	×
II.6	«Il mio pianto»	Iside, Fer	<i>a due</i>	13	4	3/2, 4/4	
II.8	«Sdegno gl'affetti»	Creonte	14	2	3/4	×	
II.10	«Guerra, tu m'hai tradito»	Clitarco	36	3	3/2		
II.13	«La scelerata fronte»	Creonte	19	7	4/4		
III.1	«Feraspe, tu m'hai detto»	Clitarco	12	5	4/4, 3/2		
III.1	«Terribili, orribili»	Clitarco	14	4	3/2		
III.3	«Ancorché nube il celi»	Nino	9	2	4/4		
III.5	«Oh, come in un momento»	Iside, Fer	<i>a due</i>	9	3	4/4	×
III.9	«Aprite il varco»	Ireo, Cli	23	5	3/2		
III.9	«Di crudeltà»	Iside	27	7	3/4, 4/4		
III.9	«Parti, fuggi»	Ireo	24	6	4/4, 3/4		
III.11	«Amici, in questo dì»	Nino, Creo	<i>a due</i>	5	2	4/4	×
III.11	«Di due regni»	Creonte	9	6	4/4		

L'elenco comprende casi eterogenei, che spesso gli studiosi, parlando di altre opere, hanno ricondotto a termini quali 'mezz'aria', 'arietta', 'cavata' o 'arioso': vediamo cosa si intende con tali definizioni.

Secondo l'interpretazione di Stuart Reiner e di Nino Pirrotta, il termine «mezz'arie» utilizzato da Domenico Mazzocchi in calce al sommario delle «arie e chori a varie voci» nella partitura a stampa della sua *Catena d'Adone* (Roma 1626) designerebbe brevi passaggi in stile d'aria con figurazioni melodiche su un basso continuo passeggiato (*walking bass*) «che rompono il tedio del recitativo» e che hanno *in nuce* due delle caratteristiche dell'aria dell'epoca: «il sostegno di un basso ritmato e moderatamente mosso, e il principio della variazione melodica sulle repliche di uno stesso basso». ³²

³² NINO PIRROTTA, *Falsirena e la più antica delle cavatine*, in *Collectanea historicae musicae*, vol. 2, Firenze, Leo S. Olschki, 1956, pp. 355-366: 362; ripubblicato in NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 255-263. Pirrotta si riferisce alle arie strofiche dell'epoca dell'*Orfeo* di Monteverdi, costruite su un basso uguale per ogni strofa e una melodia variata al canto. Per un'illustrazione più articolata dei casi

Tali caratteristiche si ritrovano nelle cosiddette ‘cavate’, sezioni cantabili – uno o due versi in tutto – che il compositore ricava dal *continuum* dei versi sciolti per evidenziarli melodicamente (corrispondono a quello che Ellen Rosand ha chiamato «arioso epigrammatico»³³

Anche ‘cavata’ è tuttavia un termine ambiguo e viene impiegato all’epoca per indicare diverse fattispecie. Nel libretto del *Genserico* di Nicolò Beregan stampato a Venezia nel 1669, il termine «cavata» definisce un pezzo chiuso per Odoacre, stampato in fondo al libretto insieme ad altri versi e a due «ariette» aggiunte «per far campeggiar maggiormente la virtù dei cantanti».³⁴ La cavata per Odoacre «D’un esercito guerrier», da inserire nella scena II.8, si configura tuttavia come un’aria vera e propria, dotata di un *refrain* e uno schema rimico definito:³⁵

ODOACRE S’a la bella ch’aspiri hai ’l cor rivolto,
tosto sarai, signore,
aquila fortunata al sol d’un volto.

[cavata]	D’un esercito guerrier	x ₈
	ha più forza un guardo arcier.	x ₈
	S’allora che Marte	a ₆
	le stragi comparte	a ₆
	d’una Venere al fulgor	y ₈
	trafitto nel cor	y ₆
	cade vinto il dio più fier.	x ₈
	D’un esercito guerrier	x ₈
	ha più forza un guardo arcier.	x ₈

Ecco Cesare appunto.
Or è d’uopo mentir voce e sembiante.

TRASIMONDO Proteo di mille forme è un cor amante.

Una successiva occorrenza del termine si trova in una partitura dell’*Ercole in Tebe* di Giovanni Antonio Boretti oggi alla British Library, nella scena II.3, nel punto del recitativo di Megara che corrisponde a una quartina così strutturata:³⁶

MEGARA Si sì sì,
per far ch’in questo di
trafitto l’empio cada,
mi presta il ciel l’ardir, Astrea la spada.

x₄
x₇
a₇
a₁₁

Su questi versi vengono costruite 12 battute di musica in tempo binario (4/4), in cui la melodia fiorita del canto è accompagnata da un basso passeggiato. Tale definizione di cavata è simile al significato di «arioso» e «arietta» utilizzato da alcuni studiosi. Quelle che Beth Glixon e Ellen

offerti dalla *Catena d’Adone* si veda STUART REINER, «Vi sono molt’altre mezz’arie...», in *Studies in Music History*, pp. 241-258.

³³ ROSAND, *L’opera a Venezia nel XVII secolo*, p. 320. Si veda anche POWERS, *L’Erismena travestita*.

³⁴ [NICOLÒ BEREGAN], *Il Genserico*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669, pp. 78-80.

³⁵ Cfr. PAOLO FABBRI, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: «La poetica toscana all’uso» di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera & libretto*, vol. 1, a cura di Gianfranco Folena, Giovanni Morelli, Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp. 1-31. Non ho avuto la possibilità di confrontare il testo con la partitura in I-Vnm, ma non dubito che si tratti di un’aria vera e propria. È interessante notare che due arie dell’*Orfeo* di Aurelio Aureli e Antonio Sartorio sono designate «cavate» nella partitura dell’opera in A-Wn, Mus. Hs. 17940. Cfr. ROSAND, *L’Ovidio trasformato*, p. xxxiii.

³⁶ Cfr. FABBRI, *Metro e canto nell’opera italiana*, p. 36. La partitura in GB-Lbl, Add MS 14238 è pubblicata in facsimile in GIOVANNI ANTONIO BORETTI, *Ercole in Tebe*, a cura di Howard Mayer Brown, New York/London, Garland, 1977 («Italian opera, 1640-1770», 6), e potrebbe essere vicina all’allestimento dell’*Ercole in Tebe* fatto a Napoli nel 1672. Cfr. LORENZO BIANCONI, «L’*Ercole in Rialto*», in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 259-272: 264, nota 6.

Rosand definiscono «ariette»³⁷ corrispondono a ciò che Thomas Walker definiva «odd group[s] of *versi misurati* without repetitions» che il poeta (in questo caso specifico Aurelio Aureli) inserisce qua e là nel testo come suggerimento per il compositore, che in quel punto può scrivere una sezione «ariosa».³⁸ Si tratta dunque di sezioni di recitativo la cui realizzazione musicale viene lasciata alla scelta del compositore, che può cavare un'aria o scrivere un «recitativo misurato».³⁹ La realizzazione effettiva di queste sezioni di recitativo può essere molto varia; piuttosto che a una forma poetica, quello cui 'cavata' sembra rimandare è dunque l'estrapolazione dal *continuum* dei versi sciolti per conferire risalto melodico a un'immagine, a un concetto gnomico, a un momentaneo sgorge dell'affetto.

Giuseppe Gaetano Salvadori nella *Poetica toscana all'uso* (1691) distingue le «arie naturali», ossia le arie strofiche fornite dal poeta in bella forma al compositore, che non può non musicarle come tali, dalle «arie cavate», quelle che «si cavano dal musico, né dal poeta si fanno per questo fine». Le arie cavate dipendono esclusivamente dal compositore, poiché sono costruite su gruppi irregolari di versi, «un verso intiero d'undici sillabe, o di due al più, quando detto verso sta in fine di qualche periodo». Salvadori scrive che un'aria *standard* non può avere meno di tre versi, a meno che non sia, appunto, un'aria cavata.⁴⁰

Cristoforo Ivanovich in una lettera del 1673 indirizzata a Giovanni Maria Pagliardi, che stava musicando il suo dramma *Lisimaco*, invitava il compositore a «ridurre in una cavata» qualche affetto che avesse trovato nel recitativo.⁴¹ Ivanovich fa dunque riferimento al contenuto dei versi («qualche affetto») piuttosto che alla forma, la quale non pare, sulla pagina del libretto, diversa dal comune recitativo.

Basandosi su tali occorrenze del termine, Paolo Fabbri utilizza 'cavata' per riferirsi tanto alle clausole epigrammatiche di uno o due versi alla fine di una tirata di versi sciolti (le «mezz'arie» di Mazzocchi), quanto a gruppi più consistenti di versi dal metro inusitato e vario (quelle che Glixon e Rosand hanno battezzato 'ariette'), come per esempio «Vanne, Amor, col tuo dardo» negli *Amori di Apollo e Dafne* di Busenello e Cavalli (scena II.4), che si configura anche come *refrain* nel corso del recitativo.⁴²

Nel tentativo di differenziare sezioni cavate dalla forma musicale disparata nella *Calisto* di Francesco Cavalli, Jennifer Williams Brown utilizza il termine 'arietta' per «numbers in aria style that are tonally closed», e il termine 'arioso' come «a catchall for pieces in aria style that lack formal repetitions and/or tonal closure»; ribadisce in ogni caso la difficoltà di distinguere in maniera netta arie, ariette e «ariosi», data la varietà delle risposte date da Cavalli agli spunti offertigli dal poeta Giovanni Faustini.⁴³ Il termine 'arioso', che per Rosand indicherebbe un «passaggio lirico incorporato nel recitativo»⁴⁴ è ancor più problematico, dato che per alcuni indicherebbe uno stile o

³⁷ BETH L. GLIXON, Review of *Drammaturgia musicale veneta. Volumes 4, 6, 12, 18, 24, 26*, «Current Musicology», 39, 1985, pp. 75-84: 84, nota 15; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 308-309: ariette sono «brevi arie musicalmente non sviluppate».

³⁸ WALKER, «*Ubi Lucius*», p. cxlviii.

³⁹ Cfr. ROSAND, *Ovidio trasformato*, pp. xxxvii-xxxix.

⁴⁰ GIUSEPPE GAETANO SALVADORI, *Poetica toscana all'uso*, Napoli, Gramignani, 1691, p. 75. In parte ripubblicato in FABBRI, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento*.

⁴¹ Lettera in CRISTOFORO IVANOVICH, *Poesie*, Venezia, Ciotti, 1675, pp. 372-374. Cfr. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, p. 36.

⁴² Cfr. FABBRI, *Il secolo cantante*, pp. 134-135; ID., *Metro e canto nell'opera italiana*, pp. 36-38. Partitura degli *Amori di Apollo e Dafne* di Cavalli in I-Vnm, It. Cl. IV n. 404 (=9928), cc. 58v, 60r.

⁴³ WILLIAMS BROWN, *Introduction*, pp. xix-xxi.

⁴⁴ ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, p. 308.

una tecnica, e per altri una forma.⁴⁵ Al di là del disaccordo sulla terminologia, ‘arietta’ e ‘arioso’ sono utilizzati in maniera impropria per la musica operistica del Seicento, poiché ‘arietta’ veniva usato di frequente come sinonimo di aria e canzonetta, cioè *sic et simpliciter* di aria, mentre ‘arioso’ è rarissimo nella seconda metà del secolo e appare sporadicamente agli inizi del Settecento (raramente in Händel, più spesso in J. S. Bach).⁴⁶

Il problema terminologico nasce dalla difficoltà di dare un nome e catalogare sotto il profilo stilistico-formale fenomeni che sfuggono alla catalogazione, prima di tutto perché il criterio di analisi oscilla fra la poesia e la musica.⁴⁷ Perciò nel mio studio preferisco seguire Fabbri e utilizzare ‘cavata’ come aggettivo per indicare sezioni liriche che dipendono unicamente dalla scelta del compositore, non da una prescrizione determinata del poeta: queste possono andare dai brevi passaggi dal profilo melodico-ritmico risaltato (versi cavati da cui prendono origine poche battute di musica) ad arie e passi *a due* effettivi costruiti su due o tre versi di recitativo ma dalla chiara articolazione formale (25-35 battute di musica).

Tornando alla *Semirami*, l’elenco che ho riportato in apertura contiene svariati casi di sezioni cavate dal recitativo, differenti per estensione, forma e stile. In genere prevale il tempo ternario (3/2 o 3/4), a volte alternato al tempo binario (4/4), e in alcuni casi un ritornello strumentale è inserito in coda per suggellare con maggior risalto il passo. Il compositore mostra di seguire i suggerimenti impliciti nelle scelte metriche di Moniglia, ma anche di prendere l’iniziativa e sfruttare le molte occasioni offerte dalla poesia per disseminare il dialogo recitativo di sezioni in stile d’aria. Il caso più semplice è dato dalle cavate “epigrammatiche” che chiudono un periodo e riassumono, a mo’ di sentenza, il senso del passaggio.⁴⁸ È il caso, per esempio, di «Con vele di prudenza» di Eliso nella scena I.9 (Es. mus. 6): in conformità col suo compito di aio e consigliere, Eliso sta raccomandando a Nino di comportarsi da saggio e non rivelare ad alcuno l’inganno del travestimento; grazie alla prudenza non correrà il rischio di perdere la corona («Quindi l’alto diadema | mai non cade dal crin di rege accorto. | Con vele di prudenza | l’ancora del regnar si getta in porto»). Il messaggio di Eliso è rafforzato dal passaggio al tempo ternario (3/2) che si conclude, come di consueto, con l’emiolia.

⁴⁵ In Rosand sembra più legato a uno stile e a una tecnica, come in Powers e in Walker. Per Brown si riferisce invece a una forma “in stile d’aria”, come per Dalla Vecchia.

⁴⁶ Sull’arioso cfr. REINHARD STROHM, *Handel’s Operas and the “Hanseatie” Arioso*, «The Handel Institute Newsletter», 17/2, 2006; JULIAN BUDDEN – TIM CARTER – MARITA P. MCCLYMONDS – MARGARET MURATA – JACK WESTRUP, voce *Arioso*, in *Grove Music Online* (pubbl. 2001, accesso del 16/11/2020). Le prime occorrenze note del termine risalgono ai primi del Settecento in area tedesca, e segnatamente amburghese (il librettista Barthold Feind, 1708; il compositore e teorico Johann Mattheson, 1713). Per FIAMMA NICOLodi – RENATO DI BENEDETTO – FABIO ROSSI, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Franco Cesati, 2012, p. 60, l’aggettivo sostantivato ‘arioso’ è ignoto alla musicografia italiana prima del 1868, quando compare in una critica di Filippo Filippi riguardante la *Genoveva* di Robert Schumann. Nelle partiture, invece, il termine è stato riscontrato nel *Tirinto* di Bernardo Pasquini del 1672 (I-MOe, Mus. F. 906, c. 85r; cfr. LUCA AMBROSIO, *Drammi, commedie e favole musicali all’ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell’opera a Roma tra il 1668 e il 1689*, PhD diss., Università degli Studi di Pavia, 2017, p. 219, nota 92), dove indica un breve passaggio in stile d’aria su cinque versi (quattro quaternari in rima e un endecasillabo finale) che non costituisce una transizione dal recitativo all’aria, ma piuttosto un blocco strutturalmente definito. L’indicazione ‘arioso’ sembra equivalente all’indicazione ‘in aria’ presente in altre partiture delle opere di Pasquini (cfr. Ambrosio, p. 219) ed entrambe potrebbero avere un valore agogico ed espressivo per il cantante.

⁴⁷ Si veda quanto scrive DALLA VECCHIA, *Key symbolism in Francesco Cavalli’s Arias*, pp. 21-23, a proposito del tentativo problematico di catalogare la forma delle arie di Cavalli e le forme ibride di «arioso».

⁴⁸ Cfr. POWERS, *L’Erismena travestita*, p. 280; ROSAND, *L’opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 320-322.

Es. mus. 6: Versi cavati di Feraspe «Con vele di prudenza», scena I.9 (*Semirami*, I, c. 34v).

FERASPE

Quin-di l'al-to dia-de - ma mai non ca-de dal crin di re-ge ac - cor - to: con ve - le di pru - den - za, con

ve - le di pru - den - za l'an - co - ra del re - gnar

— si get - ta in — por - to.

In altri casi la chiusura del recitativo non ha un carattere sentenzioso, ma se sono presenti distici in rima con parole che evocano immagini particolari Cesti sfrutta l'occasione per inserire un passaggio ritmato e melismatico, come si osserva per esempio al verso «Ancorché nube il cel» di Nino nella scena III.3 (Es. mus. 7): qui non c'è cambio di tempo, ma in corrispondenza del verso il basso si fa passeggiato e riprende in imitazione il motivo del canto; all'apprendere con gioia la notizia che Iside non è una schiava, bensì una principessa, il canto di Nino si fa fiorito e virtuosistico, e riflette così l'immagine della *pompa* del lume divino di Iside presente nel testo.

Es. mus. 7: Versi cavati di Nino «Ancor che nube», scena III.3 (*Semirami*, III, c. 13r).

NINO

Sot-to spo-glia ser - vi - le io va-ghieg-gia-va a - sco-se le sem-bian-ze di - vi - ne. An-cor-ché nu - be il ce - li

del-l'au-reo lu - me suo del-l'au-reo lu - me suo fan pom - - - pa, fan pom - - -

pa, fan pom - pa i cie - li.

Nei casi in cui il testo poetico presenta sezioni più ampie, di quattro o più versi, con uno schema di rime regolare, Cesti inserisce di norma un'aria cavata («arietta» per Brown, Rosand e Glixon), per esempio «Avvolto in tale impaccio» e «Con studio e con pazienza» di Feraspe, «Qual è il nemico?» di Semirami, e «Aprite il varco» di Ireo. Prendiamo in esame «Avvolto in tale impaccio» nella scena I.4: si tratta di una quartina formata da un settenario e tre endecasillabi con schema di rime *abab*.

FERASPE Ma più certo periglio
allora ti sovrasta,
quando di te invaghito
fia che rimiri la regina il figlio.

Avvolto in tale impaccio,	a ₇
ecco del viver mio l'ultimo crollo:	b ₁₁
la catena divien di corda un laccio,	a ₁₁
e 'l legame del piè sormonta al collo.	b ₁₁

ISIDE Intorno al chiaro lume,
incauta quanto audace,
amorosa farfalla i vanni gira,
arde le molli piume,
cade, ma 'l foco suo tanto le piace
ch'ancor morendo incenerirsi aspira.

L'inserimento di un'aria effettiva non sarebbe stato probabilmente pertinente alla situazione drammatica, poiché ci troviamo nel mezzo di un dialogo fra Feraspe e Iside: il servo/confidente ha appena detto alla padrona che ci saranno disastrose conseguenze se la regina (Semirami) scopre i suoi segreti amori con Nino e la sua vera identità di figlia del re nemico; nella quartina esprime quindi il timore che anche lui cadrebbe vittima dell'«impaccio» e, in qualità di complice, condannato all'impiccagione. Iside ribadisce la potenza del proprio ardore, usando la metafora della farfalla, che pur di avvicinarsi all'adorato fuoco, rischia di morire incenerita. Sia per il contenuto, sia per la posizione, la quartina di Feraspe non si configura come un'aria in bella forma (del tipo monostrofico già trattato), ma il compositore coglie il suggerimento del poeta dato dallo schema rimico per scrivere un breve e semplice passaggio in stile d'aria su un basso passeggiato (Es. mus. 8): il canto è quasi del tutto sillabico, mentre fioriture e ripetizioni del testo sono ridotte al minimo.⁴⁹

Es. mus. 8: Aria cavata di Feraspe «Avvolto in tale impaccio», scena I.3 (*Semirami*, I, cc. 14v-15r).

FERASPE

⁴⁹ Da questo esempio si intuisce che l'estensione testuale non è necessariamente un criterio per definire un'aria, dato che nella *Semirami* sono presenti arie dei personaggi principali costruite su una singola quartina («Il mio core è fatto sogno» di Iside e «Nel tuo volto del mio nume» di Creonte).

10

14

In alcuni punti le intenzioni del poeta sono ancora più chiare, quando cioè predispone i versi per le sezioni cavate ricorrendo a metri come il quadrisillabo e il quinario. È il caso, per esempio, della scena III.9 (Es. mus. 9), in cui Iside e Ireo inveiscono contro i rispettivi amanti, mentre Clitarco cerca invano di farsi ascoltare dall'uno e dall'altra: gli interventi di Iside («Fare scempio», bb. 3-6; «Di crudeltà», bb. 36-64) e di Ireo («Aprite il varco», bb. 12-30) sono musicati in stile d'aria con un basso passeggiato e un profilo ritmico-melodico definito, mentre i versi di Clitarco sono in stile pianamente recitativo, eccetto in un passaggio («Questo è un brutto saluto», bb. 31-34), in cui il servo riprende il motivo melodico di Ireo («nere soglie di Pluto», bb. 27-30) in chiave comica. Gli interventi cavati di Iside e di Ireo non stonano con la situazione drammatica, ma al contrario ne corroborano le ragioni: i due innamorati sono talmente presi dalla loro follia d'amore che conducono un dialogo con sé stessi, come se gli altri due personaggi non fossero nemmeno presenti.

Es. mus. 9: Sezioni 'cavate' nella scena III.9, Clitarco, Ireo e Iside (*Semirami*, III, cc. 32v- 34r).

CLITARCO ISIDE

6 CLITARCO IREO CLITARCO

12 IREO

21

glie di Plu - to, nel re-gno vo - stro, ne-re so - glie di Plu - to.

31 CLITARCO ISIDE CLITARCO

Que-sto è un brut - to sa - lu - to. Oh, bar-ba-ro re-gnan-te! Si-gno-ra, in ca-ri - tà...

39 ISIDE

Di cru-del - tà ar - mi-si l'E-tra; sa - et - te im - pe-tra il mio tor - men - to,

48

già già l'av - ven - to, già già l'av - ven - to, e per fe-rir - ti con e - ter-no mo - to

54

al - l'in - fer-no ed al ciel ful - - - - - mi-ni ar - ro -

62 *tr* CLITARCO

- to. Co - si m'ha li - cen - zia-to; Cli-tar - co sven-tu-ra - to!

In altri passaggi la scelta musicale è condizionata dall'area semantica cui afferiscono i versi, per esempio quella militare. Secondo una pratica molto diffusa all'epoca, Cesti utilizza uno stile da fanfara che richiama la scrittura per trombe quando il testo contiene un termine della sfera militare, come *armi, tamburi, trombe, guerra/guerreggiar*.⁵⁰ Applicando questa tecnica, alcuni passaggi di recitativo divengono effettive 'arie di tromba': è il caso dell'aria di Lucrino «All'armi, all'armi» (I.1), costruita su tre versi di recitativo, e dell'aria di Clitarco «De' tamburi al tarapatà» (I.5), costruita su due soli

⁵⁰ Cfr. WALKER, «Ubi Lucius», p. cliii; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 367-371. Si vedano, per esempio, le caratteristiche della scrittura per tromba nella partitura del *Pomo d'oro* di Cesti in A-Wn, Mus. Hs. 16685/2, atto II, scena 14. Si veda anche, a titolo di raffronto, EDWARD H. TARR – THOMAS WALKER, "Bellici carmi, festivo fragor". *Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, in *Studien zur Barockoper* («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 3), Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1978, pp. 143-203.

versi. In entrambi i casi si tratta di musica diegetica, poiché sono due canzonette che il paggio e il servo cantano in scena come tali, e in entrambi i casi Cesti utilizza la tecnica dell'anticipazione del materiale melodico dell'aria. Nella canzone cavata «De' tamburi al tarapatà», che anticipa il passo *a due* fra Lucrino e Clitarco «Sù sù, ch'al core», si può notare l'aderenza della scrittura musicale al testo, in particolare nell'iterazione dello stesso modulo ritmico al basso, che richiama i tamburi, e nel profilo melodico per salti di terza e piccole fioriture tipiche della scrittura per tromba (Es. mus. 10).⁵¹

Es. mus. 10: Aria cavata di Clitarco «De' tamburi al tarapatà», scena I.5 (*Semirami*, I, c. 22v).

CLITARCO

De' tam - bu - ri al ta - ra - pa - tà, de' tam - bu - ri al ta - ra - pa - tà, al ta - ra - pa - tà,
 del - le trom - be al ta - ra - tà

La canzonetta «All'armi, all'armi» nella scena I.1 viene cantata da Lucrino in varie tappe frammiste al recitativo di Semirami, e poi riesposta per intero alla fine (Es. mus. 11). Una prima frase (*a*, bb. 1-11) è intonata mentre il paggio si trova *dentro* le quinte e col suo canto turba la calma della regina, che risponde in stile recitativo; alla seconda frase (*b*, bb. 25-28) segue una battuta di recitativo di Semirami e un verso cavato (bb. 31-33), poi l'esposizione della seconda frase della canzonetta variata (*b'*, bb. 34-38), durante la quale Lucrino esce in scena; Semirami risponde con il suo verso cavato, poi segue il dialogo recitativo fra i due, infine Lucrino canta la canzone completa e Semirami chiude la scena con un breve recitativo.

	testo	sezioni
LUCRINO <i>dentro</i>	All'armi, all'armi.	<i>a</i>
SEMIRAMI	All'armi, all'armi? e quale rimbombo marziale dall'orecchio nell'alma giunse, e la bella calma turba de' miei pensieri? Altri non vedo, più non sento; ma come, come per entro al petto un mentito sospetto dell'intrepido cuor le glorie atterra?	recitativo

⁵¹ Degno di nota è l'uso del novenario di tipo 'popolare', raro nel Seicento, su cui si veda BADOLATO, *Introduzione*, p. xxxi, nota 67. Nella musica si nota tuttavia che Cesti tratta il verso come un decasillabo tronco.

LUCRINO	Alla guerra, alla guerra.	<i>b</i>
SEMIRAMI	Alla guerra, alla guerra?] recitativo
	Chi porta guerra, chi?	
LUCRINO <i>fuori</i>	Alla guerra, sì sì.	<i>b'</i>
SEMIRAMI	Chi porta guerra, di?	v. cavato
	Asia forse non teme?] recitativo
	Babilonia anco freme?	
	il battiano orgoglio inferoci?	
	Chi porta guerra, chi?	v. cavato
LUCRINO	Di guerra non so niente.] recitativo
SEMIRAMI	E pur sui labbri tuoi guerra risuona.	
LUCRINO	Cantavo una canzona	
	che dice	
	“all’armi, all’armi, alla guerra sì sì, sì sì, mio core, alla guerra d’amore.”	<i>a</i> <i>b b'</i> <i>c</i>
SEMIRAMI	Parti; poco felici tra gli scherzi il mio cor prende gl’auspici.] recitativo

Es. mus. 11: estratto della scena I.1 (*Semirami*, I, cc. 4v-5v).

LUCRINO

Al-Par-mi, al-Par-mi, al-Par - - - - - mi al-Par -

9 SEMIRAMI «E quale... le glorie atterra?» LUCRINO *dentro*
[12 bb.]

mi. Al-Par-mi, al-Par - mi? Al - la -

26 SEMIRAMI

guer-ra, al-la guer - - - - - ra. Al-la guer-ra, al-la guer - ra? Chi por-ta guer - ra?

32 LUCRINO *dentro*

chi? chi por-ta guer - ra, chi? Al - la - guer - ra sì, sì, al - la - guer - ra sì, sì.

Il verso cavato di Semirami nella prima scena dell’opera si presenta dunque come un *refrain* musicale, in corrispondenza del *refrain* testuale. Altri casi simili di *cavate-refrain* sono «Che fate, oh furie, oh dèi?» di Creonte nella scena II.12 e «Deh placate il mio nume | o influtemi morte, astri tiranni» di Iside, che compare nelle scene II.6 e II.7, con una particolare funzione espressiva (Es. mus. 12).

Es. mus. 12: *Refrain* cavato di Iside «Deh placate il mio nume», scena II.6 (*Semirami*, II, c. 11r).

ISIDE

Deh, pla - ca - te il mio nu - me, o in - flu - i - te - mi mor - te, a - stri - ti - ran - ni.

Fra le sezioni cavate che si presentano come *refrain* si distingue il passo *a due* di Nino ed Eliso nella scena I.2. Qui Moniglia offre tre versi di recitativo, spezzati fra i due personaggi, che si ripetono al termine del passaggio. Fra queste due esposizioni, i restanti versi presentano uno schema metrico-rimico irregolare: agli interrogativi di Nino in ottonari, Eliso dà laconiche risposte in rima (in qualche caso semplici monosillabi). Nell'intenzione del poeta il passaggio doveva forse essere un dialogo con possibilità di brevi espansioni in stile d'aria: Cesti sfrutta invece la configurazione metrica per scrivere un passo *a due* a tutti gli effetti, dalla forma tripartita (*R rit. strum. A R rit. strum.*): il *refrain* è seguito da un ritornello strumentale, poi dalla sezione centrale, cui segue il *refrain* e il ritornello.

	testo	sezioni
ELISO	Soffri e fingi.	
NINO	Oh, tormento!] R
ELISO	Teco il sento.	
<i>a due</i>	Convieni –	
ELISO	– obedire.	
NINO	– morire.	
		<i>rit. strum.</i>
	Al bell'idolo ch'adoro palesarmi non potrò?] A
ELISO	No.	
NINO	Contro me troppo rubelle che volete, inique stelle, a placar tanta inclemenza?	
ELISO	Sofferenza.	
NINO	Tacer nelle mie pene dovrò dunque così?] R
ELISO	Sì.	
NINO	Oh, tormento!	
ELISO	Teco il sento.	
<i>a due</i>	Convieni –	
ELISO	– obedire.	
NINO	– morire.	<i>rit. strum.</i>

Là dove Moniglia non fornisce lunghi passaggi *a due* fra i personaggi principali, Cesti utilizza due o tre versi di recitativo da cui cavare un passo d'assieme, come nel caso di «Miei spirti, non cedete» (scena I.12) e «Contro Creonte altera» (scena I.13) di *Semirami* e Nino. Nei due casi si nota la tecnica di scrittura per terze parallele, tipica in Cesti (Es. mus. 13).⁵²

⁵² Sulle tecniche di scrittura dei passi *a due* cfr. SCHMIDT, *Antonio Cesti's "La Dori"*, p. 480.

Es. mus. 13: Passo *a due* cavato di Nino e Semirami «Miei spirti, non cedete», scena I.12
(*Semirami*, I, c. 45r).

The musical score consists of three systems of vocal lines. The first system shows Nino and Semirami entering with the lyrics: "Miei spir - ti non ce - de - te, fin - ge - te, si - mu - la - te, si - mu -". The second system continues the dialogue: "fin - ge - te. Miei spir - ti non ce - de - te no, - la - te. Miei spir - ti non ce - de - te, no,". The third system concludes with: "no, no, non ce - de - te. no, no, non ce - de - te." The bass line provides a steady accompaniment throughout.

Ultima sezione cavata che prendo qui in esame è «Qual è il nemico?» di Semirami nella scena I.6: si tratta dell'unico passaggio in stile d'aria nella parte della protagonista. Qui il testo di Moniglia offre diverse possibilità, poiché presenta versi settenari (con l'eccezione dell'ultimo endecasillabo), che si presterebbero sia allo stile melodico dell'aria sia al recitativo. Benché vi sia uno schema di rime riconoscibile, il contenuto del testo non è propriamente congeniale a un'aria. Cesti opta infatti per una soluzione intermedia: intona come recitativo i primi quattro versi e come sezione cavata in stile d'aria gli altri sei (Es. mus. 14). In conformità al contenuto del testo divide inoltre i sei versi cavati in tre segmenti: nella frase *a* il canto presenta una melodia su intervalli diatonici sopra un basso che procede per imitazione del canto (bb. 7-11); nella frase *b* si nota sempre il basso imitativo e un rallentamento del ritmo in corrispondenza della parola *costante* (b. 14), procedimento tipico nella musica vocale del Cinque e del Seicento;⁵³ nella frase *c* il ritmo viene invece accelerato col passaggio al tempo ternario (b. 16), mentre il canto si espande in fioriture. Il motivo melodico di *c* al canto viene infine ripreso dai violini nel ritornello strumentale che suggella la scena. Mediante queste scelte compositive, Cesti pone quindi il peso maggiore sull'endecasillabo finale, una conclusione epigrammatica che contiene il succo del sentimento di Semirami, che sa d'essere inerme contro gli assalti d'Amore, il vero nemico da cui difendersi.

⁵³ Cfr. WELLESZ, *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper*, p. 24; POWERS, *L'Erismena travestita*, p. 301.

	testo	metro	frasi/sezioni	armonia	tempo
recitativo	SEM Siamo soli, o mio core, parlar libero puoi; armato di valore, cedere o vincer vuoi?	a7 b7 a7 b7		re	c
cavata	Qual è il nemico? Un dardo. E chi lo vibra? Un guardo. Ruine deplorabili e stragi formidabili costante soffrirò: contro l'armi d'Amor scudo non ho.	c7 c7 fd7 _s fd7 _s x7 x11	a b c	LA (V) FA DO LA (V) re	c 3/4

Es. mus. 14: Sezione cavata di Semirami «Qual è il nemico?», scena I.6 (*Semirami*, I, c. 27r).

SEMIRAMI

Sia - mo so - li, o mio co - re, par - lar li - be - ro puo - i; ar - ma - to di va - lo - re, ce - de - re o vin - cer

6 a b
 vuo - i? Qual è il ne - mi - co? Un dar - do. E chi lo vi - bra? Un guar - do. Ru -

12 c
 - i - ne de - plo - ra - bi - li e stra - gi for - mi - da - bi - li co - stan - te sof - fri - rò: con - tro

17 *tr* *tr* *tr*
 Par - mi d'A - mor, con - tro Par - mi d'A - mor scu - do non

Ritornello
 26 [V. I]
 [V. II]
 ho.

IV.3. Le tecniche compositive nel recitativo

Soliloqui

Come avviene in molte opere del Seicento, nella *Semirami* l'affetto dei personaggi non si esprime solamente nei pezzi chiusi, ma anche e innanzitutto tramite il recitativo, che costituisce un fattore essenziale del tessuto dell'opera. Su di essa si è concentrata l'attenzione di alcuni studiosi: le tecniche compositive impiegate nel recitativo, che costituiscono un bagaglio comune a più generazioni di compositori, fra cui quella di Cesti, sono infatti già state indagate, in termini di melodia, cadenze, andamento ritmico ecc., in vari studi dedicati all'opera italiana del Seicento, veneziana e no.⁵⁴

Fra i punti di maggior interesse dal punto di vista espressivo, troviamo sicuramente i monologhi, momenti in cui i personaggi, soli con sé stessi, si abbandonano all'esternazione dei propri affetti, assai spesso negativi: dolore, autocommiserazione, ira, disperazione, pentimento ecc.⁵⁵ Nella *Semirami* i soliloqui in stile recitativo sono pochi e investono in particolare il personaggio di Iside, l'innamorata infelice. Uno dei monologhi più lunghi e significativi dell'opera è collocato nella scena I.7, che segue il dialogo con Semirami nelle vesti di Nino. Iside è appena stata respinta dall'amato (presunto) senza alcun apparente motivo: Semirami, fingendosi Nino, le dice di aver assecondato l'amore di una schiava solo per un momento di follia, ma non intende dar seguito alle passate promesse; alle insistenze di Iside, la interrompe e la zittisce. La giovane rimane sola in scena, confusa dal trattamento ingiusto e crudele che crede d'aver subito dall'amato, e dà voce ai propri affetti con un monologo multisezionale in cui si avvicendano stati d'animo alterni (Es. mus. 15a).⁵⁶ Iside è dapprima incredula e sconsolata: il tono patetico si coglie fin dalla battuta 9, in cui il La minore, in contrasto col Re maggiore lasciato da Semirami nella battuta precedente, è annunciato dal basso di La sul quale Iside canta l'accordo discendente di La minore partendo dal Mi e giunge alla tonica dopo aver fatto un salto di quarta diminuita dal Do al Sol#.⁵⁷ Il basso riprende lo stesso motivo discendente ma sul Re minore. I primi due versi si concludono con un'interrogativa sulla parola *seno*, resa musicalmente con la cadenza frigia (b.12), correntemente utilizzata dai compositori dell'epoca come mezzo di articolazione del discorso.⁵⁸ Una tecnica ricorrente in Cesti, già osservata nell'analisi delle arie, è la sospensione dell'armonia sulla dominante a fine periodo, per poi attaccare un nuovo discorso, non però con la tonica, bensì in una tonalità vicina, spesso a distanza di terza inferiore.⁵⁹ In questo caso la domanda di Iside rimane sospesa sull'accordo maggiore di Mi, e la frase successiva, invece di partire da La minore, inizia dall'armonia in relazione di terza, ossia Do maggiore (b. 13). Dopo un breve momento di *calma* sul Do maggiore, l'alterazione del Mi introduce il tono di Sol minore (b. 15); l'autocommiserazione di Iside è quindi sostenuta dall'accordo di

⁵⁴ Si vedano indicativamente WELLESZ, *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper*; WALKER, «*Ubi Lucius*»; ROSAND, *L'Ovidio trasformato*; MURATA, *Operas for the Papal Court*; GLIXON, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera*.

⁵⁵ Cfr. MARGARET MURATA, *The Recitative Soliloquy*, «*Journal of the American Musicological Society*», 32/1, 1979, pp. 45-73.

⁵⁶ A questo proposito si veda la tipica struttura dei monologhi-lamento dell'eroina in BIANCONI, *Il Seicento*, pp. 219-235.

⁵⁷ Cesti utilizza la stessa tecnica nella prima scena dell'atto primo della *Dori* (A-Wn, Mus. Hs. 18136), dove Ali (Dori travestita) intona in Re minore «Io son pur sola»:



⁵⁸ Cfr. MURATA, *Operas for the Papal Court*, p. 153; GLIXON, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera*, pp. 93-95; WEAVER, *Towards a New Grammar of Mid-Seventeenth-Century Harmonic Language*, par. 4.

⁵⁹ Cfr. WALKER, «*Ubi Lucius*», p. cxlviii; SCHMIDT, *Antonio Cesti's "La Dori"*, p. 482.

settima diminuita (Fa# al basso, Mi♭ al canto) in corrispondenza della parola *infelice* (b. 16).⁶⁰ Questa prima parte del monologo termina sul La minore di partenza, su cui prende avvio il ritornello strumentale della successiva aria «Il mio core è fatto segno», già esaminata sopra (Es. mus. 3).

Es. mus. 15a: Recitativo e soliloquio di Iside «Ancor respiro», scena I.7 (*Semirami*, I, c. 31*m*).

ISIDE SEMIRAMI ISIDE SEMIRAMI ISIDE

Oh—dio, vor-rai che... Ta-ci. Ma se pu-re... O-be-di-sci. Di-rò...

5 SEMIRAMI *Parte*

Se par-li, svel-ta, dai lab-bri fuor la te-me-ra-ria lin-gua nel-l'em-pio san-gue il mio fu-ro-re e-stin-gua.

9 ISIDE

An-cor re-spi-ro, e l'al-ma che più mi sta nel se-no? Tem-pe-ste nel-la cal-ma, tur-bi-ni nel se-

15

-re-no pro-vo in-fe-li-ce, e non si spez-za, oh de-i, l'a-spro no-do fa-tal de' gior-ni mie-i.

In questa prima parte Iside ha espresso il suo sconforto per essere vittima dell'incostanza. Alla fine dell'aria «Il mio core è fatto segno» riprende il monologo recitativo rivolgendosi all'amato e invocando una spiegazione (Es. mus. 15b). Il tono accorato di Iside è reso in particolare con il doppio cromatismo al canto e al basso che conduce al Mi minore (b. 5) in corrispondenza della domanda «come, quando t'offesi?». Quindi l'invocazione («Ascoltami, mio core») viene ripetuta due volte, nella successione armonica di Mi minore, Do maggiore e Fa maggiore, dapprima al registro medio e poi al registro acuto, sottolineando l'insistenza di Iside: la tensione vocale aumenta in relazione all'impeto crescente della passione che agita il personaggio. Il patetismo dell'invocazione è espresso con le appoggiature sulla settima e sulla sesta di Sol maggiore (V) che cadenza a Do maggiore, in corrispondenza della parola *innocente* (bb. 10-11). Cesti non dà una conclusione netta al monologo, ma lascia il discorso quasi in sospeso, con una cadenza imperfetta al Sol maggiore (b. 15): il basso scende con un movimento di seconda e il canto si ferma sulla terza dopo un'appoggiatura inferiore. In questo modo prende avvio la scena successiva con Feraspe, senza soluzione di continuità. Il servo e la padrona sono però in una condizione psicologica opposta: non

⁶⁰ Alcune di queste tecniche espressive sono impiegate anche nel monologo di Semirami visto sopra nella scena I.6, «Siamo soli, o mio core».

appena Feraspe nomina la regina, Iside riprende la sua imprecazione, fraintendendo le parole del servo.⁶¹

sezioni	testo	armonia
recitativo	ISIDE Ancor respiro, e l'alma che più mi sta nel seno? Tempeste nella calma, turbini nel sereno provo infelice, e non si spezza, oh dèi, l'aspro nodo fatal dei giorni miei?	la MI (V) DO
		sol la
aria	<i>rit. strum.</i> Il mio core è fatto segno allo stral dell'incostanza, dopo un lampo di speranza prova fulmini di sdegno. <i>rit. strum.</i>	la
	Recitativo	la mi mi DO DO SOL
[Scena I.8]		
Recitativo	FERASPE La regina –	SOL
	ISIDE Ah crudele!	re
	FERASPE Ma come la regina?	
	ISIDE La regina –	
	ISIDE Ah tiranna!	
	ISIDE Goder de' miei martiri?	
FERASPE Signora, tu deliri. [...]		

Es. mus. 15b: Soliloquio di Iside «Di questo petto ardente», scena I.7, e dialogo con Feraspe, scena I.8 (*Semirami*, I, cc. 32r-33r).

ISIDE

Di que-sto pet-to ar-den-te se gra-di-sti mio re gli spir-ti ac-ce-si, co-me, quan-do t'of-

fe-si? A-scol-ta-mi, mio re, a-scol-ta-mi, mio re, so-no in-no-cen-te. Ma qual sen-za pie-

⁶¹ Un altro recitativo di Iside particolarmente espressivo si trova nella scena II.13, nel punto in cui Creonte scopre che Iside ha fatto scappare il re d'Assiria, prigioniero nella torre. Tale recitativo doveva essere accompagnato dai violini, come si intuisce dai due righi vuoti in chiave di violino, che però in partitura non stati completati.

13

-tà tar-ta-re-a de-i-tà a lan-guir mi de-sti-na?

Scena VIII
ISIDE, FERASPE

ISIDE

FERASPE Ah... cru-de-le! Ma co-me la re-gi-na? Ah... ti-ran-na! Go-

La re-gi-na... La re-gi-na...

7 6 # 2

6

-der de' miei mar-ti-ri?

Si-gno-ra, tu de-li-ri.

6 #

Un altro soliloquio innescato da un rivolgimento drammatico è quello di Semirami nella scena III.7, dopo l'ultimo scontro con Nino. Qui la regina non si limita ad esternare il proprio dolore, ma compie un percorso drammatico: a una prima imprecazione per l'inaspettato "colpo alle spalle" di Nino, espresso con l'improvviso Sol minore (b. 6) dopo l'armonia di Fa maggiore, Semirami si ravvede e si pente. Il momento decisivo del ravvedimento corrisponde al verso «Folle, di che mi dolgo?» ed è marcato musicalmente dall'idiomatico tetracordo discendente al basso che da La minore si ferma sull'accordo maggiore di Mi (b. 11). La cadenza non viene conclusa, e da «Pentimento reale» la dominante Mi maggiore persiste fino al La maggiore in corrispondenza di «freno» (b. 13). Su un pedale di La l'accordo maggiore di La (fino ad ora tonica) acquisisce la settima presa per salto (Sol) e la nona (Sib), impostandosi come quinto grado della nuova tonalità, Re minore, che conduce all'accordo di tonica sulla parola *amore*. L'ultimo verso è infine cavato e musicato in stile d'aria in Re minore (Es. mus. 16).

	testo	tonalità
SEM	Saette avvelenate, fulmini incendiosi, contro di me vibrare fieri labri sdegnosi? Oh inaspettato strale, quanto temuto men viepiù mortale! Folle, di che mi dolgo? Pentimento reale regga agli spirti il freno, che se virtù prevale nel vasto mar di tempestoso amore, contro i flutti del senso ancora è 'l core.	FA DO (V) sol re MI (V) LA re

Es. mus. 16: Soliloquio di Semirami «Saette avvelenate», scena III.7 (*Semirami*, III, cc. 29v-30r).

SEMIRAMI

Sa - et-te av-ve-le - na - te, ful-mi-ni in-cen-di o - si, con-tro di me vi - bra-te fie-ri la - bri sde - gno - si? Oh i - na-spet-ta - to stra - le, quan-to te-mu - to men - vie - più mor-ta - le. Fol - le, di che mi dol - go? Pen-ti - men - to re - a - le reg - ga a - gli spir - ti il fre - no, che se vir-tù pre - va - le, in va - sto mar di tem-pe - sto - so a - mo - re, con - tro i flut - ti del sen - - - so àn-co-ra è 'l co - re.

Dialoghi

Una caratteristica peculiare della *Semirami*, conseguenza del gioco degli inganni su cui l'intero dramma è imbastito, è la mancanza di dialoghi consapevoli fra le coppie di innamorati: Ireo e Iside dialogano sempre con l'interlocutore sbagliato, o quando parlano a quello giusto non ne sono coscienti, poiché in quel momento la sua reale identità non può palesarsi. Come detto nel capitolo precedente, in questi dialoghi emerge il problema del rapporto fra realtà e finzione: Ireo e Iside palesano i loro *veri* affetti al destinatario sbagliato, mentre li nascondono, o ne esibiscono di *falsi*, a quello giusto. Tale dinamica è ben evidente in due dialoghi fra Ireo e Nino nella scena I.11 e fra Ireo e Semirami nella scena II.4: in entrambe Cesti contribuisce a mettere in evidenza i due piani di finzione e realtà.

La scena 11 dell'atto primo inizia con un breve monologo di Ireo, che accingendosi ad ammirare l'adorata Semirami nota su di sé gli effetti fisici della passione amorosa («al sovrano splendore | vien di ghiaccio la lingua ed arde il core»). Come nella parte di Iside, la fenomenologia dell'esperienza amorosa si traduce in musica attraverso cromatismi e dissonanze, emblema dello

scompenso interiore che vive il personaggio (Es. mus. 17a): si nota in particolare l'accordo di settima di dominante in terzo rivolto a b. 3, l'accordo di Sol minore con la sensibile che precede il Sol a b. 4, e la cadenza frigia al Re maggiore a b. 5, che lascia il discorso in sospeso prima dell'aria «Alma mia, di che paventi?». Nell'esempio si possono notare alcune peculiarità dello stile di Cesti nei recitativi, già osservate negli esempi precedenti: l'uso del ritmo puntato in corrispondenza delle terminazioni piane di un verso di recitativo,⁶² la predilezione per l'accordo di settima di dominante in terzo rivolto (con la cifratura 2 o $\frac{4}{2}$ al basso),⁶³ e l'uso della cadenza frigia, che, dopo la sospensione, dà luogo a una ripartenza una terza sotto. Nell'aria di Ireo si nota inoltre l'impiego del tetracordo discendente, della cadenza frigia e dell'emiolia.

Es. mus. 17a: Recitativo e aria di Ireo «Alma mia, di che paventi?», scena I.11 (*Semirami*, I, c. 41rv).

IREO

Oh co-me al so-vra-no splen-do-re vien di ghiac-cio la lin-gua ed ar-de il co-re?

Al-ma mi-a, di che pa-ven-ti? Co-me ge-li in fac-cia al so-le?

Chi ti le-ga-le pa-ro-le? Chi trat-tien nel sen-gl'ac-cen-ti? Al-ma mi-

-a, al-ma mi-a, di che pa-ven-ti?

All'apparizione di Nino vestito da regina, Ireo immediatamente gli si rivolge come se fosse la sua amata, concludendo l'intervento con una piccola fioritura melodica sulle parole «vagheggiar gl'ardori» (b. 39), che esprime la gioiosa aspettativa del generale, prontamente incamminatosi

⁶² Tale formula ritmica è un tratto stilistico tipico di Cesti, che ha permesso di confermare la paternità della partitura delle *Nozze in sogno* in F-Pn e dell'*Artaxerse* in I-Vnm. Cfr. NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Antonio Cesti e la partitura delle "Nozze in sogno" (Firenze 1665)*, «Il Saggiatore musicale», 22/2, 2015, pp. 203-214: 214, nota 27; HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 15-62: 42-43. Questa peculiarità ritmica nei recitativi è presente anche nelle partiture di Antonio Sartorio, che fu influenzato dallo stile dell'aretino. Cfr. MARIATERESA DELLABORRA, «È morta Euridice». *Influenze di Cesti sull'"Orfeo" di Sartorio*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti*, pp. 141-171.

⁶³ Cfr. OSTHOFF, *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*.

dall'Asia per raggiungere Semirami a Ninive (Es. mus. 17b). Nino *alias* Semirami risponde con un imperioso e ambiguo comando («Ireo, o taci o mori»), la cui fermezza è resa con la salda cadenza perfetta a Sib maggiore (bb. 40-41), benché la conclusione del canto sulla dominante e in valori brevi (croma puntata e semicroma) riveli la falsa sicurezza della finta regina, che non sa come gestire la situazione. Nell'udire tali parole, Ireo non riesce a nascondere la sorpresa e poi lo sconforto, che emerge nella modulazione a Do minore, con il salto discendente di quarta diminuita (Mib-Sib) sull'accordo di Sol maggiore che va al Fa minore in primo rivolto (b. 44). La sua reazione rimane quindi sospesa sulla dominante di Do minore (b. 46).

Es. mus. 17b: Recitativo di Nino e Ireo «Fingi, mio cor», scena I.9 (*Semirami*, I, cc. 40v- 41r).

La tecnica compositiva impiegata nel dialogo con Nino sembra volta a impostare due stili comunicativi differenti: uno è affidato al personaggio nel momento in cui esprime un affetto *vero* e sincero, e si caratterizza per varietà ritmica, passaggi armonici ricercati, ritardi e appoggiature nella melodia, sospensione del discorso; l'altro è impiegato quando il personaggio finge, ovvero esprime un *falso* affetto o semplicemente lo nasconde, e questo stile è più dimesso nella costruzione melodica, più banale e “neutro” nel procedimento armonico. I due stili si associano a due modalità di comunicazione legate dunque al contesto: privato nel primo caso, pubblico nel secondo.

La distinzione dei due livelli comunicativi associati al doppio piano realtà *vs* finzione si osserva ancora meglio nella scena quarta dell'atto secondo, nel dialogo fra Ireo e Semirami travestita da Nino. Qui Cesti impiega un linguaggio musicale diverso a seconda della situazione affettiva del personaggio, delle sue intenzioni e del grado di sincerità con cui vuole/può esprimersi in quel momento. Presentandosi al cospetto di colui ch'egli crede il sovrano, Ireo si rivolge dapprima a Semirami nella modalità comunicativa “pubblica”: nel passaggio in Fa maggiore (bb. 3-6) la melodia del canto è costruita prevalentemente sulle note sugli accordi e il decorso armonico è ordinario e prevedibile (con la successione I II VI IV V I). Semirami non risponde subito a Ireo, ma canta *a parte*: il suo dubbio se convenga o no fingere il proprio affetto è espresso in Re minore e termina con una cadenza frigia in La maggiore (b. 8). La ferma decisione di Semirami di allontanare il

proprio *foco* e prevalere sulla passione amorosa è rappresentata dal passaggio al Sol maggiore (b. 11), tonalità su cui si mantiene la comunicazione “pubblica” a Ireo («Parti, Ireo», bb. 11-12). Il generale risponde con fermezza in Do maggiore («Come imponi, obedisco», bb. 13-14), ma subito Semirami lo blocca e passa con l'*a parte* al soliloquio: il Fa minore esprime il contrasto affettivo, la «dolce violenza» nel suo animo (bb. 16-17), e il dubbio termina di nuovo con una cadenza frigia a Do minore (b. 18). Nel passaggio successivo Semirami cambia di continuo idea: dapprima ingiunge a Ireo di partire, poi lo trattiene (bb. 22-23). Il conflitto interiore è espresso in un nuovo *a parte*, in cui si torna alla sonorità del Fa minore (bb. 24-29). Il dialogo con Ireo riprende quindi in Mi♭ maggiore (b. 30): Semirami tenta di spiegare all'amato il perché dello strano comportamento della regina nei suoi confronti (si riferisce al precedente incontro con Nino vestito da regina). Il generale interpreta le parole in tutt'altro modo: capisce che la loro relazione è stata scoperta dal re e chiede sincero perdono. Tale rivolgimento drammatico del personaggio è evidenziato da un cambio del discorso armonico, con la dominante di Sib maggiore in primo rivolto (b. 35), la cadenza frigia al Re maggiore (bb. 36-37), infine il passaggio a Sol minore con il salto discendente di settima diminuita sul quarto grado in cadenza (Mi♭-Fa♯, b. 41). Il dialogo procede quindi su questo doppio piano comunicativo: Semirami tenta di uscirne provando a scoprire la propria identità a Ireo, se non che viene interrotta da Nino proprio sul punto di svelarsi.

Es. mus. 18: Recitativo di Semirami e Ireo «Con intrepido ardire», scena II.4 (*Semirami*, II, cc. 7r-8r).

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian.

System 1: SEMIRAMI (measures 1-4) and IREO (measures 5-8).
 SEMIRAMI: Con in-tre-pi-do ar-di-re pu-gna-sti, o ca-ro.
 IREO: I for-tu-na-ti au-spi-ci del tuo re-al-co-man-do

System 2: SEMIRAMI (measures 9-12).
 SEMIRAMI: dier spir-ti al se-no e av-va-lo-ra-ro il bran-do. (Di me stes-sa o-mi-ci-da sa-rò dun-que ta-cen-do?)

System 3: IREO (measures 13-16).
 IREO: S'al-lon-ta-ni il mio fo-co, vin-ca-si A-mor fug-gen-do.) Par-ti, I-re-o. Co-me im-po-ni; o-be-di-sco.

System 4: SEMIRAMI (measures 17-20).
 SEMIRAMI: Ma fer-ma... (qual dol-ce vi-o-len-za l'a-ni-ma ti-ran-neg-gia? Mi sco-pri-rò:

20 IREO SEMIRAMI

spa-ri - te, av-vi - li - ti pen - sie - ri.) Van - ne. Af - fret - to il pas - so. Ar - re - sta il pie - de. (Oh ———

25

dio, pur man - ca e ce - de, già lan - gue il cor nel - l'in - fiam - ma - to pet - to.) At - ten - di, I -

31 IREO

- re - o; sde - gno - sa quan - to vis - se a - mo - ro - sa te - co - mo - stros - si la re - gi - na. Ohi - mè, che sen -

37

- to? In - vit - to re, del te - me - ra - rio er - ro - re pie - ta - de im - plo - ra il mio pen - ti - to co - re.

La tecnica patetica che Cesti impiega per dar voce alle parole degli innamorati nel piano comunicativo privato compare anche nei dialoghi fra Nino e Semirami, ma con funzione nettamente diversa. Per esempio, nella scena I.12 a entrambi è affidato un tono patetico, con armonie ricercate, nel momento in cui dichiarano all'altro di aver scoperto la sua relazione segreta, quasi facendo il verso alle parole da loro udite: Semirami imita Iside, e Nino si esprime come Ireo (Es. mus. 19). Se nei passaggi dialogici visti sopra la ricercatezza armonica è associata al piano della *verità*, all'espressione di un *reale* affetto, qui invece si assiste alla dinamica inversa: le tecniche più ricercate sono utilizzate nella comunicazione pubblica fra i due, che esprimono un affetto *falso*, o meglio riportano l'affetto di un *altro* personaggio imitandone l'espressione patetica con intento canzonatorio. Nella parte di Semirami si veda in particolare l'uso della settima di dominante in terzo rivolto in corrispondenza di «anima appassionata» (b. 4), il passaggio dal Re minore al Re maggiore in primo rivolto tramite l'alterazione del Fa al basso (fra b. 7 e b. 8), e il disegno melodico del canto in cadenza in corrispondenza di «degnà mercede», con il ritardo del Sol sul La maggiore del basso e la combinazione di appoggiatura e nota di volta che crea un doppio intervallo diminuito (Sol-Do#-Fa; bb. 9-10). Al piano comunicativo privato appartengono invece gli *a parte*, in cui Nino e Semirami si esprimono in maniera “neutra” in rapporto al linguaggio artificioso impiegato nella comunicazione pubblica.

Es. mus. 19: Recitativo di Semirami e Nino «Dalle mentite spoglie», scena I.12 (*Semirami*, I, cc. 43v- 44r).

SEMIRAMI

Dal - le men - ti - te spo - glie schia - va vi - le in - gan - na - ta te mi pen - sa; di - scio - glie d'a - ni - ma ap - pas - sio -

na - ta no - te do - len - ti, e al - lor ch'il re mi cre - de, im - plo - ra al suo pe - nar de - gna mer - ce - de.

6 6 # 6 # 2

11 NINO SEMIRAMI NINO

(So - no - sco - per - to, oh dio!) (L'ho col - pi - to sul vi - vo.) At - ten - di.

17

An - ch'i - o, cre - du - to te, da un tuo vas - sal - lo u - di - i con mo - di tro - po au - da - ci chie - der d'a - mor, di

2

21 SEMIRAMI NINO

fé se - gni ve - ra - ci. (È no - to l'a - mor mi - o.) (Nel cor la pun - si.)

IV.4. Tetracordi e lamenti

In alcune arie e recitativi considerati sopra, ho fatto notare l'impiego da parte di Cesti di una figurazione armonica particolare, il tetracordo discendente, che rappresenta l'emblema di una convenzione drammatico-musicale assai importante nell'opera del Seicento, ovvero il lamento.⁶⁴ Nella *Semirami* non sono presenti lamenti del tipo multisezionale in stile recitativo, se non il breve soliloquio di Iside esaminato sopra, ma è presente un'aria-lamento di Nino nella scena III.2, da eseguire «con violini». Dal punto di vista musicale questa scena rappresenta lo zenith drammatico per il personaggio del giovane re. Il monologo all'inizio della scena non è scatenato da un avvenimento accaduto poco prima, ma piuttosto dalla condizione psicologica di incertezza e paura in cui versa Nino, data dal fatto che non è al corrente dei rivolgimenti accaduti nella seconda parte del second'atto. Nino è rimasto a corte nei panni della regina e sa che Semirami, creduta re degli Assiri, è stata fatta prigioniera di Creonte. Nella scena III.2 Moniglia fornisce un soliloquio

⁶⁴ Cfr. in particolare BIANCONI, *Il Seicento*, pp. 219-235; ELLEN ROSAND, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly», 65/3, 1979, pp. 346-359; EAD., *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 405-434.

costituito di un'aria con *refrain* («Non più guerra, non più, numi implacabili»), un recitativo («Se nel campo nemico») e ancora un'aria in chiusura («Già discerno»). Cesti musica la prima aria in Fa maggiore, assegnando a Nino una melodia semplice, che si accorda con la richiesta di pace espressa dal giovane re (Es. mus. 20). Il recitativo seguente inizia *ex abrupto* in Sol minore e si conclude in Sib maggiore: in questa sezione Nino dà voce al timore che Creonte possa scoprire l'inganno del travestimento e ritenerlo un vile effeminato. Non sa in realtà che il segreto è al sicuro: Semirami non è stata scoperta, anzi è riuscita a scappare dalla torre grazie all'aiuto di Iside, che si è rivelata la figlia del re nemico di Babilonia. Il tumulto degli affetti nell'animo di Nino sfocia nell'aria-lamento, la cui prima parte (A) è costruita sul verso «Iside, dove sei?», posto da Moniglia in coda al recitativo. Il singolo verso con l'invocazione dell'amata, un *topos* dell'opera secentesca, è ripetuto più volte sopra l'ostinato del tetracordo discendente, presentato quattro volte in Fa minore e, dopo due battute di modulazione, un'ultima volta in Do minore. Al canto si osserva un'espressività viepiù crescente, data dalla reiterata insistenza dell'invocazione (la terza volta alla quinta superiore, b. 71), dalle appoggiature e dai ritardi: la dissonanza si manifesta in particolare mediante il salto discendente di quinta diminuita Fa-Sib, in dissonanza con il Reb al basso (con probabile cifratura 7 6; b. 72), nonché, nell'imminenza della cadenza sulla tonica, mediante l'abbassamento del secondo grado sopra la dominante (rispettivamente Sol^b sopra il Do, e Reb sopra il Sol, bb. 77 e 83).⁶⁵ Alla fine dell'ostinato, le quattro battute con il tetracordo in Do minore al basso conducono alla seconda parte dell'aria (B), nella quale intervengono i violini, che in stile imitativo riprendono il motivo di tre note discendenti del canto sull'invocazione «Iside», mentre Nino procede enunciando due volte lo stesso disegno melodico (la seconda volta una quinta sopra) sopra il basso che sale cromaticamente. La sezione B si conclude quindi con una cadenza frigia sul Sol maggiore, dominante di Do minore. Agli ultimi due settenari dell'aria, che riassumono gli affetti di Nino (*sdegno, vergogna, amore*), è dedicata una sezione nuova con un cambio di tempo (3/4) e un'articolazione ritmico-melodica più mossa. La tecnica contrappuntistica di Cesti si apprezza nelle imitazioni ravvicinate fra il canto e i violini, che caratterizzano anche quest'ultima sezione.

	testo	metro	sezioni	armonia	tempo	accomp.
aria	Non più guerra, non più, numi implacabili.	fa _{11s}		FA	3/4	basso
	Già sono inconsolabili	fa _{7s}				
	le ruine d'Assiria; ardenti fulmini	fb _{11s}				
	dag'alti culmini	fb _{5s}				
	non vibrare,	c ₄				
	deh fermate,	c ₄				
	omai punito ogni delitto fu. Non più guerra, non più.	x ₁₁ x ₇				
recitativo	Se nel campo nemico			sol	c	basso
	la genitrice mia tra ferri avvinta					
	svela l'imgo finta,					
	il barbaro Creonte					
	e che dirà di me?					
	Effeminato re			Sib		
	mi sgrida il mondo; cade					
	dall'avvilta fronte l'aureo diadema, e le nemiche spade su le perdite mie s'ergon trofei					

⁶⁵ Si vedano le tecniche adottate da Cesti per i lamenti nell'*Alessandro vincitor di se stesso* discusse in OSTHOFF, *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*, pp. 29-36. Oltre al tetracordo discendente, l'abbassamento del secondo grado in cadenza è impiegato in «Invittismo re» di Campaspe nella scena I.6.

	testo	metro	sezioni	armonia	tempo	accomp.
aria-lamento	Iside, dove sei?		A	fa	3/2	basso
	Già discerno	a ₄	B	do	3/2	basso, violini
	che l'inferno	a ₄				
	ha ricetto	b ₄				
	nel mio petto.	b ₄	C	SOL (V)	3/4	basso, violini
Son le furie del core	c ₇	do				
sdegno, vergogna, amore	c ₇					<i>rit. strum.</i>

Es. mus. 20: Scena III.2, Nino (*Semirami*, III, cc. 8r- 11v).

NINO

Non più guer-ra, non più, non più, nu - mi im-pla - ca - bi - li.

Già so - no in - con-so - la - bi-li le ru - i - ne d'As - si - ri - a; ar - den - ti

ful - mi-ni, da - gl'al - ti cul - mi-ni non vi - bra - te, non vi - bra - te, deh - fer -

-ma - te, deh - fer - ma - te, o - mai pu - ni - to o - gni de - lit - to fu -

Non più guer - ra non più, non più, non più guer - ra non più, non più, non - più, non

più, non più - non più.

53

Se nel cam-po ne-mi-co la ge-ni-tri-ce mi-a tra fer-ri av-vin-ta sve-la l'i-ma-go fin-ta,

57

il bar-ba-ro Cre-on-te e che di-ra di me? Ef-fe-mi-na-to re mi sgrì-da il mon-do. Ca-de

7 6 #

62

dal-l'av-vi-li-ta fron-te l'au-reo dia-de-ma, e le ne-mi-che spa-de su le per-di-te mie s'er-gon tro-fe-i.

Con violini

66

I-si-de, I-si-de, I-si-de, do-ve se-i, do-ve,

76

do-ve se-i? do-ve se-i?

85

Già di-scer-no, che l'in-fer-no,

93

già di-scer-no che l'in-fer-no ha ri-cet-to nel mio pet-to.

101 C

Son le fu-rie del co - - - re sde - - - gno, ver - go-gna, a - mo - re,

110

sde - - - gno, ver - go-gna, a - mo - re.

119

Son le fu-rie del co - - - re son le fu-rie del co - - - re

128

sde - - - gno, sde - - - gno, ver - go-gna, a - mo - re.

137

sde - - - gno, sde - - - gno, ver - go-gna, a - mo - re.

146

Negli anni '60 del XVII secolo la tecnica dell'aria-lamento su basso ostinato discendente era ormai piuttosto antiquata.⁶⁶ Cesti la utilizza in generale con parsimonia e nella *Semirami* appare in punti del dramma che non si possono propriamente definire lamenti. Oltre all'aria di Nino nella scena III.2, una seconda occorrenza si rileva nel passo *a tre* di Iside, Creonte e Arsace nella scena II.13, costruito su un basso cromatico discendente (Es. mus. 21).

Es. mus. 21: Passo *a tre* di Iside, Arsace e Creonte «Amor/Sdegno/Dolor, lascia ch'io viva», scena II.13 (*Semirami*, II, c. 40r).

ISIDE

ARSACE

CREONTE

A - mor, la - scia,

Do - lor, la - scia, la - scia,

Sde - gno, la - scia,

la - scia, ch'io vi - va. A - mor,

la - scia, la - scia ch'io vi - va. Do -

la - scia, la - scia, ch'io vi - va. Sde - gno,

la - scia, la - scia, la - scia, la - scia ch'io vi - va.

- lor, la - scia, la - scia ch'io vi - va.

la - scia, la - scia, la - scia ch'io vi - va.

b h

⁶⁶ Cfr. WALKER, «*Ubi Lucius*», pp. cliii-cliv.

Come si osserva negli esempi riportati in questo capitolo, Cesti ricorre alla tecnica del tetracordo discendente anche al di fuori del suo contesto topico. Trattandosi di una formula assai riconoscibile all'orecchio e molto familiare in ambito operistico, il compositore la impiega in momenti particolari del dramma, sapendo di cogliere l'attenzione dello spettatore-ascoltatore, che sarà in grado di percepirla immediatamente il significato espressivo. La troviamo infatti in momenti drammaticamente importanti per i personaggi eroici: per esempio, nel recitativo di Semirami nella scena III.7, già esaminato sopra (Es. mus. 16) e nell'aria di Ireo «Al velen di lontananza» (Es. mus. 2). Si incontra inoltre in modo maggiore nel *refrain* dell'aria di Feraspe «Soffrirò, | tacerò» nella scena I.3, dove richiama in senso ironico le sofferenze degli innamorati che il servo intende schivare (Es. mus. 22).

Es. mus. 22: *Refrain* dell'aria di Feraspe «Soffrirò, | tacerò», scena I.3 (*Semirami*, I, c. 16v).

FERASPE

Sof - fri - rò, ta - ce - rò, ma ch'io bra-mi tor - men-ti, oh que-sto no, no no no no, oh

que-sto no. Ma ch'io bra-mi tor - men-ti, oh que-sto no, no no no no, oh que-sto no.

Dopo il debutto viennese del 9 giugno 1667, *La Semirami* di Moniglia e Cesti fu oggetto di due rifacimenti, che ne decretarono la fortuna in Italia e in Europa: *La Semiramide* di Matteo Noris e Pietro Andrea Ziani (Venezia, 1670/71) e *La schiava fortunata* di Giulio Cesare Corradi e Marc'Antonio Ziani (Venezia, 1674). Come già diversi studi hanno rilevato, *La Semiramide* «mascherata» dal Noris¹ è di fatto un'opera nuova che della *Semirami* di Moniglia e Cesti conserva quasi solo il soggetto e pochissime scene, pesantemente modificate.² *La schiava fortunata* ebbe invece origine da una revisione più conservativa del materiale poetico e musicale della *Semirami* e dopo la *première* veneziana del 1674 fu ripresa almeno altre sette volte fino al 1693.³

V.1. Venezia 1674

Cesti morì nel 1669, ma negli anni Settanta le sue opere continuarono ad essere rappresentate in tutt'Italia;⁴ in particolare a Venezia la qualità della sua musica, esaltata dai migliori cantanti sul mercato, rappresentava ancora una garanzia di successo. Quando fu il momento di selezionare un'opera per la stagione 1673/74 al teatro Zane di S. Moisè, la scelta ricadde sulla *Semirami*, il cui allestimento a Venezia era già stato tentato senza successo nel 1666 e nel 1667.⁵ A sei anni dalla *première* viennese, l'opera di Moniglia e Cesti fu finalmente ripresa col nuovo titolo *La schiava fortunata*. La prima edizione del libretto stampato per l'occasione informa il lettore che Francesco Santurini, l'impresario del teatro, venne omaggiato di questa «drammatica gioia» uscita «dalle mani del più generoso e ragguardevole cavaliere d'Italia», e «dopo pomposa mostra all'invitte pupille dell'aquila austriaca» decise di portarla sulle scene del teatro di S. Moisè, «dove, prima di lasciarsi

¹ Così definita dall'Ivanovich nelle sue *Memorie teatrali di Venezia*, in CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1681, pp. 440-441 (la seconda edizione del 1688 è ristampata in facsimile a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993). L'attribuzione a Matteo Noris è dell'Ivanovich (cfr. NICOLA BADOLATO, voce *Noris, Matteo*, in *DBI*, vol. 78, 2013, pp. 747-751).

² Cfr. LORENZO BIANCONI, voce *Cesti, Pietro (in religione Antonio)*, in *DBI*, vol. 24, 1980, pp. 281-296; WENDY HELLER, *The Queen as King: Refashioning "Semiramide" for Seicento Venice*, «Cambridge Opera Journal», 5/2, 1993, pp. 93-114; EAD. *Semiramide and Musical Transvestism*, in *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003, pp. 220-262; PIERO GARGIULO, *Con «regole, affetti, pensieri». I libretti di Moniglia per l'opera italiana dell'«imperial teatro» (1667-1696)*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Loveno di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997)*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 121-146: 130-132. Sulla *Semiramide* di Ziani cfr. anche SASKIA MARIA WOYKE, *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008 («Perspektiven der Opernforschung», 16), pp. 459-469.

³ Qualche parola su questo rifacimento si legge in BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*; GARGIULO, *Con «regole, affetti, pensieri»*, pp. 133-138; e ADRIANA DE FEO, *I libretti encomiastici di Giovanni Andrea Moniglia: dalle corti di Firenze e Vienna ai teatri veneziani*, in *Music and Power in the Baroque Era*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 19-38: 33-36.

⁴ Se ne veda un elenco in BIANCONI, voce *Cesti, Pietro*; per *La Dori* si veda CARL B. SCHMIDT, «*La Dori*» di Antonio Cesti: *sussidi bibliografici*, «Rivista italiana di Musicologia», 11, 1976, pp. 197-229.

⁵ Si veda qui il paragrafo I.3: nel 1666 si stava preparando l'allestimento della *Semiramide* al S. Cassiano, poi sostituita col *Giasone* di Cicognini e Cavalli; nel 1667 il cantante Giuseppe Maria Donati aveva proposto la *Semiramide* di Cesti all'impresario Marco Faustini come seconda opera in cartellone al teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, dopo *Il tiranno umiliato d'amore, ovvero Il Meraspe*.

vedere, benché di perfettissima struttura, ma nell'ordine superficiale manchevole, fu di nuovo ritoccata d'ariette, introduzione, intermedi e qualche piccola scena». ⁶ Riallestire a Venezia drammi in musica dati altrove era prassi abbastanza frequente negli anni Settanta, ed era un modo per sopperire alla continua richiesta di nuove opere per la stagione di carnevale. L'operazione comportava tuttavia un preliminare processo di adattamento «all'uso di Venezia»: soprattutto le opere provenienti da contesti di corte, come *La Semirami*, necessitavano di aggiustamenti conformi alle consuetudini di un sistema teatrale di tipo commerciale, intrinsecamente lontano dalla logica celebrativa degli spettacoli cortigiani. ⁷ Autori dei ritocchi alla *Semirami* furono due esordienti nel mondo operistico veneziano, Giulio Cesare Corradi e Marc'Antonio Ziani, che dopo questa prima esperienza lavorarono a lungo insieme a Venezia. ⁸ In merito alla scelta del poeta, è possibile che il nome di Corradi sia stato fatto dal marchese Guido III Rangoni, di cui il Corradi, secondo una fonte anonima dell'epoca, era segretario. ⁹ Il nobile modenese Rangoni, collezionista, bibliofilo e appassionato di melodramma, risiedé a Venezia fra il 1672 e il 1676, dove poté intessere relazioni con impresari, musicisti e cantanti, che ospitava anche nel suo palazzo residenziale. ¹⁰ Come mostrerò più avanti, alla sua figura è legata anche la ripresa cremonese della *Schiava fortunata* del 1675.

La prima modifica evidente fatta a Venezia nel 1674 fu il cambio del titolo, scelto forse al fine di far passare l'opera per nuova, tanto più che la *Semiramide* di Noris e Ziani di pochi anni prima non aveva riscosso un gran successo. ¹¹ Il nuovo titolo pone l'accento sul personaggio di Iside – la finta schiava – anziché su quello di Semiramide. Può darsi che fuori dalla corte il soggetto leggendario della regina assira non fosse più legato a logiche di rappresentanza e di rango: a Venezia non soltanto poteva equivalere a qualsiasi altro soggetto pseudo-storico, ma un titolo di tipo avventuroso come *La schiava fortunata* poteva avere i suoi pregi per attirare maggior curiosità. ¹²

⁶ [GIOVANNI ANDREA MONIGLIA – GIULIO CESARE CORRADI], *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674, *A chi legge*, p. 5.

⁷ Sulle differenze del tipo di produzione teatrale in contesti cittadini e a corte cfr. LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296 (traduzione italiana parziale: *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993).

⁸ Cfr. THEOPHIL ANTONICEK – JENNIFER WILLIAMS BROWN, voce *Ziani, Marc'Antonio* in *Grove online* (pubbl. online 2001; accesso del 20/04/2020); MARTINO CAPUCCI, voce *Corradi, Giulio Cesare*, in *DBI*, vol. 29, 1983, pp. 316-319. L'attribuzione a Corradi dei ritocchi al testo poetico è in IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, pp. 441-442 («1674 [...] A S. Moisè *La schiava fortunata* del Moniglia, ritoccata da Giulio Cesare Corradi, musica di Marc'Antonio Ziani»). Ziani come autore delle modifiche alla musica è invece menzionato *expressis verbis* nel libretto della *Schiava fortunata* (entrambe le edizioni): «[...] smaltata con natural bizzarria dall'armonico stile del Signor Marc'Antonio Ziani, la ridusse [l'opera] in figura del moderno universal compiacimento, e fece maggiormente spiccare il suo antico prezioso valore» ([MONIGLIA-CORRADI], *La schiava fortunata*, Venezia, 1674, p. 6).

⁹ Cfr. PAOLO FABBRI, *Una recensione "in rima" della Divisione del Mondo (1675)*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Fondazione Ugo e Olga Levi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 433-456.

¹⁰ Cfr. SILVIA BRACCA, *Il "sublime genio" del marchese Guido III Rangoni: la passione per il teatro melodrammatico di un cortigiano del Seicento tra Venezia, Modena e Parma*, «Parma per l'arte», 25, 2019, pp. 205-253: 235-239. Sul marchese si veda inoltre GIORGIA PADOVANI, *Guido III Rangoni: gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 2011. Nel 1675 Rangoni fu impresario del teatro di S. Salvatore, dove si mise in scena *La divisione del mondo* di Corradi e Legrenzi (cfr. FABBRI alla nota precedente). Notizie sulla presenza di Rangoni a Venezia si trovano nella corrispondenza di Francesco Massi, pubblicata in VASSILIS VAVOULIS, «*Nel teatro di tutta l'Europa: Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*», Lucca, LIM, 2010.

¹¹ Notizie riportate in ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 263, nota 68; sulla questione del possibile insuccesso dell'opera si veda inoltre HELLER, *Emblems of Eloquence*, pp. 259-262.

¹² Sul soggetto di Semiramide nell'opera del Seicento si veda qui il paragrafo II.3 e i lavori di HELLER, *The Queen as King*, e *Semiramide and Musical Transvestim*.

In occasione dell'allestimento veneziano della *Schiava fortunata* al teatro di S. Moisè apparvero due edizioni del libretto (Ve74^I e Ve74^{II}), entrambe stampate da Francesco Nicolini con dedica ad Alessandro Contarini, procuratore di S. Marco, firmata dall'impresario Santurini in data 1° gennaio 1674.¹³ La seconda edizione presenta nel frontespizio la specifica «seconda impressione con nuove aggiunte» e alla fine dei paratesti riporta la motivazione della ristampa, ossia la mancanza di copie del dramma.¹⁴ Ve74^{II} contiene infatti alcune modifiche: poche a livello di dettato testuale in termini di riscrittura di versi, più consistenti invece a livello strutturale in termini di aggiunte e sostituzioni di arie e scene.¹⁵ È probabile che Ve74^I sia stato stampato prima della *première* (come farebbe pensare anche la dicitura del frontespizio «da rappresentarsi nel portentoso teatro Zane»), mentre è ragionevole pensare che Ve74^{II} sia stato pubblicato durante le prove o le recite dell'opera, e contenga perciò i ritocchi apportati nell'imminenza dell'allestimento o addirittura dopo le prime recite.¹⁶ Alcune delle modifiche in Ve74^{II} si riscontrano anche nella partitura manoscritta conservata nella Biblioteca nazionale Marciana di Venezia, probabilmente legata alle rappresentazioni al S. Moisè.¹⁷ Nell'esame degli interventi effettuati nel passaggio dalla *Semirami* del 1667 alla *Schiava fortunata* del 1674 prendo dunque in considerazione tutte e tre le fonti veneziane, che testimoniano il percorso evolutivo dell'opera: le due edizioni del libretto e la partitura.

Come dimostrato da diversi studi sul fenomeno delle revisioni e dei rifacimenti, l'adeguamento «all'uso di Venezia» consisteva perlopiù nel generale accorciamento dell'opera tramite lo sfondamento di versi non indispensabili (generalmente dai recitativi più lunghi), nel taglio dei personaggi secondari, e nell'aggiunta di nuove arie.¹⁸ Considero innanzitutto le modifiche ai personaggi, confrontando la lista degli interlocutori nei due drammi, con i relativi àmbiti vocali (Tav. 1).

¹³ La presenza di due edizioni differenti del libretto veneziano del 1674 è segnalata in CARL B. SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University, 1973, 2 voll., vol. I, pp. 329-336 (con relativa descrizione dei testimoni), in SARTORI (nn. 21199, 21200) e *Corago*.

¹⁴ Ve74^{II}, p. 10: «La mancanza dell'opere ha necessitato la seconda impressione, con la quale occasione per incontrar maggiormente il genio universale si è riformata d'alcune ariette e qualche piccola aggiunta».

¹⁵ Si veda più avanti il paragrafo V.2 e l'appendice III.

¹⁶ Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford CA, Stanford University Press, 2007, pp. 111-112, dove si sostiene che la *première* dell'opera non può essere avvenuta prima del 4 gennaio, ma più probabilmente intorno al 13.

¹⁷ I-Vnm, It. Cl. IV, 453 (=9977). Il codice fa parte della collezione Contarini, per la quale cfr. THOMAS WALKER, «Ubi Lucius»: *Thoughts on Reading "Medoro"*, in AURELIO AURELI – FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, facsimile della partitura e edizione del libretto a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. cxxxi-clxiv: cxi-cxlvii.

¹⁸ Sul fenomeno delle riprese e dei rifacimenti, oltre ai contributi già citati in merito a *Semirami*, si vedano: HAROLD S. POWERS, *Il "Serse" trasformato*, «The Musical Quarterly», 47, 1961, pp. 481-492 (tradotto in italiano e riedito in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241); ID., *L'Erismena travestita*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton NJ, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324; LORENZO BIANCONI, «L'Ercole in Rialto», in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 259-272; JENNIFER WILLIAMS BROWN, «Con nuove arie aggiunte»: *Aria Borrowing in the Venetian Opera Repertory (1672-1685)*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1992; NORBERT DUBOWY, *Opere di Draghi in Italia?*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*»: *Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998)*, a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2000, pp. 225-252.

Tav. 1: I personaggi della *Semirami* (Vienna 1667) e della *Schiava fortunata* (Venezia 1674).

<i>La Semirami</i> , Vienna 1667		<i>La schiava fortunata</i> , Venezia 1674 ¹⁹	
SEMIRAMI regina degl'Assiri	MS	SEMRAMIDE madre di Nino	S
NINO figlio di Semirami, re degl'Assiri	S	NINO re dell'Assiria	S
ELISO aio di Nino	Bar	ELISO aio di Nino	Bar
IREO uno dei generali dell'armi d'Assiria, destinato al governo dell'Asia	T	IREO general di Semiramide	T
CLITARCO suo servo	C		
LUCRINO paggio nella corte di Semirami	S		
CREONTE re di Babilonia	B	CREONTE re di Babilonia ribelle	B
ELVIDA sua figlia, sotto nome d'Iside schiava di Babilonia	S	ELVIDA sua figlia schiava e amante di Nino sotto nome d'Iside	S
		EURILLO paggio di corte	S
FERASPE servo d'Elvida	Bar		
ARSACE uno de' generali dell'armi di Babilonia	T		
		BELLONA su carro volante	S
		MARTE in machina	B
		AMORE su l'ali d'un cigno	S
		SDEGNO sul dorso d'un drago	S
CORO di Pescatori e Pescatrici su la riva del Tigri		CORO di Soldati	
		CORO di Damigelle	

Nella *Schiava fortunata* i personaggi passano da dieci a undici, ma si tratta di un aumento solo apparente, dovuto alla diversa funzione che sono chiamati a svolgere. La modifica più evidente è il taglio dei tre comici Clitarco, Feraspe e Lucrino, le cui parti sono assorbite solo parzialmente dal nuovo paggio di corte Eurillo, mentre Arsace non viene sostituito. Quindi i personaggi effettivi del dramma passano da dieci a sette. A questi si aggiungono le divinità e le prosopopee, del tutto assenti nella *Semirami* di Moniglia e Cesti. Questa interessante aggiunta di personaggi soprannaturali, in controtendenza rispetto alle riscritture veneziane degli anni Settanta, non ha motivazioni drammatiche, ma è legata alle particolari condizioni dell'allestimento veneziano. Sappiamo infatti che l'impresario Francesco Santurini quell'anno aveva fatto un grand'affare con l'affitto del teatro di S. Moisè, ottenendo anche «scene e materiali che servirono l'anno innanzi ad una generosità accademica». ²⁰ Visto che, come riporta l'Ivanovich, la compagnia dei cantanti era di media levatura, l'impresario decise di abbassare il costo del biglietto per battere la concorrenza e puntare sugli effetti scenografici, grazie al riuso dei materiali scenici disponibili: una strategia che portò i frutti sperati. ²¹ Dunque per non sprecare l'occasione di riutilizzare le macchine teatrali, peraltro care al gusto veneziano, l'impresario chiese probabilmente a Corradi di inventare nuove scene con figure soprannaturali, tradizionalmente le più adatte agli effetti scenotecnici. ²² Nei libretti del 1674 l'atto primo si apre con Bellona «in macchina» e si chiude con Marte «in machina coperta di nubi, la quale

¹⁹ Nei libretti Ve74^I e Ve74^{II} i personaggi sono elencati con un ordine diverso; li presento nell'ordine del libretto viennese per facilitare il confronto.

²⁰ IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, pp. 411-412.

²¹ Cfr. *Ibid.*; LIVIO NISO GALVANI [i.e. GIUSEPPE SALVIOLI], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche*, Milano, Ricordi, 1878, p. 107; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, pp. 436-440; e in modo particolare GIANLUCA STEFANI, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», 15, 2018, pp. 55-82: 62-63.

²² Dai primi anni Settanta si assiste a una sempre maggiore ricerca di spettacolarità, che in alcuni casi si configura come recupero del prologo macchinistico, solitamente con l'intervento di divinità. Cfr. PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003 (1^a ed. Bologna, Il Mulino, 1980), pp. 307-308.

si apre da un fulmine, che in quella si scocca dal cielo», mentre solo in Ve74^I appaiono Amore «su l'ali d'un cigno» e Sdegno «sul dorso d'un drago» alla fine dell'atto secondo. In questo punto Ve74^I presenta una scena con Semiramide sola, in fuga dalla prigione di Creonte, che sostituisce le due scene corali della *Semirami* del 1667 con i pescatori sul fiume Tigri che permettono alla regina di fuggire attraversando il fiume. Nella seconda edizione (Ve74^{II}) e nella partitura (V) la fuga di Semiramide è sostituita con l'intervento di Amore e Sdegno, invocati nella scena precedente da Iside e Creonte nel loro passo *a due* «Sdegno/Amor, lascia ch'io viva» (nella *Semirami* era un passo *a tre* con Arsace), come indica la didascalia alla fine di II.13: *Qui comparisce Amore e Sdegno, l'uno invocato da Iside, l'altro da Creonte: quelli su l'ali d'un cigno, questi sul dorso d'un drago*. L'atto secondo si chiude dunque con la tipica contesa fra le prosopopee in macchina, in difesa l'una di Iside e l'altra di Creonte.²³

Benché funzionale all'arricchimento dell'apparato scenotecnico, l'introduzione dei personaggi divini comporta anche conseguenze di natura drammaturgica: il corso degli eventi non dipende più solo dal libero arbitrio dei personaggi eroici, ma è determinato anche dai capricci delle divinità, che segretamente ne guidano le azioni. Tale cambio di prospettiva va nella direzione contraria alla poetica del realismo di Moniglia presentata finora.²⁴ Dall'inizio del dramma si osserva che le divinità incidono sugli eventi drammatici. *La Semirami* si apre con la protagonista che si acconcia i capelli, quando un grido di battaglia e l'uscita in scena del paggio Lucrino alle prese con la canzone «All'armi, all'armi» le suggeriscono il pericolo di una guerra imminente, poi confermato dall'uscita di Nino con la notizia che Creonte è alle porte e minaccia guerra all'Assiria. Nella *Schiava fortunata* la prima scena appare piuttosto diversa, benché ne siano stati mantenuti alcuni versi: al posto di Lucrino compare Bellona, che nel vedere Semiramide assopita la incita alla battaglia. In questo modo scompare l'episodio della chioma per far posto alla topica scena di sonno,²⁵ e alla realistica 'canzone in scena' viene preferita l'artificiosa apparizione divina.

La Semirami (Wi67), scena I.1

La schiava fortunata (Ve74^{I-II}), scena I.1

	Scena I <i>Gabinetti reali</i> SEMIRAMI, LUCRINO	Scena I <i>Logge fiorite con gabinetti</i> BELLONA in macchina a SEMIRAMIDE che dorme
SEM	Pur sovra il nostro cielo spiega candido velo amica pace. Per noi l'impeto audace frenò l'indico Marte, e già festose di verdeggianti oliva del Tigri in su la riva cingon le chiome d'or l'assirie spose. Se con guardo inclemente mirai le babiloniche ruine, or con l'intatte brine di ligustro innocente voglio il seno ingemmarmi.	BEL Mie pupille guerriere, in qual oggetto omai vibrare i guardi? L'amazzone d'Assiria, Semiramide invitta,

²³ Si veda la trascrizione della scena nell'apparato I all'edizione della *Schiava fortunata*.

²⁴ Sull'incidenza delle divinità nel dramma si veda quanto discusso in BIANCONI, «L'Ercole in Rialto», pp. 260-263, incentrato sulla ripresa dell'*Ercole in Tebe* di Moniglia e Jacopo Melani (Firenze 1661), ripreso a Venezia nel 1671 con le modifiche di Aurelio Aureli e Giovanni Antonio Boretti.

²⁵ Cfr. FABBRI, *Il secolo cantante*, pp. 185-188.

				in dolce oblio sommersa? Ah che non ponno vivere in pace, no, la guerra e 'l sonno. Così mal cauto mondo su neghittose piume sparso d'ozio letal il labro immondo, beve ogni suo conforto: quando dorme chi regge il regno è morto.
				Risvegliati, sù! La tromba rimbomba e sorda sei tu? Risvegliati, sù!
LUC	All'armi, all'armi.			Ascolta! Odi i mie' carmi, già Bellona ti chiama. A l'armi, a l'armi!
SEM	All'armi, all'armi? e quale	SEM		A l'armi, a l'armi? E quale
	rimbombo marziale			rimbombo marzial il cor molesta?
	dall'orecchio nell'alma			Qual sì fiera tempesta
	giunse, e la bella calma			senz'un lampo veder mie palme atterra?
	turba de' miei pensieri? Altri non vedo,			
	più non sento; ma come,			
	come per entro al petto			
	un mentito sospetto			
	dell'intrepido cuor le glorie atterra?			
LUC	Alla guerra, alla guerra.	BEL		A la guerra, a la guerra.
SEM	Alla guerra, alla guerra?	SEM		A la guerra, a la guerra?
	Chi porta guerra, chi?			Chi porta guerra, chi?
LUC <i>fuori</i>	Alla guerra, sì sì.	BEL		A la guerra sì, sì. <i>Sparisce.</i>
SEM	Chi porta guerra, di'.	SEM		Chi porta guerra, chi?
	Asia forse non teme?			
	Babilonia anco freme?			
	il battriano orgoglio inferoci?			
	Chi porta guerra, chi?			
LUC	Di guerra non so niente.			
SEM	E pur sui labbri tuoi guerra risuona.			
LUC	Cantavo una canzona			
	che dice "all'armi, all'armi,			
	alla guerra, sì, sì, sì, sì, mio core,			
	alla guerra d'amore."			
SEM	Parti; poco felici			
	tra gli scherzi il mio cor prende gl'auspici.			

Inseriti allo scopo di arricchire lo spettacolo teatrale, i quattro personaggi divini sono ruoli di contorno, e nel 1674 le loro parti dovevano essere assegnate ai cantanti dei ruoli principali: Bellona, Amore e Sdegno ai soprani che già cantavano Semiramide, Nino, Iside o Eurillo; e Marte al basso che cantava Creonte.²⁶ Dunque erano sette i cantanti necessari alla rappresentazione veneziana della *Schiava fortunata*.

Già il confronto della prima scena nei due drammi è indicativo di una delle tecniche di riscrittura qui impiegate: l'assegnazione a nuovi personaggi di versi cantati da personaggi soppressi. Questo procedimento è stato utilizzato per il paggio Eurillo, la cui parte è costituita di versi e scene nuovi,

²⁶ Dal libretto della rappresentazione di Modena del 1674 sappiamo, per esempio, che la parte di Bellona fu assegnata a Angelica Marchetti, che cantava la parte di Iside (cfr. Mo74, pp. 62-63). Sulla questione dei raddoppi si vedano i lavori di MAGNUS TESSING SCHNEIDER, *Seeing the Empress Awaiting: On Doubling in "L'incoronazione di Poppea"*, «Cambridge Opera Journal», 24/3, 2012, pp. 249-291; ID., *The Poet and the Nun: Role Doubling and Petrarchan Allegory in "Gli amori d'Apollo e Dafne"*, «Performing Premodernity Online», 1, 2015 (online all'indirizzo <<https://performingpremodernity.com/journal/performing-premodernity-1>>, accesso del 16/11/2020); ID., *Heavenly Masquerades: On Doubling in "Il ritorno d'Ulisse in patria"*, in *Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, a cura di Ellen Rosand e Stefano La Via, Farnham, Ashgate, in corso di stampa.

ma ingloba anche versi che nella *Semirami* erano cantati dai comici Clitarco o Feraspe, soprattutto nelle scene dialogiche.²⁷ Il paggio di corte funge in sostanza da servitore, messaggero e buffo nel dramma; non è legato in definitiva a nessuno dei personaggi eroici, e non si schiera né per l'Assiria né per Babilonia. Insieme al personaggio viene introdotto un nuovo intrigo amoroso, poiché Eurillo è invaghito di Iside. Più che costituire una nuova complicazione drammatica nella vicenda, tale aggiunta è funzionale all'inserimento di pezzi chiusi in cui il paggio affronta i temi tipici delle sofferenze e della gelosia degli innamorati, dell'infedeltà e falsità delle donne. Rispetto ai personaggi comici della *Semirami*, che, esterni alle vicende amorose, le commentano da fuori spesso con ironia, il paggio della *Schiava fortunata* veneziana è invece partecipe e vittima in prima persona degli equivoci d'amore. Come s'è potuto vedere già nel capitolo II, a Venezia l'attenzione è spostata sull'intrigo amoroso, non sulle questioni politico-dinastiche.

Le modifiche più significative nel passaggio dalla *Semirami* alla *Schiava fortunata* consistono nei tagli di versi o di intere scene, nella riscrittura di passaggi, e nella sostituzione o aggiunta di scene e pezzi chiusi. In generale *La schiava fortunata* è più breve: la prima edizione del libretto conta 1289 versi contro i 1732 del libretto viennese. I tagli più importanti interessano come di consueto i recitativi, che vengono abbondantemente accorciati, mentre le dieci scene tagliate per intero riguardano perlopiù i personaggi secondari soppressi (Feraspe e Clitarco). A differenza del materiale eliminato, di cui non rimane traccia nel nuovo libretto, la maggior parte delle aggiunte e delle riscritture viene indicata con le consuete virgolette, che accompagnano intere scene o singoli gruppi di versi.²⁸ Nella *Schiava fortunata* vengono aggiunte dieci scene, di cui solo due non contengono alcun pezzo chiuso (III.7 e III.12): è evidente che le aggiunte sono funzionali all'inserimento di nuove arie.

Tagli e aggiunte di scene vengono effettuati nel rispetto della struttura drammatica originaria di Moniglia. A livello strutturale si riscontra infatti un solo riposizionamento: la scena III.7 di Wi67, con Ireo, Semiramide e Nino viene spostata dopo la scena III.8 con Iside e Ireo, perciò corrisponde alle scene III.9-10 di Ve74^{I-II}. Nella tavola seguente (Tav. 2) mostro l'ossatura dei due drammi a confronto, con le scene aggiunte, tagliate o sostituite nella *Schiava fortunata* rispetto alla *Semirami*.

Tav. 2: Ossature a confronto nella *Semirami* (Vienna 1667) e nella *Schiava fortunata* (Venezia 1674).

<i>La Semirami</i> (Wi67)		<i>La schiava fortunata</i> (Ve74 ^{I-II})	
ATTO I		ATTO I	
<i>Gabinetti reali</i>		<i>Logge fiorite con gabinetti</i>	
I.1	SEM, LUC	I.1	BEL, SEM
I.2	SEM, NIN, ELI	I.2	SEM, NIN, ELI
		I.3	NIN, ELI
—————		<i>Cortile</i>	
I.3	ISI, FER	I.4	ISI
		I.5	ISI, EUR
		I.6	EUR
I.4	IRE, CLI	I.7	IRE, EUR
		I.8	IRE
I.5	LUC, CLI		

²⁷ Mi riferisco alle scene I.5 e II.7 in cui Eurillo sostituisce Feraspe, e alle scene I.7 e I.13 canta i versi di Clitarco.

²⁸ Si veda l'avvertenza al lettore in Ve74^I (p. 10): «L'operazione di chi scrisse nuovamente nel drama sarà contrassegnata con queste due " pretendendo non aver pregiudicato punto alla somma virtù del Signor Dottor Monilia». Tuttavia solo una parte dei versi modificati o aggiunti è accompagnata dalle virgolette. Questo fatto ha portato Gargiulo a credere che i versi non virgolettati siano di Moniglia, per esempio l'aria di Iside «Soavissime catene» che sostituisce «Adorata servitù» nella scena I.3 di Wi67 (GARGIULO, *Con «regole, affetti, pensieri»*, pp. 135-136).

Armeria reale
I.6 SEM, ELI

I.7 SEM, ISI
I.8 ISI, FER
I.9 NIN, ELI
I.10 NIN, CLI

I.11 NIN, IRE
I.12 NIN, SEM
I.13 NIN, SEM, ELI

Cortile regio nel palazzo di Nino
I.14 FER, CORO

ATTO II

II.1 ELI
II.2 ELI, IRE
II.3 IRE, CLI
II.4 IRE, CLI, SEM
II.5 IRE, SEM, NIN

II.6 ISI, FER
II.7 ISI, FER, LUC

*Campagna tendata coi padiglioni di Creonte
ed altri arredi militari*

II.8 CRE, ARS
II.9 CRE, ARS, SEM, ISI

II.10 CLI
II.11 CLI, FER

*Recinto di mura destinato per prigione
a Semirami con la veduta della torre*

II.12 CRE
II.13 CRE, ARS, ISI
II.14 ARS, FER

Spiaggia sul fiume Tigri

II.15 CORO
II.16 SEM, CORO

ATTO III

III.1 FER, CLI

Sala regia nel palazzo di Nino

III.2 NIN
III.3 NIN, ELI
III.4 NIN, ELI, ISI
III.5 NIN, ELI, ISI, SEM

Armeria

I.9 SEM, ELI
I.10 SEM
I.11 SEM, ISI

I.12 NIN
I.13 NIN, EUR
I.14 NIN
I.15 NIN, IRE
I.16 NIN, SEM

I.17 MAR

ATTO II

Mura esteriori

II.1 ELI
II.2 ELI, IRE

II.3 IRE, SEM
II.4 IRE, SEM, NIN
II.5 NIN
II.6 ISI
II.7 ISI, EUR
II.8 EUR

Padiglioni

II.9 CRE, SEM, ISI

Loco deserto con prigioni

II.10 NIN, ELI

II.11 EUR

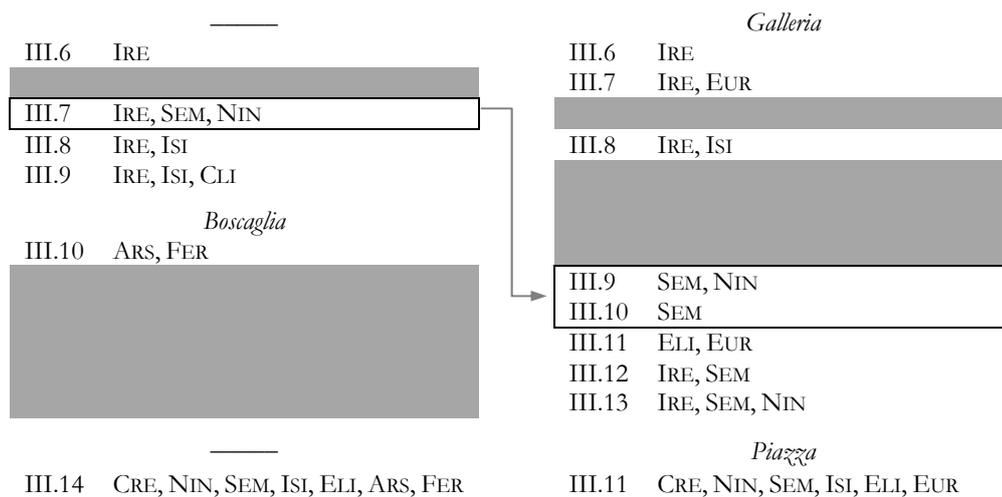
II.12 CRE
II.13 CRE, ISI

II.14 SEM (Ve74^{II}: AMO, SDE)

ATTO III

Sala regia

III.1 NIN
III.2 NIN, ELI
III.3 NIN, ELI, ISI
III.4 NIN, ELI, ISI, SEM
III.5 SEM, ELI, ISI



Nello schema in Appendice III, in cui si mostrano nel dettaglio i versi tagliati o modificati per ogni scena nei testimoni della *Schiava fortunata*, si osserva che solo pochissime scene sono mantenute tali e quali nel passaggio dalla *Semirami* alla *Schiava fortunata*: quasi tutte quelle conservate subiscono un taglio di versi di recitativo o una riformulazione, senza contare poi l'aggiunta di pezzi chiusi. Per dare un'idea delle strategie impiegate da Corradi nell'adattare il testo della *Semirami* per Venezia, mostro il confronto tra scena I.2 del dramma viennese e le scene 1.2-3 del rifacimento.

La Semirami (Wi67), scena I.2

La schiava fortunata (Ve74^{I-II}), scene I.2-3

NIN Invitta genitrice,
 spira con pompa altera
 per le vicine piagge aura guerriera;
 con formidabil suono
 babilonica tromba
 strage minaccia, e dell'assiro trono
 la caduta mortal eco rimbomba.

SEM Oh, quanto ardisce invano
 il tiranno inumano
 sciorre il piè, che gli strinse
 del tuo gran genitor la destra ultrice!
 La catena servil, che già l'avvinse,
 indarno scuote, e se spezzarla ei tenta,
 nel proprio sen l'empie saette avventa.
 In tua sì verde etade
 scorgo ben sì che gelido timore
 al nativo valore
 la destinata reggia, o figlio, ingombra;
 ma del sospetto ogn'ombra
 dilegua pur: gli dèi
 mi diero anima forte,
 dell'estinto consorte
 mi fé la gloria ereditar trofei.

Sortisti nel natale
 a me sembante eguale,
 che degl'arredi tuoi qualor mi vesta
 over tu di mie spoglie
 t'ammanti, ogni più intento

NIN Invitta genitrice,
 con formidabil suono
 babilonica tromba
 straggi minaccia, e de l'assiro trono
 la caduta fatal l'eco rimbomba.

SEM *Figlio, non ti sgomenta. Invan si scuote
 dal suo giogo servil tiranno indegno
 di ribellato regno;
 debil forza è Creonte;
 le catene dal piè spezzar s'ei tenta,
 nel proprio sen giuste saette avventa.*

ELI Oh, superbo regnante!
 NIN Che risolvi?
 SEM Sortisti
*a me nel tuo natal sembante eguale.*²⁹

²⁹ In V uguale a Wi67 e W: «Sortisti nel natale | a me sembante eguale».

guardo non ben comprende,
 e indistinta si rende
 la vera imago del mentito oggetto.
 Cinta di terso acciaio
 veloce partirò; femminea gonna
 vèstiti, o figlio, intanto:
 Semirami sembrando ancorché donna,
 non avvilisci de' tuoi pregi il vanto.
 Solo ad Eliso venga
 nota la nobil frode;
 egli, ch'amico l'ode,
 nel più cupo dell'alma anco la tenga.

NIN A' tuoi potenti imperi
 ogni mio spirito avvinto
 offro devoto e ai tuoi desir sogetto.
 Sotto al paterno tetto,
 e pur frenando il naturale instinto,
 tra l'assire donzelle
 resto guerriero imbelles?
 SEM Soffri, ti prego, o figlio:
 non ammette consiglio
 l'angusto tempo. Addio,
 spirito del viver mio,
 obedisci sagace,
 spera trionfi e pace.

«Parte.»

Tu le materne spoglie
 occulto cingerai. Qui ne la reggia
 vo' che resti al comando.
 Semirami 'n tal giorno
 scettro non ha per adoprar il brando.
 NIN A' tuoi *sovrani* imperi
 è 'l mio voler sogetto.

SEM Parto (ma per Ireo,
 più che nel campo ostile ho guerra in petto).

Date a l'armi e non cedete,
 spirti miei, vi dice il cor;
 contro Marte e contro Amor
 ciaschedun pugnar dovete.
 Spirti miei, «vi dice il cor,
 date a l'armi e non cedete».³⁰

Scena III
 ELISO, NINO

ELI Vanne: con alma fida
 io del tuo figlio alla custodia intendo;
 vanne, devoto attendo
 ch'a sì grand'opre alta fortuna arrida.

ELI Vanne, *di fé bastante*

resta munito il regno.
 Contro nemico sdegno
 il tuo coraggio aduna,
 ti prometto vittorie:
 dove pugna valor, pugna Fortuna.
 Ma tu perché dolente,
i vaghi rai conturbi,
 né *men* rispondi?

Ma tu perché dolente?

NIN Oh dio,
 con occhio asciutto rimirar degg'io
 d'incendio marzial l'Assiria ardente?

NIN Oh dio,
 con occhio asciutto rimirar degg'io
 d'incendio marzial l'Assiria ardente?

ELI Di fortuna la chioma
 di tua gran genitrice
 avvinta tien la portentosa mano.

ELI *Troppo amica del fato*
 è tua gran genitrice. *Oppressa e doma*
Babilonia vedrassi.

³⁰ In Ve74^{II} è presente una seconda strofa: «Prendi l'armi e non paventa».

	La Babilonia doma tosto fia che tu veggia; ad aura vana di ribellato orgoglio non crolla il regio soglio, fermo scettro non teme: altra cura, signor, l'alma ti preme. Ma tempo è d'esequire il comando reale.		<i>A moto insano</i> di ribellato orgoglio non crolla il regio soglio, <i>il tuo</i> scettro non teme: altra cura, signor, l'alma ti preme.
NIN	Eliso, oh quanto sotto femineo manto forza sarà languire!	NIN	Eliso, <i>Eliso</i> , oh quanto sotto femineo manto forza sarà languire!
ELI	Politica cautela così richiede. [...]	ELI	Politica <i>real</i> così richiede. [...]

Dal punto di vista del testo poetico, nel passaggio si possono osservare le operazioni di taglio, riformulazione e aggiunta di versi di recitativo, volte da un lato ad accorciare la durata dei dialoghi, dall'altro a rendere più immediato il significato del testo: in sostanza Corradi cerca di esprimere gli stessi concetti di Moniglia con meno parole.

Alle modifiche nel testo corrispondono modifiche nella musica, che possono essere di diversa natura: dalla trasposizione di musica esistente in altre tonalità, alla riformulazione parziale, fino alla riscrittura totale di interi passaggi. Da un confronto parziale fra le due partiture della *Semirami* e della *Schiava fortunata* è emerso che buona parte della musica di Cesti è stata ricomposta, anche per le porzioni di testo conservate.³¹

V.2. I pezzi chiusi nella *Schiava fortunata*

Fra le operazioni più importanti per uniformare l'opera viennese di Moniglia e Cesti alle consuetudini del sistema teatrale veneziano si annovera l'inserimento di nuove arie. Come dichiarato nel libretto a stampa, il problema da affrontare e risolvere non stava nella struttura del dramma, già «perfettissima», ma il fatto che fosse carente «l'ordine superficiale»: ³² il che, all'atto pratico, viene a dire mancante delle necessarie «ariette». La riscrittura della *Semirami* per Venezia seguì la tendenza degli anni Settanta: da una parte tagliare i recitativi per assecondare le cosiddette «brevità veneziane», ³³ dall'altra, aumentare il numero dei pezzi chiusi solistici e ridurre al minimo o eliminare del tutto le scene corali. Gli allestimenti di opere vecchie, così come delle nuove, dovevano infatti tenere conto della crescente importanza dei cantanti, ossia della categoria da cui dipendeva principalmente il successo di uno spettacolo. ³⁴ Per quanto mediocre possa essere stato il *cast* della *Schiava fortunata* (a detta dell'Ivanovich), i responsabili della messa a nuovo dell'opera, Corradi e Ziani, non mancarono di creare occasioni che facessero risaltare le voci dei cantanti, con arie nuove. Nella tavola che segue (Tav. 3) mostro un elenco dei pezzi chiusi della *Schiava fortunata* secondo i tre testimoni veneziani: partendo dalla prima edizione del libretto Ve74¹, considero nel computo finale solo quelli che sono presenti anche nella partitura e nella seconda edizione del

³¹ Non ho effettuato un confronto dettagliato dei due testimoni musicali, che riservo per un futuro lavoro e che potrà dare maggiori informazioni sulle tecniche impiegate da Ziani per rinnovare e adattare la musica di Cesti.

³² Ve74¹, p. 5.

³³ A tal proposito si vedano le richieste del cantante Nicola Coresi a Marco Faustini durante la preparazione del *Meraste* per il Ss. Giovanni e Paolo in BRUNO BRUNELLI, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 3, 1941, pp. 334-336; anche in ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, p. 264 e Appendice IIIA.17a.

³⁴ Sull'argomento si veda ROSAND, *L'opera a Venezia*, pp. 241-268.

libretto, poiché si può presumere che quelli presenti solo in Ve74^I siano stati eliminati o sostituiti in fase di allestimento.

Tav. 3: I pezzi chiusi nella *Schiava fortunata*, Venezia 1674 (con la cornice si indicano i pezzi aggiunti in Ve74^I; con il fondo grigio i pezzi non presenti in partitura; con **A**, **S**, e **M** i pezzi aggiunti, sostituiti o modificati rispetto a Wi67):

n.	scena	incipit	pers.	tipo	modifica	forma	metro ³⁵	ref.	posizione
1.	I.1	«Risvegliati, sù»	Bellona	aria	A	mono	aniso	×	mediana
2.	I.2	«Date a l'armi e non cedete» ³⁶	Sem	aria	A	mono	iso (8)	×	entrata
3.	I.3	«È troppo rigore»	Nin, Eli	<i>a due</i>	M	mono	aniso	×	entrata
4.	I.4	«Soavissime catene»	Iside	aria	S	mono	aniso		uscita
5.	I.5	«Vicende che nascete» «Turbini che sorgete»	Iside	aria	A	bistr.	aniso		entrata
6.	I.6	«Senz'amore non si può star»	Eur	aria	A	mono	aniso	×	entrata
7.	I.8	«Va così con chi s'adora»	Ireo	aria	A	mono	iso (8)	×	entrata
8.	I.9	«De' numi, de' grandi»	Eli	aria	A	mono	aniso*	×	entrata
9.	I.10	«Si soffra, si spera»	Sem	aria	A	mono	aniso	×	mediana
10.	I.11	«La tua speme alzando il volo» «Il mio core è fatto segno»	Sem, Isi	aria <i>a due</i>	M	bistr.	iso (8)	×	entrata
11.	I.12	«Celar d'amor l'arsura»	Nino	aria		bistr.	iso (7)		uscita
12.	I.13	«Vol prestezza amor di dama»	Eurillo	aria	A	mono	iso (8)	×	entrata
13.	I.15	«Alma mia, di che paventi?»	Ireo	aria		mono	iso (8)	×	uscita ³⁷
14.	I.15	«Dimmi, scherzi, sì o no?»	Ireo	aria	A	mono	aniso*	×	entrata
15.	I.16	«Miei spirti, non cedete»	Sem, Nin	<i>a due</i>		–	–		entrata
	I.16	«Gelosi pensieri»	Nin	aria	A	mono	iso (6)	×	entrata
16.	I.17	«Incoraggitevi»	Marte	aria	A	mono	aniso		entrata
17.	II.1	«Fortuna non desistere» «Nei campi della gloria»	Eliso	aria		bistr.	aniso	×	uscita
18.	II.2	«Guerreggiar»	Ireo	aria		mono	aniso	×	mediana
19.	II.4	«O tiranno dio bendato» ³⁸	Ireo	aria	A	bistr.	iso (8)	×	entrata
20.	II.5	«Cerco pace e trovo guerra»	Nino	aria	A	bistr.	iso (8)	×	entrata
21.	II.7	«Fiera sorte»	Iside	aria	A	mono	aniso		entrata
22.	II.8	«Maledetto quel diletto»	Eurillo	aria	A	mono	aniso*	×	entrata
23.	II.9	«Lo sapete, o miei desiri»	Cre, Isi	aria <i>a 2</i>	S	bistr.	iso (8)	×	entrata
24.	II.9	«Sta' pur saldo e spera, o cor»	Sem	aria	A	mono	iso (8)	×	entrata
25.	II.10	«Date fine al mio penar»	Nino	aria	A	mono	aniso*	×	entrata
26.	II.10	«Fortuna, che pensi»	Eliso	aria	A	mono	iso (6)	×	entrata
27.	II.11	«È un mestier maledetto il far il paggio»	Eurillo	aria	A	mono	aniso	×	entrata
28.	II.12	«Nel tuo volto del mio nume»	Creonte	aria		mono	iso (8)	×	mediana
29.	II.13	«Sdegno/Amor, lascia ch'io viva»	Isi, Cre	<i>a due</i>	M	mono	iso (7)	×	entrata
30.	II.14	«In prigion di duro giel» ³⁹	Sem	aria	A	mono	aniso		entrata
31.	II.14	«Se nel grembo a foschi orrori»	Amore	aria	A	mono	iso (8)		mediana

³⁵ Fra parentesi indico col numero delle sillabe metriche la misura dei versi nelle strofe isometriche; con asterisco* indico le strofe anisometriche apparenti, costituite per esempio di ottonari e quadrisillabi, o senari e trisillabi.

³⁶ 2^a strofa in Ve74^I: «Prendi l'armi e non paventa».

³⁷ Preceduta da tre versi di recitativo.

³⁸ Sostituisce in Ve74^I l'aria di Ireo «Speranze bugiarde».

³⁹ Questa scena in Ve74^I è sostituita da una scena con Amore e Sdegno. 2^a strofa aggiunta in V: «Se fra ceppi di cristab».

n.	scena	incipit	pers.	tipo	modifica	forma	metro ³⁵	ref.	posizione
32.	II.14	«Or cedi a tuo danno» ⁴⁰	Sdegno	aria	A	mono	iso (6)		entrata
33.	III.1	«Non più guerra, non più»	Nino	aria		bistr.	aniso	×	uscita
34.	III.1	«Iside dove sei?»	Nino	aria		mono	aniso		mediana
35.	III.2	«O copritevi a mie' lumi»	Nino	aria	A	bistr.	aniso*	×	mediana
36.	III.3	«Non più ferite, non più»	Nino	aria		mono	aniso	×	mediana
37.	III.4	«Afflitto mio core» ⁴¹	Sem	aria	A	mono	aniso*	×	entrata
	III.5	«Su la rota di Fortuna» ⁴²	Iside	aria		mono	aniso		entrata
38.	III.6	«Dolce amor, gradita speme»	Ireo	aria	S	mono	aniso		uscita
39.	III.8	«Affetti disperati»	Isi, Ire	<i>a due</i>		mono	aniso		mediana
40.	III.8	«Oh t'inganni Cupido, t'inganni» «Oh mio core, tradito mio core»	Isi, Ire	aria <i>a due</i>	A	bistr.	iso (10)	×	entrata
41.	III.9	«Offeso mio core»	Nino	aria	A	mono	iso (6)	×	entrata
42.	III.10	«Non ti conosco più»	Sem	aria	A	mono	iso (7)	×	entrata
43.	III.11	«Se si cerca, e chi lo sa»	Eli, Eur	aria <i>a 2</i>	A	mono	iso (8)	×	entrata
44.	III.13	«Sorte perfida, di'»	Ire	aria	A	mono	iso (7)	×	entrata
45.	III.14	«Dolce gioia, gradito piacere»	Isi, Nin Sem, Cre	<i>a quattro</i> ⁴³	S	mono	iso (10)	×	mediana
	III.14	«Il dardo d'un guardo»	Nin	aria	A	bistr.	aniso*		entrata

Dall'elenco si evince innanzitutto che il numero dei pezzi chiusi è aumentato: dai 35 della *Semirami*, in cui erano compresi anche quelli cavati dal recitativo, si passa a 45. La percentuale dei pezzi d'assieme cala in maniera considerevole, mentre i cori sono del tutto eliminati, secondo le predilezioni vigenti a Venezia: a Vienna i pezzi d'assieme erano poco più di un terzo del totale (13 su 35) e le arie più della metà (22 su 35); a Venezia troviamo invece solo cinque passi *a due* su 45, e ben 40 arie su 45 pezzi chiusi. Di queste, cinque sono cantate *a due*, ovvero si tratta di arie le cui strofe sono assegnate a due personaggi distinti, che cantano alternati e non in simultanea come nei passi *a due* veri e propri.⁴⁴

Se consideriamo la sesta colonna della Tavola 3 (quella in cui riporto la tipologia di modifica), emerge con chiarezza la scarsità dei pezzi chiusi della *Semirami* sopravvissuti intatti nella nuova opera: solo dieci, di cui due d'assieme (uno cavato dal recitativo: «Miei spirti, non cedete» di Nino e Semiramide). Altri tre pezzi della *Semirami* furono mantenuti ma con modifiche (nn. 3, 10, 29),⁴⁵

⁴⁰ In V: «Mio core a tuo danno».

⁴¹ 2^a strofa aggiunta in V: «Dolente, mio seno».

⁴² In Ve74^{II} è sostituita dall'aria di Eliso «Degli amanti è cieco il nume», mentre in V è assente.

⁴³ In Ve74^{II} e V la strofa è assegnata solo a Nino.

⁴⁴ Questo tipo di aria a due strofe è definita «aria a due» da NICOLA USULA, *Cavato dal spagnolo e dal francese. Fonti e drammaturgia del "Carceriere di sé medesimo" di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Firenze 1681)*, Pisa, Pacini Editore, 2019 («I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Studi di Teatro e Spettacolo», 6), mentre Dubowy l'ha definita anche «aria doppia». Cfr. NORBERT DUBOWY, *Zur Morphologie des «dramma per musica»: die Doppelarie bei Alessandro Scarlatti und seinen Zeitgenossen*, in *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung (Freiburg im Breisgau 1993)*, a cura di Hermann Danuser e Tobias Plebuech, Kassel, Bärenreiter, 1998, vol. 2, pp. 425-430; ID., «Un riso bizzarro dell'estro poetico: il "Flavio Cuniberto" (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento», «Musica e Storia», 12/2, 2004, pp. 401-422: 415.

⁴⁵ Nel n. 3 il *refrain* «È troppo rigore» sostituisce l'originario «Oh tormento» del passo *a due* cavato di Nino e Eliso (scena I.2 in Wi67); all'aria di Iside «Il mio core è fatto segno» (n. 10) viene aggiunta una precedente strofa di Semiramide «La tua speme alzando il volo», che mantiene la musica di Cesti; infine il n. 29 «Sdegno/Amor, lascia ch'io viva» viene trasformato in un passo *a due* di Iside e Creonte al posto dell'originario passo *a tre* di Iside, Arsace e Creonte (scena II.13 in Wi67), con relative modifiche alle voci.

mentre quattro (nn. 4, 23, 38, 45) furono sostituiti da nuovi pezzi.⁴⁶ La maggior parte dei pezzi chiusi della *Schiava fortunata*, 28 su 45, sono però aggiunti di sana pianta, in punti in cui nella *Semirami* non era previsto alcun pezzo chiuso. Riassumendo, meno di un terzo dei pezzi chiusi della *Schiava fortunata* deriva dalla *Semirami* e conserva la musica di Cesti (13 su 45), mentre più di due terzi dei pezzi chiusi furono scritti e aggiunti *ex novo* (32 su 45).

Riguardo alle caratteristiche metriche, nella *Schiava fortunata* aumenta la percentuale di forme isometriche (21) rispetto a quelle anisometriche (24, di cui 6 apparenti); considerando fra le isometriche anche forme anisometriche apparenti, le isometriche risultano più della metà del totale. Anche qui si registra una preferenza per l'ottonario, presente in 12 strofe isometriche e in quattro anisometriche apparenti. Il settenario è impiegato in quattro casi di strofe isometriche, il decasillabo in altri due; infine, il senario caratterizza tre forme isometriche e due anisometriche apparenti.

Le forme con *refrain*, che nella *Semirami* erano quasi la metà del totale, nella *Schiava fortunata* arrivano a più di due terzi (33 su 45).⁴⁷ Fra queste si registra l'impiego del *refrain* con inversione dell'ordine dei versi, del tutto assente in Moniglia; ne è un esempio la prima aria di Semiramide, aggiunta nella scena I.2:

SEMIRAMIDE Date a l'armi e non cedete,
 spirti miei, vi dice il cor;
 contro Marte e contro Amor
 ciaschedun pugnar dovete.
 Spirti miei, «vi dice il cor,
 date a l'armi e non cedete.

La posizione è un altro fattore indicativo delle tendenze dell'opera veneziana in quest'epoca: aumenta il numero di arie di entrata (29 su 45), e di conseguenza diminuisce il numero di arie mediane (10 su 45) e di arie d'uscita (6 su 45), che nella *Semirami* corrispondevano rispettivamente a circa un terzo del totale.

L'aumento di arie d'entrata è in linea con la tendenza a porre il pezzo chiuso alla fine della scena (o della sequenza di scene), prima che il cantante lasci il palcoscenico. L'aria di Semiramide «Date a l'armi e non cedete» (scena I.2), riportata sopra, è un esempio della modalità impiegata per infarcire il dramma di momenti lirici, occasione per i cantanti di fare sfoggio della propria bravura. Tuttavia importa notare che queste aggiunte massicce non hanno quasi mai una reale motivazione drammatica: non nascono cioè da un vero rivolgimento, ma sono esclusivamente funzionali all'esibizione canora.⁴⁸ Ciò si osserva già dal caso dell'aria «Date a l'armi e non cedete» nella scena I.2, il cui inserimento non solo interrompe il flusso dell'azione – Eliso non può replicare subito a Semiramide, ma deve aspettare che canti la strofa – ma infrange anche la consuetudine di Moniglia, osservata nella *Semirami*, di far cantare i personaggi eroici soltanto quando siano soli sul palco oppure accompagnati da un confidente, in ogni caso in una dimensione “privata”. Questo mutamento della funzione del pezzo chiuso è ben evidente nella scena I.11 della *Schiava fortunata*

⁴⁶ Il n. 4 «Soavissime catene» sostituisce l'aria di sortita di Iside «Adorata servitù» (scena I.3 in Wi67); il n. 23, l'aria *a due* di Iside e Creonte «Lo sapete, o miei desiri» sostituisce l'aria di Iside «Va pascendo il cieco dio» (scena II.9 in Wi67); l'aria n. 38 «Dolce amor, gradita speme» di Ireo prende il posto di «Ch'io non sperì» (scena III.6 in Wi67); infine il passo *a quattro* n. 45 che conclude l'opera, «Dolce gioia, gradito piacere», sostituisce il precedente composto di tre strofe «Sorgete procelle» (Iside, Nino), «Da torbido nembro» (Semiramide, Creonte) e «Di gioia verace» (*a quattro*; scena III.11 in Wi67).

⁴⁷ Si confrontino indicativamente i dati riportati in ANNA LAURA BELLINA, *Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690*, «Musica e Storia», 16/3, 2008, pp. 533-548.

⁴⁸ A questo proposito cfr. BIANCONI, «L'Ercole in Rialto», pp. 265-268; NORBERT DUBOWY, *Arienfunktion in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, «Revista de Musicología», 16/5, 1993.

che corrisponde alla I.7 della *Semirami*. Nel capitolo IV ho preso in esame questa scena per parlare delle tecniche di Cesti nel comporre arie costituite da strofe isometriche, ma anche recitativi espressivi nei soliloqui. Nella *Semirami* l'ultima parte della scena è infatti cantata da Iside sola, che esprime i suoi affetti in un primo recitativo («Ancor respiro»), nell'aria «Il mio core è fatto segno», e infine in un recitativo in chiusura («Di questo petto ardente»). Nella *Schiava fortunata*, invece, Semiramide non solo rimane in scena durante il primo recitativo di Iside, rendendone meno credibile lo sfogo affettivo, ma canta la prima strofa, «La tua speme alzando il volo», che viene aggiunta all'aria di Iside «Il mio core è fatto segno». Cantata la sua strofa, Semiramide parte, e tocca a Iside concludere l'aria. Corradi e Ziani fanno quindi terminare la scena con l'aria, tagliando quel recitativo altamente patetico in cui abbiamo potuto apprezzare l'abilità del compositore Cesti.

<i>La Semirami</i> (Wi67), scena I.7		<i>La schiava fortunata</i> (Ve74 ^{I-II}), scena I.11	
ISI	Oh dio, vorrai che...	ISI	Oh dio, vorrai che...
SEM	Taci.	SEM	Taci.
ISI	Ma se pure...	ISI	Ma se pure...
SEM	Obedisci.	SEM	Obbedisci.
ISI	Dirò...	ISI	Dirò...
SEM	Se parli, svelta dai labbri fuor la temeraria lingua ne l'empio sangue il mio furore estingua. <i>Parte</i>	SEM	Se parli, svelta dai labbri fuor la temeraria lingua ne l'empio sangue il mio furore estingua.
ISI	Ancor respiro, e l'alma che più mi sta nel seno? Tempeste nella calma, turbini nel sereno provo infelice, e non si spezza, oh dèi, l'aspro nodo fatal dei giorni miei?	ISI	Ancor respiro, e l'alma che più mi sta nel seno? Tempeste ne la calma, turbini nel sereno provo infelice, e non si spezza, oh dèi, l'aspro nodo fatal dei giorni miei?
		SEM	La tua speme alzando il volo in amor fu troppo ardita, s'erger sì, ma senza aita fa caduta in grembo al duolo. <i>Parte.</i>
ISI	Il mio core è fatto segno a lo stral de l'incostanza, dopo un lampo di speranza prova fulmini di sdegno. Di questo petto ardente se gradisti, mio re, gli spirti accesi, come, quando t'offesi? Ascoltami, mio re, sono innocente. Ma qual senza pietà tartarea deità a languir mi destina?	ISI	Il mio core è fatto segno a lo stral de l'incostanza, dopo un lampo di speranza prova fulmini di sdegno.

Un altro esempio di pezzo chiuso aggiunto che ferma il flusso dell'azione ed è cantato in presenza di altri personaggi è l'aria *a due* di Iside e Creonte «Lo sapete, o miei desiri» nella scena II.9. Nella *Semirami* questa scena terminava con l'aria di Iside «Va pascendo il cieco dio», cantata dopo che Creonte, Arsace e Semirami erano già partiti al termine del recitativo, lasciando sola Iside. Nella *Schiava fortunata* Creonte dice di partire («A culminar trionfi | parto, o mia figlia»), ma poi canta una prima strofa d'aria con *refrain*, «Lo sapete, o miei desiri», e rientra tra le quinte quand'ha finito di cantare. Iside intona la seconda strofa e, dopo aver apostrofato Semiramide vestita da Nino, parte anch'essa, lasciando sola la regina, la quale dopo un breve recitativo intona un'altra aria («Sta' pur saldo e spera, o cor»). Nella scena III.5 è Semiramide a cantare in presenza di Iside l'aria aggiunta «Afflitto, mio core», che ritarda l'originaria reazione di Iside e Eliso agli avvenimenti. Iside

ha appena assistito al dialogo fra Nino e Semiramide (l'uno nei panni dell'altra), e continua a non comprendere il comportamento dell'amato sovrano nei suoi confronti. Nel dramma di Moniglia e Cesti Semirami troncava il discorso, lasciando la giovane confusa e in balia dei suoi tormenti amorosi. Nella *Schiava fortunata*, invece, Semiramide si rivolge a Iside, ma poi canta l'aria aggiunta «Afflito, mio core» rivolta a sé stessa. In questo modo Iside ed Eliso rimangono in scena e devono attendere la fine dell'aria di Semiramide per manifestare la propria reazione emotiva, prima con il passo *a due* «Oh, come in un momento», poi con l'aria di Iside «Su la rota di Fortuna».

In altri casi l'aggiunta di un pezzo chiuso appare più efficace e appropriata in rapporto alla situazione drammatica, quando cioè il personaggio reagisce a un evento appena accaduto e, rimasto solo sul palco, si abbandona al proprio affetto. È il caso delle due arie di Ireo «Dimmi, scherzi, sì o no?» e «Speranze bugiarde», sostituita in Ve74^I e nella partitura con «Oh tiranno dio bendato»: la prima è aggiunta alla fine della scena I.15, dopo il dialogo con Nino creduto Semiramide, la seconda alla fine della scena II.4, dopo il dialogo con Semiramide creduta Nino, e Nino creduto Semiramide. In tutti e due i casi le arie esprimono lo sconforto e la disillusione di Ireo, confuso dalle parole dei suoi due interlocutori.

Dal confronto fra la posizione e la funzione dei pezzi chiusi nella *Semirami* e nella *Schiava fortunata* si evince dunque che a Venezia l'attenzione per il realismo drammatico è assai scarsa, rispetto a quella impiegata da Moniglia. Durante la revisione del testo lo sforzo maggiore fu probabilmente rivolto a distribuire adeguatamente le arie fra tutti i personaggi, visto che *La Semirami* partiva da una situazione di evidente squilibrio, soprattutto per quanto riguarda la parte della regina. Nella *Schiava fortunata* si osserva una distribuzione molto più bilanciata nel numero di pezzi chiusi assegnati ai personaggi principali (Tav. 4): Semiramide, Iside, Ireo e Nino sono i personaggi con il maggior numero di arie, da nove a dodici ciascuno, mentre i personaggi secondari ne hanno circa cinque a testa (Creonte rimane il ruolo più povero di arie).

Tav. 4: Elenco dei pezzi chiusi nella *Schiava fortunata* distinti per personaggio (Ve74^I e Ve74^{II}; 'a' sta per 'pezzo d'assieme', 'c' sta per 'cavata/o' dal recitativo):

personaggio	registro	n.	incipit	tipo	scena	n. totale	
						Ve74 ^I	Ve74 ^{II}
SEMIRAMIDE	soprano	2.	«Date all'armi e non cedete»		I.2	9	8
		9.	«Si soffra, si spera»		I.10		
		10.	«La tua speme alzando il volo»		I.11		
			[Isi] «Il mio core è fatto segno»				
		15.	«Miei spirti, non cedete»	a, c	I.16		
		24.	«Sta' pur saldo e spera, o cor»		II.9		
		30.	Ve74 ^I : «In prigion di duro giel»		II.14		
		37.	«Afflito mio core»		III.4		
		42.	«Non ti conosco più»		III.10		
		45.	«Dolce gioia, gradito piacere»	a	III.14		
NINO	soprano	3.	«È troppo rigore»	a	I.3	12	12
		11.	«Celar d'amor l'arsura»		I.12		
		15.	«Miei spirti, non cedete»	a, c	I.16		
			Ve74 ^{II} : «Gelosi pensieri»		I.16		
		20.	«Cerco pace e trovo guerra»		II.5		
		25.	«Date fine al mio penar»		II.10		
		33.	«Non più guerra, non più»		III.1		
		34.	«Iside, dove sei?»		III.1		
		35.	«O copritevi a mie' lumi»		III.2		
		36.	«Non più ferite, non più»		III.3		

		41.	«Offeso mio core»		III.9		
		45.	«Dolce gioia, gradito piacere»	<i>a</i>	III.14		
			Ve74 ^I : «Il dardo d'un guardo»		III.14		
ISIDE	soprano	4.	«Soavissime catene»		I.4	10	9
		5.	«Vicende che nascete»		I.5		
		10.	[Sem] «La tua speme alzando il volo»		I.11		
			«Il mio core è fatto segno»				
		21.	«Fiera sorte»		II.7		
		23.	«Lo sapete, o miei desiri»		II.9		
		29.	«Sdegno/Amor, lascia ch'io viva»	<i>a</i>	II.13		
			Ve74 ^I : «Su la rota di Fortuna»		III.5		
		39.	«Affetti disperati»	<i>a</i>	III.8		
		40.	«Oh t'inganni, Cupido, t'inganni»		III.8		
			[Ire] «Oh mio core, tradito mio core»				
		45.	«Dolce gioia, gradito piacere»	<i>a</i>	III.14		
IREO	tenore	7.	«Va così con chi s'adora»		I.8	9	9
		13.	«Alma mia, di che paventi?»		I.15		
		14.	«Dimmi, scherzi, sì o no?»		I.15		
		18.	«Guerreggiar»		II.2		
		19.	Ve74 ^I : «Speranze bugiarde»		II.4		
			Ve74 ^{II} : «Oh tiranno, dio bendato»				
		38.	«Dolce amor, gradita speme»		III.6		
		39.	«Affetti disperati»	<i>a</i>	III.8		
		40.	[Isi] «Oh t'inganni, Cupido, t'inganni»		III.8		
			«Oh mio core, tradito mio core»				
		44.	«Sorte perfida, di'»		III.13		
CREONTE	basso	23.	«Lo sapete, o miei desiri»		II.9	4	4
		28.	«Nel tuo volto del mio nume»		II.12		
		29.	«Sdegno/Amor, lascia ch'io viva»	<i>a</i>	II.13		
		45.	«Dolce gioia, gradito piacere»	<i>a</i>	III.14		
ELISO	basso	3.	«È troppo rigore»	<i>a</i>	I.3	5	6
		8.	«De' numi, de' grandi»		I.9		
		17.	«Fortuna non desistere»		II.1		
		26.	«Fortuna, che pensi»		II.10		
			Ve74 ^{II} : «Degli amanti è cieco il nume»		III.5		
		43.	«Se si cerca, e chi lo sa»		III.11		
EURILLO	soprano	6.	«Senz'amore non si può star»		I.6	5	5
		12.	«Vol prestezza amor di dama»		I.13		
		22.	«Maledetto quel diletto»		II.8		
		27.	«È un mestier maledetto il far il paggio»		II.11		
		43.	«Se si cerca, e chi lo sa»		III.11		

V.3. La tradizione testuale della *Semirami*

Dopo il successo veneziano del 1674 al S. Moisè, *La schiava fortunata* fu ripresa altre sette volte fino al 1693. Degli otto allestimenti noti dell'opera ci sono pervenuti nove libretti a stampa e due partiture manoscritte (Tav. 5).⁴⁹

⁴⁹ Questo elenco è frutto di un confronto testuale che mi ha permesso di riconoscere sotto vari titoli il testo di Moniglia rivisto da Corradi, mentre finora sono stati dati elenchi incompleti di tali testimoni (cfr. GARGIULO, *Con «regole, affetti, pensieri»*, e la scheda dedicata alla *Schiava fortunata* in *Corago*) o non ne è stata riconosciuta l'origine (cfr.

Tav. 5: Allestimenti e testimoni della *Schiava fortunata* (1674-1693).

titolo	città, teatro, anno	testimoni	sigle
<i>La schiava fortunata</i>	Venezia, teatro di S. Moisè, 1674	libretto a stampa 1 ^a ed. libretto a stampa 2 ^a ed. partitura ms (I-Vnm) ⁵⁰	Ve74 ^I Ve74 ^{II} V
<i>La schiava fortunata</i>	Modena, teatro, 1674	libretto a stampa partitura ms (I-MOe) ⁵¹	Mo74 M
<i>La schiava fortunata</i>	Cremona, teatro Rangoni, 1675	libretto a stampa ⁵²	Cr75
<i>Semiramide regina d'Assiria</i>	Bergamo, teatro, 1678	libretto a stampa ⁵³	Be78
<i>La schiava fortunata</i>	Bologna, teatro, 1680	libretto a stampa ⁵⁴	Bo80
<i>La Semiramide</i>	Lucca, teatro, 1682	libretto a stampa ⁵⁵	Lu82
<i>La schiava fortunata</i>	Braunschweig, teatro di corte	libretto a stampa ⁵⁶	Br91
<i>La schiava fortunata, ovvero La rissebbianza di Semiramide e Nino</i>	Amburgo, Theater am Gänsemarkt	libretto a stampa ⁵⁷	Ha93

Ciascuno degli undici testimoni reca tracce delle modifiche che l'opera dovette subire ad ogni nuovo allestimento, a seconda delle esigenze della rappresentazione e delle consuetudini locali.⁵⁸ In questa sede non mi interessa tanto osservare il processo evolutivo del dramma veneziano *dopo* Venezia 1674, quanto invece sottolineare in che modo i testimoni ulteriori dell'opera ci aiutino a

FRANCESCA FANTAPPIÈ, «Per teatri non è Bergamo sito». *La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 2010, p. 84: «La messa in scena di un'opera intitolata *Semiramide regina d'Assiria* è invece attestata solo a Bergamo nel 1678». Schmidt (*The Operas of Antonio Cesti*, vol. I, pp. 319-347) fornisce un elenco completo con la descrizione dei testimoni degli otto allestimenti, ma comprende anche testi che non hanno nulla a che fare, come *La Semiramide* di Noris-Ziani, il «trattenimento musicale» di Draghi dato a Vienna nel 1673 e il dramma teatrale di Ercole Bonacossi del 1674: l'autore non ha effettuato un controllo sul dettato di ciascun testimone.

⁵⁰ GIOVANNI ANDREA MONIGLIA – [GIULIO CESARE CORRADI], *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Nicolini, 1674 (copia consultata: I-Rig, Rar. Lib. Ven. 144/147#144); la seconda edizione è stampata nello stesso anno dallo stesso editore (copia consultata: I-Vgc, ROL.0214.04). Partitura manoscritta in I-Vnm, It. Cl. IV, 453 (=9977). Le edizioni successive al 1674, sebbene non presentino gli autori nei frontespizi, sono attribuibili a Moniglia e Corradi.

⁵¹ GIOVANNI ANDREA MONIGLIA – [GIULIO CESARE CORRADI], *La schiava fortunata*, Modena, Viviano Soliani, 1674 (copia consultata: I-MOe, 90.C.17/4). Partitura manoscritta in I-MOe, Mus. F. 253. Cfr. PIO LODI, *Catalogo delle opere musicali. Città di Modena*. R. Biblioteca Estense, Parma, Fresching, 1923 (rist. Bologna, Forni, 1967), p. 111; ALESSANDRA CHIARELLI, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, p. 161.

⁵² *La schiava fortunata*, Cremona, Lorenzo Ferrari, 1675 (copia consultata in I-Rn, 35.4.G.11/5).

⁵³ *Semiramide regina d'Assiria*, Milano, fratelli Camagni, [1678] (copia consultata in I-Mb, Racc.dramm. 1348).

⁵⁴ *La schiava fortunata*, Bologna, Erede di Vittorio Benacci, 1680 (copia consultata: I-Bu, A.III.Caps.99.83).

⁵⁵ *La Semiramide*, Lucca, Iacopo Paci, 1682 (copia consultata: I-MOe, 70.E.13/1)

⁵⁶ *La schiava fortunata*, Wolfenbüttel, Gasparo Giovanni Bismarck, [1691] (copia consultata: D-W, Textb. 392).

⁵⁷ Libretto a stampa bilingue: *Die glückliche Sclavin oder Die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus [...] / La schiava fortunata, ovvero La rissebbianza di Semiramide e Nino*, [Amburgo, 1693] (copia consultata: D-Hs, MS 639/3:4). Il libretto contiene i paratesti in italiano e in tedesco, il dramma vero e proprio in italiano, e le sinossi delle scene in tedesco. La revisione della musica è attribuita ad Antonio Giannettini in JOHANN MATTHESON, *Der musicalische Patriot*, Hamburg, 1728, p. 181. Cfr. THOMAS WALKER – BETH L. GLIXON, voce *Giannettini [Gianettini, Zanettini, Zannettini], Antonio*, in *Grove Music Online* (pubbl. online 2001; accesso del 20/04/2020), dove appare fra le opere dubbie; e NORBERT DUBOWY, voce *Gianettini, Antonio*, in *MGG Online* (pubbl. 2002, pubbl. online novembre 2016; accesso del 20/04/2020), dove è elencato come incerto l'adattamento di Giannettini di Braunschweig 1691 e Amburgo 1693.

⁵⁸ Si veda nella Parte II l'edizione della *Schiava fortunata* di Venezia 1674^I e il relativo apparato con le aggiunte e sostituzioni nei testimoni successivi.

comprendere cosa dev'essere avvenuto addirittura *prima* di Venezia 1674. Il confronto dei testimoni della *Schiava fortunata* contribuisce infatti a chiarire alcuni aspetti della tradizione testuale della *Semirami*, dalla prima versione di Moniglia pensata per le nozze tirolesi del 1665 alla versione viennese del 1667.

I dati di collazione del testo poetico in tutti i testimoni della *Semirami* e della *Schiava fortunata* permette di confermare le ipotesi avanzate nel capitolo I sulla genesi del dramma. *La schiava fortunata* deriva da una versione del testo poetico di Moniglia più vicina ai testimoni viennesi che all'edizione letteraria del 1690. Tuttavia, il fatto che nel rifacimento veneziano appaiano versi assenti nei testimoni viennesi e presenti nell'edizione fiorentina prova che *La schiava fortunata* non ebbe origine direttamente dalla *Semirami* viennese, bensì da una versione del testo drammatico che ho chiamato precedentemente *l₂*, uno stadio testuale successivo alla prima stesura di Moniglia e contenente alcune modifiche apportate al testo prima della messa in musica di Cesti. Nell'esempio seguente mostro il confronto di una sezione della scena II.13 nei quattro testimoni (Fi90, Wi67, W, Ve74¹), utile per capire quanto detto fin qui. Si osserva chiaramente che Ve74¹ non deriva dai testimoni viennesi, poiché contiene versi assenti in questi ultimi e presenti solo in Fi90 (dal verso di Creonte «Di mie vittorie all'alba») e contiene inoltre versi assenti in Wi67 e contenuti solo in Fi90 e nella partitura viennese, benché ivi segnati con un asterisco che indica il taglio della sezione (con fondo grigio nella seconda colonna di Tav. 6). Ve74¹ presenta però anche lezioni presenti nelle fonti viennesi e assenti in Fi90, e introduce nuove varianti dovute al processo di riscrittura.

Tav. 6: Confronto fra i testimoni della *Semirami* (libretti Fi90 e Wi67, e la partitura) e il libretto della *Schiava fortunata* (Ve74¹) nella scena II.13 (i versi individuati da una cornice continua con fondo grigio sono presenti nella partitura W segnati con asterisco; le varianti testuali sono sottolineate).

<i>La Semiramide</i> (Firenze 1690)	<i>La Semirami</i> partitura in A-Wn	<i>La schiava fortunata</i> (Ve74 ¹), II.13
CRE In qual oggetto, oh dio, s'incontra il guardo mio! Figlia? Elvida? dov'è l'imprigionato re? Non rispondi?	CRE In qual oggetto, oh dio, s'incontra il guardo mio! Figlia? Elvida? Dov'è l'imprigionato re? Non rispondi?	CRE In qual oggetto, oh dio, s'incontra il guardo mio? Figlia, Elvida? dov'è l'imprigionato re? Non rispondi?
ISI Loquace il mio silenzio intendi.	ISI Loquace il mio silenzio intendi.	ISI Loquace il mio silenzio intendi.
CRE È colpevole il cor s'il labbro tace.	CRE È colpevole il cor s'il labbro tace.	CRE È colpevole il cor se 'l labbro tace.
ISI Tu come rea m'offendi.	ISI Tu come rea m'offendi.	
CRE Spettacoli rimiro.	CRE Spettacoli rimiro.	
ISI Prodigj ascolta.	ISI Prodigj ascolta.	
CRE Ov'è il monarca assiro?	CRE Ov'è il monarca assiro?	Ov'è il regnante assiro?
ISI Queste <u>che strette</u> vedi al seno, al piè durissime catene, parlano, oh dio, che libertà gli diedi.	ISI Queste <u>ch'intorno</u> vedi al seno, al piè durissime catene, parlano, oh dio, che libertà gli diedi.	ISI Queste <u>ch'intorno</u> vedi al seno, al piè durissime catene, parlano, oh dio, che libertà gli diedi.
CRE Empia pietà!	CRE Empia pietà!	CRE Empia pietà.
ISI Di' pur amor.	ISI Di' pur amore.	ISI Di' pur amor.
CRE Amore?	CRE Amore?	CRE Amor?
Che fate, oh furie, oh dèi? E quale a' danni miei <u>ruota</u> stella inclemente? D'odio sì fiero ardente contro al padre <u>la</u> figlia?	Che fate, oh furie, oh dèi? E quale a' danni miei <u>splende</u> stella inclemente? D'odio sì fiero ardente contro al padre <u>una</u> figlia?	Che fate, oh furie, oh dèi?
Contro al regno una donna? E donna e figlia fa sul mio crine inaridir gl'allori? Di barbara pietà ne' foschi orrori adombra i babilonici trofei? Che fate, oh furie, oh dèi? Di mie vittorie all'alba tu dai l'ocaso, e la dorata tromba sui labri della fama rauca tu rendi or che di me favella? Dispietata donzella, qual pena mai, qual pena	Contro al regno una donna? E donna e figlia fa sul mio crine inaridir gl'allori? Di barbara pietà ne' foschi orrori adombra i babilonici trofei? Che fate, oh furie, oh dèi?	Contro 'l padre una figlia fa sul mio crine inaridir gl'allori? Di barbara pietà ne' foschi orrori adombra i babilonici trofei? Che fate, oh furie, oh dèi? Di mie vittorie all'alba tu dai l'ocaso, e la dorata tromba sui labri della fama rauca tu rendi or che di me favella? Dispietata donzella, qual pena mai, qual pena

puote adeguar la sclerata colpa?
 Ferite sì, ferite,
 avventate saette, incenerite,
 numi dell'Etra a lacerar l'infida;
 mostri d'Averno, omai sorgete; e tanto
 si tarda a flagellar petti si rei?
 Che fate, oh furie, oh dèi?
 ISI Tra questi lacci avvinta,
 colpevole mi rendo.
 Di padre in sen sia la pictade estinta;
 dalla destra di re le stragi attendo.
 Ogni tormento è lieve
 in paragon del fallo, e non riceve
 il cor pena più ria
 di quale all'alma mia sempre daranno
amor, ardir, infedeltade e inganno.
 CRE Udisti, Arsace?
 ARS Udii, ma che poss'io?
 De' tuoi comandi venni
 esecutor fedele.
 CRE Omicida crudele
 fui di me stesso. Senti,
 perfida, tra gl'ardori
 d'impuro foco strepitar gli allori;
e le palme più belle, ingrata, come
dalle canute chiome
mi svelli? E 'l fasto altero
 d'un rege prigioniero,
 empia, da me dividi?
 Impeto di vendetta, e non m'uccidi?

La sclerata fronte
 ferite sì, ferite,
 avventate saette, incenerite,
 numi dell'Etra a lacerar l'infida;
 mostri d'Averno, omai volate; e tanto
 si tarda a flagellar spirti si rei?
 Che fate, oh furie, oh dèi?
 ISI Tra questi lacci avvinta,
 colpevole mi rendo.
 Di padre in sen sia la pictade estinta;
 dalla destra di re le stragi attendo.

Ogni tormento è lieve
 in paragon del fallo, e non riceve
 il cor pena più ria
 di quella all'alma mia ch'ogn'ora danno
l'amor, l'ardir, l'infedeltà, l'inganno.

CRE Udisti, Arsace?
 ARS Udii, ma che poss'io?
 De' tuoi comandi io venni
 esecutor fedele.
 CRE Omicida crudele
 fui di me stesso. Vedi,
 perfida, tra gl'ardori
 d'impuro foco incenerir le palme;
e pur gl'alti fulgori
di gloria militare
una figlia m'invola, il fasto altero
 d'un rege prigioniero
 empia da me divide?
 Impeto di vendetta omai m'uccide.

puote adeguar? La sclerata fronte
 Ferite sì, ferite,
 avventate saette; incenerite,
 numi dell'Etra a lacerar l'indegna;
 mostri d'Averno, omai volate; e tanto
 si tarda a flagellar spirti si rei?
 Che fate, oh furie, oh dèi?

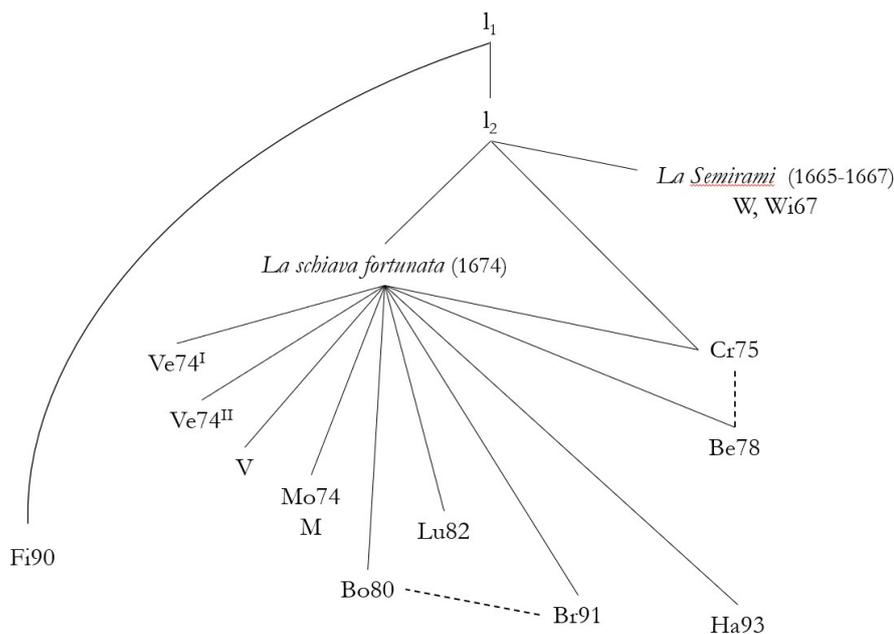
Ogni tormento è lieve
 in paragon del fallo, e non riceve
 il cor pena più ria
 di quella a l'alma mia ognor che danno
l'amor, l'ardir, l'infedeltà, l'inganno.

CRE Omicida crudel fui di me stesso.

Perfida, tra gl'ardori
 d'impuro foco incenerir le palme;
vedi, e li alti fulgori
di gloria militare
una figlia m'invola. Il fasto altero
 d'un rege prigioniero
 empia da me divide.
 Impeto di vendetta omai m'uccide.

I dati desunti dal confronto di questa scena permettono di avvalorare l'ipotesi dell'esistenza di almeno due stesure del dramma di Moniglia: I₁, da cui deriva direttamente l'edizione letteraria Fi90, e I₂, da cui ebbe origine *La Semirami* di Vienna e il suo rifacimento veneziano *La schiava fortunata*. Di seguito presento un'ipotesi di *stemma codicum* sulla base dei dati di collazione, in cui sono riassunte le relazioni fra i testimoni (Fig. 1).

Fig. 1: Ricostruzione ipotetica degli stadi genetico-evolutivi della *Semirami* e della *Schiava fortunata*.



Lo schema presenta una situazione semplificata dei rapporti fra i testimoni della *Schiava fortunata*, che si discostano fra loro per una serie di varianti sul piano del dettato, in aggiunta alle varianti strutturali presentate in Appendice III. Allo stato attuale del mio studio non mi è possibile ipotizzare precisi rapporti di discendenza poiché ciascuna fonte mostra relazioni complesse e non esclusive con le altre. Il confronto fra i testimoni permette tuttavia di individuare alcuni sottogruppi fra le fonti della *Schiava fortunata*. I testimoni relativi all'allestimento modenese (libretto Mo74 e partitura M) sono, per esempio, molto vicini: si può dire che la partitura corrisponde quasi del tutto al libretto. Non vale lo stesso per la partitura veneziana (V), che a livello di dettato ha molte lezioni in comune con i testimoni modenesi nei punti in cui questi si discostano dai libretti Ve74^I e Ve74^{II}. Il libretto dell'allestimento di Bologna 1680 è quello che presenta il maggior numero di aggiunte e sostituzioni di pezzi chiusi: la loro sporadica presenza nel solo libretto di Braunschweig 1691 rende questi due testimoni particolarmente vicini.

Un legame speciale si individua infine fra i libretti di Cremona 1675 e di Bergamo 1678, due fonti interessanti dal punto di vista testuale. Il libretto cremonese è stato dato alle stampe in occasione della ripresa della *Schiava fortunata* al Rangoni di Cremona, un teatro fondato nei primi anni '70 da Giulia Rangoni per ospitare rappresentazioni semi-private per l'intrattenimento della nobiltà cittadina.⁵⁹ La scelta di quest'opera non stupisce, se si considera che Giulia Rangoni era sorella del marchese Guido III Rangoni, il quale aveva un rapporto privilegiato con Giulio Cesare Corradi e, come ho anticipato, fu forse coinvolto nell'allestimento veneziano della *Schiava fortunata*. Il libretto di Cremona è un interessante caso di contaminazione, poiché sembra avere origine dalla *Schiava fortunata* veneziana, ma contiene molto materiale testuale della *Semirami* viennese. Anche solo dal fatto che fra i personaggi appaiano sia i servi Clitarco e Feraspe sia il paggio Eurillo è indicativo di un fenomeno di contaminazione fra i due drammi: in Cr75 Eurillo ha le scene aggiunte della *Schiava fortunata* come si leggono in Ve74^I, ma anche le parti che spettavano al paggio Lucrino nella *Semirami* (per esempio la scena con Clitarco: I.5 in Wi67, I.9 in Cr75). Andando più a fondo nell'esame del testo poetico ci si rende conto dell'operazione di assemblaggio che diede origine a questo libretto. Prendo ad esempio la scena del dialogo fra Nino e Clitarco nell'atto primo. Nella *Schiava fortunata* (Ve74^I) Eurillo canta la parte originaria di Clitarco e la scena è più breve della corrispondente scena nella *Semirami*, poiché vengono tagliati versi di recitativo e viene inoltre aggiunta un'aria d'entrata per il paggio, «Vol prestezza amor di dama». Nel libretto di Cremona 1675 si osserva che la scena rimane invariata rispetto a Wi67, ma nel finale si conclude come in Ve74^I, con un unico verso di recitativo di Clitarco («Così mi piaci affé») seguito dall'aria di entrata di Eurillo affidata però a Clitarco:

<i>La Semirami</i> (Wi67)	<i>La schiava fortunata</i> (Ve74 ^I)	<i>La schiava fortunata</i> (Cr75)
Scena X CLITARCO, NINO	Scena XIII EURILLO, NINO	Scena XIV CLITARCO, NINO
CLI Regina, eccomi qua. NIN Che vuoi da me? CLI M'atterro alla tua maestà. NIN Chi sei? CLI Qual sempre fui, servitor strapazzato, giocator sfortunato.	EUR <i>Signora</i> , eccomi qua.	CLI Regina, eccomi qua. NIN Che vuoi da me? CLI M'atterro alla tua maestà. NIN Chi sei? CLI Qual sempre fui, servitor strapazzato, giocator sfortunato.

⁵⁹ Sul teatro Rangoni cfr. IRCAS NICOLA JACOPETTI, *Il teatro a Cremona (sec. XVI-XVIII). Il Salone delle Commedie, il Teatro Rangoni Ariberti*, Cremona, Cremonabooks, 2005, pp. 83-118. Qui si dice che i lavori per la costruzione del teatro risalgono probabilmente al 1672.

NIN E chi t'invia?	NIN E chi t'invia?	NIN E chi t'invia?
CLI Colui, il tuo più caro, quello che, bravo, dotto e bello, dell'amor tuo possessor si vanta; se più ne vuoi saper, la carta canta. <i>Li dà una lettera.</i>	EUR Colui, che de' tuoi regi affetti possessor si vanta. <i>Gli dà una lettera.</i>	CLI Colui, il tuo più caro, quello che, bravo, dotto e bello, dell'amor tuo possessor si vanta; se più ne vuoi saper, la carta canta. <i>Gli dà una lettera.</i>
NIN (Questo è il servo d'Ireo: gran segreto si svela. Seconderò l'inganno.) E di me acceso pur vive il tuo signore?	NIN (Questo è il <i>foglio</i> d'Ireo: gran segreto si svela. Seconderò l'inganno.)	NIN (Quest'è <i>foglio</i> d'Ireo: gran segreto si svela. Seconderò l'inganno.) E di me acceso pur vive il tuo signore?
CLI Spasima, crepa, more; da sera e da mattina mangia pane e regina.		CLI Spasima, crepa, e more; da sera e da mattina mangia pane e regina.
NIN Sa ch'io gli corrispondo?	Sa ch'io gli corrispondo?	NIN Sa ch'io gli corrispondo?
CLI Oh, possanza del mondo! Lo sa per certo, e quante volte e quante con parolucce tenere discorreste tra voi d'Amore e Venere? Con occhio vigilante osservate ch'il re non vi scopra.	EUR Lo sa per certo, e quante volte e quante con <i>parolucce</i> tenere discorreste tra voi d'Amor e Venere?	CLI Oh, possanza del mondo! Lo sa per certo, e quante volte e quante con parolucce tenere discorreste tra voi d'Amor e Venere? Con occhio vigilante osservate ch'il re non vi discopra.
NIN Perché?		NIN Perché?
CLI Perché gl'è un animale da farvi qualche male. Oggi che ei va alla guerra fa', signora, che teco qui resti il mio padrone ed io pur seco. Mentre ei Creonte ammazza, tu con l'amico sguazza. Io dentro all'osteria vi farò compagnia: avrà consolazione un guerriero, un amante ed un poltrone.		CLI Perché gl'è un animale da farvi qualche male. Oggi ch'ei va alla guerra fa', signora, che teco qui resti il mio padrone ed io pur seco. Mentre ei Creonte ammazza, tu con l'amico sguazza. Io dentro all'osteria vi farò compagnia: avrà consolazione un guerriero, un amante ed un poltrone.
NIN Per sì grato consiglio molto ti devo. Parti.	NIN Parti.	NIN Per sì grato consiglio molto ti devo. Parti.
CLI La risposta qual è?	EUR Per l'idol tuo la risposta qual è?	CLI La risposta qual è?
NIN Che ratto venga a me.	NIN Digli che venga a me. <i>Apri la lettera meravigliandosi.</i>	NIN Che ratto venga a me. <i>Apri la lettera meravigliandosi.</i>
CLI Così mi piace: col rispondere a bocca consoli in un istante l'occhio e la lingua, e con sapere accorto la carta avanzi, la fatica e 'l porto. <i>Parte.</i>	EUR Così mi piace affé. Vol prestezza amor di dama. Troppo dura è la tardanza, quel cibarsi di speranza dà la morte a un cor che brama. Vol prestezza amor di dama.	CLI Così mi piace affé: Vol prestezza amor di dama. Troppo dura è la tardanza, quel cibarsi di speranza dà la morte a un cor che brama. Vol prestezza amor di dama.

Una situazione di questo tipo si verifica in altri punti del libretto cremonese. La sequenza di scene I.7-8 in Cr75 corrisponde alla scena I.4 di Wi67, ma contiene anche alcuni versi aggiunti in Ve74¹. La scena I.12 di Cr75 corrisponde alla scena I.11 in Ve74¹ ma contiene anche sette versi presenti solo in Fi90 e nella partitura viennese della *Semiramidi*, derivanti con molta probabilità dall'ipotetico stadio testuale I₂. Infine la scena II.16, che chiude l'atto secondo, è in Cr75 particolarmente articolata: presenta in apertura il coro «Oh cara povertà» di Wi67 (scena I.15), assegnato a un coro di pastori, cui seguono cinque versi di recitativo della scena con Semiramide sola in Ve74¹ («De' tuoi cortesi eventi»); poi riprende il coro di pastori e Semiramide con 17 versi delle scene II.15-16 in Wi67; Semiramide canta l'aria «In prigion di duro gel», aggiunta in Ve74¹, cui segue di nuovo il coro che chiude l'atto come in Wi67 («Lieti sì, sì»):

<i>Loco deserto col fiume Tigri</i>		
Coro di Pastori e SEMIRAMIDE		
CORO	<p>Oh cara povertà, se pace a noi dispensi, dei tesori più immensi il cuor desio non ha. Oh cara povertà.</p>	} = Wi67, II.15, vv. 1138-1142
SEM	<p>De' tuoi cortesi eventi ti ringrazio, o Fortuna. Il regio piede non più d'orrido acciar soffre il rigore; già con pietoso inganno se Marte mi legò, mi sciolse Amore.</p>	} = Ve74 ^I , II.14, vv. 868-872
3 Pastori	<p>Deh, tacete, non vedete chi verso noi sen viene?</p>	} = Wi67, II.15, vv. 1184-1187 ^I
<i>a quattro</i> SEM	<p>Moviam rapido il piè. Fermate il passo, avventurosa gente, e di quest'armi non mai l'impeto audace turbi la bella pace all'opre vostre, ai vostri dolci carmi. Deh, se pietoso cielo ai vostri voti arrida, voi con sicura guida, al soave spirar d'aura seconda, varcatemi del Tigri sopra picciolo legno all'altra sponda. Per aiuto sì caro non racchiudo nel petto un core avaro.</p>	} = Wi67, II.16, vv. 1187 ^{II} -1201
3 Pastori	<p>Vieni, signor, t'affido senza periglio tragettarti al lido.</p>	
SEM	<p>In prigion di duro gel quando, o fiumi, il piè stringete so che fermi allor piangete, so che dite è crudo il ciel. Ma l'ardore di raggio cocente se più presto vi giunge nel sen, confessate che il cielo è clemente, che 'l rigore contento divien. Dopo un lungo penar così succede, con voi la libertà gode il mio piede.</p>	} = Ve74 ^I , II.14, vv. 878-887
Pastori <i>a tre</i>	<p>Questo povero dono gradite, amici; io pregherò gli dèi ch'a voi mostrin cortesi con dovuta mercé gl'oblighi miei. Di generosa mano a tanta umanità porga il Motor sovrano vera felicità. Di tante gemme ed ori allo splendor sì vago divenimmo del Tago pescatori.</p>	} = Wi67, II.16, vv. 1202-1219
<i>a due</i>	<p>Lieti sì, sì, in questo dì ch'a noi risplende de l'oro il lume, del chiaro fiume al rauco suon del limpido cristallo sopra il lido sciogliete il piede al ballo.</p>	

Nel libretto di Cremona si osserva dunque un volontario recupero di materiali antichi, eliminati in fase di adattamento della *Semirami* per Venezia. È possibile che anche per questo allestimento il testo poetico sia stato preparato da Corradi, il quale, occupandosi già della revisione della *Semirami* l'anno precedente, aveva avuto accesso a materiali di prima mano, che Rangoni potrebbe aver voluto ripristinare. Il fine di una tale operazione potrebbe essere legato alla volontà di presentare al pubblico delle dame cremonesi uno spettacolo più lungo e ricco di quello allestito a Venezia, e con una percentuale più alta di musica di Cesti.⁶⁰ A Cremona il contesto semi-privato della rappresentazione permise forse di allungare i tempi dello spettacolo senza dover sottostare alle limitazioni del sistema teatrale veneziano, non solo quanto alla durata della rappresentazione, ma anche ad altri aspetti regolati da questioni di natura economica, come il numero dei cantanti e l'opulenza dell'apparato scenotecnico.

Come dimostra in modo particolare il caso di Cremona, *La schiava fortunata* rappresenta una tappa importante nella tradizione testuale della *Semirami*. Considerando che all'epoca la maggioranza delle opere, soprattutto quelle cortigiane, non aveva un futuro dopo la prima rappresentazione, e che le riprese e i nuovi allestimenti riguardavano opere di conclamato successo, come *La Dori* dello stesso Cesti, la fortuna della *Semirami/Schiava fortunata* fra gli anni '70 e '90 del secolo risulta invero notevole. Le ragioni di tale fortuna sono legate a fattori variabili a seconda del contesto, e non si possono ricondurre semplicemente all'«esquisitezza» della musica di Cesti, dato che nei rifacimenti il rivestimento musicale venne profondamente alterato: non sappiamo di preciso in quale misura, non avendo le partiture di tutti gli allestimenti, ma i tagli e le sostituzioni sono di per sé indicativi di interventi massicci. La natura ibrida dell'opera, a metà strada fra opera di corte e opera commerciale di tipo veneziano, deve averne agevolato l'adattamento a contesti di volta in volta differenti, dal teatro cittadino al teatro di corte alla sala privata. Per quanto distanti e trasformate rispetto all'opera cestiana originaria, le varie versioni della *Semirami/Schiava fortunata* allestite in Italia e oltralpe fanno parte della sua storia esecutiva e testimoniano il complesso fenomeno di circolazione delle opere nel secondo Seicento.

In conclusione, *La Semirami* di Moniglia e Cesti si offre come un caso di studio affascinante, attraverso cui osservare non solo i processi di creazione e produzione di un dramma per musica da parte di uno dei massimi esponenti dell'opera italiana del Seicento – dall'invenzione del soggetto alle tecniche compositive impiegate nel metterlo in musica –, ma anche i meccanismi tipici del mondo operistico dell'epoca, per noi tuttora piuttosto oscuri e oggetto di continue ricerche: la distribuzione delle parti vocali, i procedimenti di adattamento e riscrittura per un nuovo allestimento, la trasmissione delle partiture e la tradizione dei testi poetici.

⁶⁰ Dalla dedica nel libretto sappiamo per esempio che l'architetto piacentino Carlo Virginio Draghi preparò fra le scene un giardino con statue con cui si apre l'opera. Cfr. la trascrizione della dedica nell'apparato all'edizione della *Schiava fortunata*.

PARTE II

(Firenze 1690, Vienna 1667)

Nota all'edizione

Nella seguente edizione sinottica si offrono due stadi testuali del dramma di Giovanni Andrea Moniglia. Il primo corrisponde alla *Semiramide*, data alle stampe a Firenze nel 1690 da Cesare e Francesco Bindi nel secondo volume della raccolta letteraria *Delle poesie drammatiche* di Moniglia (Fi90), e ristampata (senza modifiche) nel 1698 da Vincenzo Vangelisti (Fi98).¹ Nonostante la data tardiva di stampa, Fi90 corrisponde alla prima versione del dramma, scritta da Moniglia intorno al 1665, pertanto occupa la pagina sinistra nell'edizione sinottica. Nella pagina destra si colloca il secondo stadio testuale così come si legge nel libretto della *Semirami* stampato a Vienna da Matteo Cosmerovio nel 1667 in occasione della *première* dell'opera di Moniglia e Cesti (Wi67), in cui il dramma subì numerose alterazioni.² Uno stadio a metà strada fra quello delle edizioni del 1690 e del 1667 si trova infine nella partitura manoscritta della *Semirami* (W) conservata nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Mus. Hs. 16304/1-3), la quale contiene sezioni presenti solo in Fi90 e non in Wi67, ma a livello di dettato risulta comunque più vicina al libretto viennese. Per tale motivo, se ne presentano le varianti testuali in nota all'edizione di Wi67.³

La decisione di editare entrambi i testi poetici deriva dalla volontà di fornire al lettore sia la «tradizione d'autore», rappresentata dal libretto del 1690, sia la «tradizione di esecuzione»: il libretto viennese, legato a un preciso evento e a una particolare situazione culturale – quella della Vienna imperiale degli anni Sessanta –, svolse poi un ruolo fondamentale nella storia del dramma.⁴

Una delle differenze più importanti fra le due stesure riguarda l'ossatura del dramma: oltre all'accorpamento di numerose scene, nel libretto viennese le scene I.16-17 e I.19 del dramma del 1690 risultano riposizionate dopo la scena I.3 e corrispondono dunque alle scene I.4-5. Per favorire il confronto di queste sezioni nei due testi, le riporto due volte, sia nella loro posizione, sia (con un fondo grigio a motivo diagonale) in corrispondenza del punto in cui appaiono nell'altro testo.⁵

Copie consultate (**de visu*, ^in formato digitale):

Fi90 *I-Bc, D.148/II
^I-Nn, L.P. Seconda Sala 03. 6. 02
^I-Rc, R XI

¹ La seconda edizione del 1698 differisce dalla prima per un numero esiguo di errori tipografici e varianti non significative, che riguardano perlopiù l'elisione della vocale finale delle parole (*gl'auspici/gli auspici*) e il raddoppiamento o scempiamento delle consonanti (*communi/comuni*).

² Sul rapporto tra le due edizioni del 1690 e del 1667 si vedano i paragrafi I.2 e III.2.

³ Fra le varianti di W non ho incluso i casi di scempie e geminate (*sogetto/soggetto*), le preposizioni articolate con e senza raddoppiamento fonosintattico (*della/de là*), le varianti che si generano per elisione o apocope della vocale finale (*che ogni/ch'ogni, amar/amarè*) e le oscillazioni morfologiche (*ruina/ruvina*). Non riporto in nota gli errori di W.

⁴ Cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 166, 1989, pp. 212-225. Si veda qui il capitolo V per la storia evolutiva della *Semirami* e i suoi stadi testuali.

⁵ Si vedano le ossature dei libretti nell'Appendice II e il relativo esame nel paragrafo III.2.

Fi98 ^I-Mb, Racc.dramm.3761
 ^I-Rn, 35. 9.D.12
 ^I-Rn, 34. 1.I.3

Copie di Wi67 non consultate:⁶

Wi67 ^A-Wn, 295787-B
 ^A-Wst, A-66732
 ^I-Fc, E.VI.4768
 *I-MOe, 70.I.16.3

A-SPL⁷
 A-Wgm, 22/19
 CZ-Kzk, n. 1530⁸

L'edizione di Fi90 è approntata a partire dalla copia conservata nella Biblioteca del Museo Internazionale della Musica di Bologna (I-Bc, D.148/II). L'edizione di Wi67 è stata approntata a partire dalla copia della Biblioteca Estense Universitaria di Modena (I-MOe, 70.I.16/3).

Struttura editoriale dei due testimoni

Fi90: []2 segn. Kkk _[1] -Rrr ₄ = pp. [439]-504	Wi67: []2 segn. A _[1] -[L ₄], χ_{1-4} = 46 cc. non numerate
pp.	cc.
[441] Titolo	A _[1] r Frontespizio
[442] bianca	A _[1] v bianca
443-444 Argomento	A ₂ r Prefazione dello stampatore
445 Lista mutazioni sceniche	A ₂ v-A ₃ r Antefatto
446 Lista personaggi	A ₃ v Lista personaggi e mutazioni
447-468 Atto primo (scene 1-24)	[A ₄]r-E _[1] v Atto primo (scene 1-14)
469-488 Atto secondo (scene 1-17)	E ₂ r-[H ₄]r Atto secondo (scene 1-16)
489-504 Atto terzo (scene 1-14)	[H ₄]v-[L ₄]v Atto terzo (scene 1-11)
[505] Lista errori del volume	χ_{1-3} Licenza
	χ_4 bianca

Criteri editoriali⁹

Nella trascrizione dei testi drammatici ho:

- ammodernato l'uso di accenti (*trà* → *tra*), maiuscole, apostrofi e punteggiatura;

⁶ Di Fi90 e Fi98 non elenco le numerosissime copie superstiti non consultate.

⁷ Questo esemplare e il seguente in A-Wgm sono elencati in ANTON MAYER, *Wiens Buchdrucken-Geschichte 1482-1882, Erster Band, 1482-1682*, Wien, Wilhelm Frick, 1883, p. 253, n. 1478.

⁸ Esemplare elencato in JITKA ŠIMÁKOVÁ – EDUARDA MACHÁČKOVÁ, *Teatralia záměcké knihovny v Českém Krumlově*, Praha, Knihovna Národního múzea v Praze, 2 voll., 1976, vol. 2, n. 1530, pp. 138-139.

⁹ Per i seguenti criteri editoriali ho preso a modello soprattutto l'edizione di NICOLA USULA, *Cavato dal spagnuolo e dal francese. Fonti e drammaturgia del "Carceriere di sé medesimo" di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Firenze 1681)*, Pisa, Pacini Editore, 2019 («I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Studi di Teatro e Spettacolo», 6) e ALFRED NOE – NICOLA USULA, «*Le fatiche di un povero versificatore*». *I libretti per musica di Antonio Draghi (1661-1669)*, in preparazione. Ho tenuto in considerazione anche le seguenti edizioni di libretti: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, vol. 1, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face, Firenze, Leo S. Olschki, 1992; *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997; NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012; *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana, Firenze, Leo S. Olschki, 2013; SILVIA URBANI, *Il "Venceslao" di Zeno e Caldara (1725): invenzione del dramma, tradizione del testo, libretto e partitura*, PhD diss., Università di Bologna, 2017; NICOLÒ MINATO, *I drammi eroici veneziani: Scipione Africano, Muzio Scevola, Pompeo Magno*, edizione critica a cura di Sara Elisa Stangalino, Paris, Classiques Garnier, 2019. Sulla filologia del libretto d'opera si vedano inoltre ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*; GIUSEPPINA LA FACE, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», 66/1, 1994, pp. 1-21; LORENZO BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», 2/1, 1995, pp. 143-154; *La filologia dei libretti*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992)*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995, 421-481.

- distinto *u* da *v* (*sourano* → *sovrano*);
- normalizzato l'uso della *h* (*boggi* → *oggi*);
- ridotto *j, ij, y* e *ii* a *i* (salvo ove la doppia *ii* abbia valore diacritico);
- ridotto *et* e *et̃* a *e* prima di consonante, *ed* prima di vocale;
- ridotto i nessi *ti* e *titi* più vocale a *zi* (*natalitio* → *nataliz̃io*);
- ammodernato l'uso di *ie* (*angoscie* → *angosce*) fuorché nella forma *-iero, -ieri* (*leggiero*);
- unito gli avverbi composti (*in tanto* → *intanto*) e le preposizioni articolate (*de 'l* → *del, de gli* → *degli*), ove non occorra raddoppiamento fonosintattico (mantenuto *de la, su la*);
- separato le univerbazioni improprie (*edi* → *e di*);
- aggiunto la dieresi ove indispensabile per facilitare la lettura del verso;
- usato le parentesi uncinata per le aggiunte; nel caso in cui le integrazioni siano tratte da altre fonti, ho fornito l'informazione in nota;
- numerato in ordine progressivo i versi dalla prima all'ultima scena, e ricominciato daccapo la numerazione per la licenza in Wi67;
- normalizzato l'elenco dei personaggi nelle intestazioni di scena secondo l'ordine di uscita o di battuta;
- indicato per esteso il nome abbreviato dei personaggi (SEM. → SEMIRAMI);
- utilizzato una maggiore rientranza per il primo verso di ciascuna strofa delle arie e per i versi che nei recitativi si configurano come *refrains*;
- evidenziato con le parentesi tonde le battute pronunciate *a parte* e posizionato tra virgole tutti gli incisi segnalati mediante parentesi tonde nei libretti;
- normalizzato le indicazioni dei pezzi d'assieme come *a 2, a 4* in *A due, A quattro*;
- ricostruito tacitamente tutti i versi spezzati in Wi67;
- trascritto diplomaticamente i frontespizi;
- segnalato in nota all'edizione di Wi67 le didascalie sceniche presenti in W (solitamente assenti).

Il libretto viennese è un testimone poco curato sotto il profilo linguistico. Come molti drammi stampati a Vienna, contiene una serie cospicua di errori tipografici, scempiamenti e raddoppiamenti, che nell'edizione sono stati in gran parte corretti. Su Fi90, invece, gli interventi editoriali sono stati esigui.

Interventi editoriali

versi	lezione di Fi90/Wi67] correzione
-------	-----------------------------------

Errori di Fi90 corretti

620	parti] taci
674	cerca] grida
1063	avanzassi] avanzasse
1081	alla figlia] la figlia
1168	di quella] di quale (sulla base dell'elenco delle correzioni in Fi90)
1479 ^{II}	amai] osai
1513	me devo] mi devo

Errori di Wi67 corretti

<i>A chi legge</i>	MARCHERITA] MARGHERITA
<i>Antefatto</i>	solamte] solamente
151 ^I	Ma] E (Fi90, W)

176	o morte] e morte (Fi90)
399	ne' miei] de' miei (Fi90)
468	discorresti] discorreste
496	Temerara] Temeraria
498	fero] fiero
584	Dia] Odia
620	lapeggiano] lampeggiano
643	miei] mie
672	violanza] violenza
699 ^{II}	scoprirmi] scoprirmi
732	segl'vitù] servitù
744	te stesso] te stessa
745	figlio] figlia
754	m'anesta] m'arresta
762 ^I	Il miei] I miei
799	Eufratre] Eufrate
803	infilice] infelice
836 ^{II}	cade] cede (Fi90, W)
855	sdedno] sdegno
856	vincessi] vincesti
865	lo volesti] le volesti
880	temeracia] temeraria
891	trovato] trovammo (Fi90)
913	soligno e sconosciuto] solingo o sconosciuto
964	dependa] dipenda
1034	<i>a tre] a due</i>
1108	ARSACE] FERASPE (Fi90, W)
1110	FERASPE] ARSACE (Fi90, W)
1308	altri] alti
1322	nelle] su le (Fi90, W)
1396	divenirle] divenirgli
1454, 1456 ^I	CLITARCO] ELISO

Errori di W corretti

1108²² sdegna] sdegno

Raddoppiamenti/scempiamenti di Fi90 corretti

373, 890 doppio] dopo
1421 amazone] amazzone

Raddoppiamenti/scempiamenti di Wi67 corretti

mutazioni pallazzo] palazzo
290 ammazzone] amazzone
370 dati] datti
387 doppio] dopo
498 tropo] troppo
533 correge] corregge
ante 600 pallazzo] palazzo
673 tirannegia] tiranneggia
805 innaccessibil] inaccessibil
823 doppio] dopo
886^{II} corraggio] coraggio

1200 Vienni] Vieni
 1339 vanneggi] vaneggi
 1474 alleta] alletta
 1485 correggi] correggi
 1533 scetro] scettro
 1724 raggio] raggio

Separazione di versi uniti in Fi90:

152-153 ELI Sofferenza.] ELI Sofferenza
 NIN Per entro a tante pene NIN Per entro a tante pene

Separazione di versi uniti in Wi67:

1475-1476 A' miei danni son tiranni] A' miei danni | son tiranni
 1613-1614 Parti, fuggi, di Cupido] Parti, fuggi | di Cupido

Non sono intervenuta per correggere versi ipometri o irregolari generati da una riscrittura o da un taglio in Wi67, quando si accordano col numero di note presenti in W (per es. il quadrisillabo v. 265 «creperà»; il quinario v. 1440 «sposar le figlie»; il senario v. 1446 «Taci, o ch'io sollievo»).

Legenda:

con uno sfondo grigio a motivo diagonale si indicano le scene che nei due libretti si trovano in una diversa posizione ma vengono riportate editorialmente per favorire il confronto testuale: si tratta delle scene I.16-17, 19 di Fi90 e I.4-5 di Wi67 (tali scene sono trascritte due volte in ciascuna edizione)

con la cornice continua si segnalano i versi assenti in Wi67, ma presenti in W

con la cornice continua e un fondo grigio si indicano i versi presenti solo in W benché segnalati in partitura come sezioni da tagliare

in arancione sono indicate le varianti testuali e le aggiunte di Wi67 rispetto a Fi90;

il simbolo ° indica l'assenza in Wi67 di una parte del verso corrispondente in Fi90.

DELLE POESIE | DRAMATICHE | DI | GIO. ANDREA MONIGLIA | ACCADEMICO
DELLA CRUSCA | PARTE SECONDA | AL | SERENISSIMO PRINCIPE | DI
TOSCANA | [impresa tipografica con il frullone e il motto «IL PIV BEL FIOR NE COGLIE»]
| IN FIRENZE, MDCLXXXX. | — | Per Cesare, e Francesco Bindi. *Con licenza de' Superiori.*

LA SEMIRAMIDE | DRAMA MUSICALE.

ARGOMENTO

Semiramide fu antichissima regina degl'Assiri. Da quali parenti avesse l'origine sua, la lunghezza degl'anni ha levato la memoria, eccetto quella, che favolosamente fu creduta, ch'ella fosse figliuola di Nettuno dio del Mare. Questa fu maritata a Nino egregio re degl'Assiri, e da quello ebbe un solo figliuolo, chiamato del nome regio e paterno Nino. Morto Nino il consorte, riposando un giorno, secondo il costume delle donne, disciolti i capelli e facendosegli ridurre in trecce, venne la nuova che la Babilonia s'era ribellata, ed essendo ancor giovanetta ed il figliuolo garzone, stimando poco sicuro dar la briglia in mano ad un fanciullo di tenera età di così grande imperio e dell'oriente, fu in guisa magnanima, che pigliò l'armi, e condottiera di numerosissimo esercito fece resistenza all'armi di Babilonia, ingannando non solo i propri soldati, ma eziandio qualunque altra persona più familiare con l'artificio di farsi credere Nino suo figliuolo e Re dell'Assiria, imperoché era Semiramide di delineamenti di faccia similissima al figliuolo, né la voce era per l'età, benché femmina, differente dalla puerile, e nella statura del corpo niente era dal figlio dissimile. Laonde vestito Nino degl'abiti suoi donneschi ed ella ricopertasi di quegli di lui, lo lasciò nelle stanze reali creduto Semiramide, ed ella andò alla testa dell'esercito stimata Nino. Su questo storico avvenimento si regge col favore degl'episodi la tessitura del presente drama, il quale ebbe la sua nascita per servire alle nozze del Serenissimo Arciduca SIGISMONDO, ma per la morte dell'Adtezza Serenissima prima di celebrare i regi sponsali, fu tolto ancor esso alla luce. Fu comandato all'autore di comporlo dal Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana ed il Signor Cavaliere Antonio Cesti Parricchì maravigliosamente col metterlo in musica.

MUTAZIONI DI SCENE

[Nel Primo Atto]

Gabinetti reali di Semiramide

Piazza reale in Ninive

Armeria reale

Sala regia

Cortile regio

Giardino reale

Recinto di muraglia con archi e portici, assegnato per appartamento alle donzelle schiave di Semiramide

[Nel Secondo Atto]

LA SEMIRAMI | DRAMA MVSICALE | Rapresentato | NEL GIORNO NATALITIO | DELLA | SACRA CESAREA | REAL MAESTA' | DELL' | AVGVSTISSIMO | LEOPOLDO | PER COMANDO | DELLA | SACRA CESAREA | REAL MAESTA' | DELL' | IMPERATRICE | MARGHERITA. | *Musica del Cavalier Cesti.* | *Poesia del Dottor Gio: Andrea Moneglia.* | ——— | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, 1667.

LO STAMPATORE

A chi legge.

Questo drama, già composto per altro luogo e per altra occasione, e che in mancanza della medesima non poté comparire in teatro, vede da un sinistro accidente nascer le proprie fortune, mentre dal comando della Sacra Cesarea Real Maestà dell'IMPERATRICE MARGHERITA viene eletto non meno per l'esquisitezza della Musica, che per la nobiltà della Poesia a festeggiare su queste augustissime scene il glorioso natale della Sacra Cesarea Real Maestà dell'IMPERATORE, onde per accomodarlo a così celebre giorno, in assenza dell'autore, vi s'è aggiunta da altra penna l'inventione dell'ultimo balletto.

ANTEFATTO

Nino, gran re degl'Assiri, fu consorte di Semirami, della quale nacque pur Nino il figlio, riportando il nome del padre. Morto il re degl'Assiri, restò Semirami alla custodia del figlio, e alla reggenza del regno. Erano di sembianze tanto simili il figlio e la madre, che impossibile rendevasi il distinguere l'una dall'altro, salvo che per le vesti di maschio e femina. Fu Semirami in tal guisa guerriera che non solamente conservò l'ereditario impero a Nino, ma gl'accrebbe il dominio sopra i popoli battriani e asiatici. Ribellatosi Creonte, Re della Babilonia, che tributario all'assiro monarca malagevolmente quel freno soffriva, non volle la ben avveduta Semirami fidar al figlio il governo dell'armi, ché, giovine e inesperto, inabile essa stimava a sì periglioso cimento; laonde vestitasi gl'abiti del figlio e ricoperto il figlio delle proprie spoglie, ella in vece di lui sostenne il comando militare, occultando a ciascheduno un sì sagace inganno fuori che ad Eliso, aio del figlio, acciò che non cavassero quindi gl'Assiri argomento dell'effeminato genio del loro re. Dimorava in Ninive sotto vesti mentite di vile schiava Elvida, l'unica figlia del re di Babilonia, quale, rimasta schiava allora che nella prima guerra tributario venne dell'Assiria il suo genitore, tinse le proprie vesti di sangue, e di una morta donzella, cui recise la testa, ne ricoperse, e delle vulgari spoglie di quella si ricoperse, per evitare i rigori di una schiavitù tormentosa come figlia di re inimico, vagar facendo bugiardo grido della sua morte, cangiatosi il proprio nome d'Elvida in quello d'Iside. Non molto in Ninive soggiornò ella, che, di Nino invaghita, godeva amorosa corrispondenza, per lo che sempre più andava occultando l'altezza del suo lignaggio.

MUTAZIONI

Nel Prim'Atto

Gabinetto di Semirami

Armeria regia nel palazzo di Nino

Cortile regio nel palazzo di Nino

Nel Second'Atto

Camera regia

Città

Campagna tendata con la veduta delle mura di Ninive atterrate

Torre orrida assegnata per carcere a Semiramide

Spiaggia amena sul fiume Tigri

[Nel Terzo Atto]

Galleria regia

Boscaglia

Padiglione di Creonte con la veduta de' duoi eserciti, l'uno di Creonte, l'altro di Nino, accampati a fronte

[BALLI]

Ballo delle fanciulle schiave di Semiramide

Ballo di pescatori e pescatrici su la riva del Tigri

Ballo di soldati e paggi di Creonte e di Nino

PERSONAGGI

SEMIRAMIDE regina degl'Assiri, madre di

NINO re degl'Assiri

ELISO aio di Nino

CREONTE re di Babilonia, padre d'

ELVIDA sotto nome d'Iside

FERASPE servo d'Elvida

ARSACE condottiero dell'armi babiloniche sotto Creonte

IREO condottiero dell'armi assire nell'Asia

CLITARCO servo d'Ireo

LUCRINO paggio nella corte assira

CORO di pescatori

CORO di pescatrici

ATTO I

Scena I

Gabinetti reali

SEMIRAMIDE *acconciandosi la testa, damigelle che la servono, LUCRINO di dentro*

5

SEMIRAMIDE

Pur sopra il nostro cielo
spiega candido velo amica pace.
Per noi l'impeto audace
frenò l'indico Marte, e già festose
di verdeggiante oliva
del Tigri in su la riva

Campagna tendata con padiglioni di Creonte
Recinto di mura orrido con torre assegnato per prigione a Semirami
Spiaggia del fiume Tigri

Nel Terz'Atto

Sala regia nel palazzo di Ninive
Boscaglia

[Nella licenza]

Celeste

PERSONAGGI¹

SEMIRAMI regina degl'Assiri
NINO figlio di Semirami, re degl'Assiri
ELISO aio di Nino
IREO uno dei generali dell'armi d'Assiria, destinato al governo dell'Asia
CLITARCO suo servo
LUCRINO paggio nella corte di Semirami
CREONTE re di Babilonia
ELVIDA sua figlia, sotto nome d'Iside schiava di Babilonia
FERASPE servo d'Elvida
ARSACE uno de' generali dell'armi di Babilonia
CORO di pescatori e pescatrici su la riva del Tigri

[Nella Licenza:

FEDE CATTOLICA
Due SPIRITELLI
Dieci INTELLIGENZE]

ATTO I

Scena I
Gabinetti reali
SEMIRAMI, LUCRINO

SEMIRAMI

5

Pur sopra il nostro cielo
spiega candido velo amica pace.
Per noi l'impeto audace
frenò l'indico Marte, e già festose
di verdeggianti oliva
del Tigri in su la riva

¹ In Wi67 L'elenco dei personaggi è stampato prima delle mutazioni, ma per favorire il confronto con Fi90 lo riporto in questa posizione.

cingon le chiome d'or l'assire spose.
Se con guardo inclemente
mirai le babiloniche ruine,
10 or con l'intatte brine
di ligustro innocente
torno il seno a infiorarmi.
LUCRINO *di dentro* All'armi, all'armi.
SEMIRAMIDE All'armi, all'armi? e quale
15 rimbombo marziale
dall'orecchio per l'alma
scorre, e la bella calma
turba de' miei pensieri? Altri non vedo,
più non sento; ma come,
20 come per entro al petto
vagabondo sospetto
dell'intrepido cor le glorie atterra?
LUCRINO *di dentro* Alla guerra, alla guerra.
SEMIRAMIDE Alla guerra, alla guerra?
25 Chi porta guerra, chi?
LUCRINO *fuora* Alla guerra, sì sì.
SEMIRAMIDE Chi porta guerra, di'.
Asia forse non teme?
Babilonia anco freme?
30 il battriano orgoglio inferocì?
Chi porta guerra, chi?
LUCRINO Di guerra non so niente.
SEMIRAMIDE E pur sui labri tuoi guerra risuona.
LUCRINO Cantavo una canzona
35 che dice "all'armi, all'armi,
alla guerra sì sì, sì sì, mio core,
alla guerra d'amore."
SEMIRAMIDE Parti; poco felici
dagli scherzi il mio cor prende gl'auspici.

Scena II

NINO, SEMIRAMIDE, ELISO

40 NINO Invitta genitrice,
spira con pompa altera
per le vicine piagge aura guerriera;
con formidabil suono
babilonica tromba
45 strage minaccia, e dell'assiro trono
la caduta mortale eco rimbomba.
SEMIRAMIDE Oh, quanto ardisce invano
il tiranno inumano
sciorre il piè, che gli strinse
del tuo gran genitor la destra ultrice!

cingon le chiome d'or l'assirie spose.
Se con guardo inclemente
mirai le babiloniche ruine,
10 or con l'intatte brine
di ligustro innocente
voglio il seno ingemmarmi.
LUCRINO All'armi, all'armi.
SEMIRAMI All'armi, all'armi? e quale
15 rimbombo marziale
dall'orecchio nell'alma
giunse, e la bella calma
turba de' miei pensieri? Altri non vedo,
più non sento; ma come,
come per entro al petto
20 un mentito sospetto
dell'intrepido cuor le glorie atterra?
LUCRINO Alla guerra, alla guerra.
SEMIRAMI Alla guerra, alla guerra?
Chi porta guerra, chi?
25 LUCRINO *fuori*² Alla guerra, sì sì.
SEMIRAMI Chi porta guerra, di?
Asia forse non teme?
Babilonia anco freme?
il battiano orgoglio inferoci?
30 Chi porta guerra, chi?
Di guerra non so niente.
SEMIRAMI E pur sui labbri tuoi guerra risuona.
LUCRINO Cantavo una canzona
che dice "all'armi, all'armi,
35 alla guerra sì sì, sì sì, mio core,
alla guerra d'amore."
SEMIRAMI Parti; poco felici
tra gli scherzi il mio cor prende gl'auspici.

Scena II

NINO, SEMIRAMI, ELISO

40 NINO Invitta genitrice,
spira con pompa altera
per le vicine piagge aura guerriera;
con formidabil suono
babilonica tromba
45 strage minaccia, e dell'assiro trono
la caduta mortal eco rimbomba.
SEMIRAMI Oh, quanto ardisce invano
il tiranno inumano
sciorre il piè, che gli strinse
del tuo gran genitor la destra ultrice!

² Integrazione da W.

50 La catena servil, che già l'avvinse,
indarno scuote, e se spezzarla tenta,
nuove saette al proprio seno avventa.
Nella tua verde etade
55 scorgo ben io che gelido timore
del nativo valore
la reggia, o figlio, ingombra;
ma del sospetto ogn'ombra
dilegua pur: gli dèi
60 mi diero anima forte,
dall'estinto consorte
mi fé la gloria ereditar trofei.
Non può tuo molle seno
di grave usbergo cinto
65 regger di Marte il faticoso incarco,
e nell'aprirti il varco
a novelli trionfi, Armenia vede
nei petti assiri vacillar la fede.
Quinci, diletto figlio,
70 con magnanimo ardire
io sola ad evitar l'alto periglio
fulminerò di regia spada il lampo;
io di te in vece al campo
legge imponendo al barbaro Creonte
calcherò maestosa
75 sotto giogo servil l'altera fronte.
Sortisti in guisa tale
a me sembante eguale,
e voce e riso e delle membra il moto,
che degl'ammanti tuoi
80 o tu de' miei ti vesta,
deluso il guardo resta
di chi ne mira, e 'l vero sesso ignoto.

Oggi ne' suoi deliri
85 folle ch'ai danni assiri
la ribellata Babilonia esulta,
fia mio peso ch'inulta
l'infedeltà non resti. Entro al tuo seno,
benché maturo frutto
coltivi di virtù regio valore,
90 rende degl'anni il fiore
acerba la prudenza.
Cinta di terso acciaio
veloce partirò; feminea gonna
vèstiti, o figlio; e 'n tanto
95 Semirami sembrando, ancorché donna,
non avvilisci de' tuoi pregi il vanto.
Solo ad Eliso venga
nota la nobil frode;

50 La catena servil, che già l'avvinse,
indarno scuote, e se spezzarla ei tenta,
nel proprio sen l'empie saette avventa.
In tua sì verde etade
scorgo ben sì che gelido timore
55 al nativo valore
la destinata reggia, o figlio, ingombra;
ma del sospetto ogn'ombra
dilegua pur: gli dèi
mi diero anima forte,
60 dell'estinto consorte
mi fé la gloria ereditar trofei.

Sortisti nel natale
a me semblante eguale,

che degl'arredi tuoi qualor mi vesta
65 over tu di mie spoglie
t'ammanti, ogni più intento
guardo non ben comprende,
e indistinta si rende
la vera imago del mentito oggetto.

70 Cinta di terso acciaro
veloce partirò; femminea gonna
vèstiti, o figlio, intanto:
Semirami sembrando ancorché donna,
non avvilisci de' tuoi pregi il vanto.
75 Solo ad Eliso venga
nota la nobil frode;

100 NINO egli, ch'amico l'ode,
nel più cupo del sen chiusa la tenga.
A' tuoi prudenti imperi
ogni mio spirto avvinto
offro devoto e a' tuoi desir soggetto.
105 Sotto 'l paterno tetto,
e pur frenando il marziale instinto,
tra l'assire donzelle
resto regnante imbelles?
SEMIRAMIDE Soffri, ti prego, o figlio:
non ammette consiglio
110 l'angusto tempo. Addio,
spirto del viver mio,
obbedisci sagace,
spera trionfi e pace.

Scena III
NINO, ELISO

115 ELISO Vanne: con alma fida
io del tuo figlio alla custodia intendo;
vanne, devoto attendo
ch'a sì grand'opre alta fortuna arrida.
Ma tu perché dolente?
né mi rispondi?
120 NINO Oh dio,
con occhio asciutto rimirar degg'io
d'incendio marzial l'Assiria ardente?
ELISO Di fortuna le chiome
la tua gran genitrice
avvinte tiene alla robusta mano.
125 Di Babilonia dome
caderan le vittorie: a fasto vano
di ribellato orgoglio
non crolla il regio soglio,
fermo scettro non teme:
130 altra cura signor l'alma ti preme.
Ma tempo è d'esequire
il comando reale.
NINO Eliso, oh quanto
sotto femineo manto
forza sarà languire!
135 ELISO Politica cautela
così richiede.
NINO Ad altri, ahi duro affanno!,
non svelerò l'inganno?
ELISO Anco a te stesso il cela;

80	NINO	egli, ch'amico l'ode, nel più cupo dell'alma anco la tenga. A' tuoi potenti imperi ogni mio spirto avvinto offro devoto e ai tuoi desir sogetto. Sotto al paterno tetto, e pur frenando il naturale istinto, tra l'assire donzelle
85	SEMIRAMI	resto guerriero imbelle? Soffri, ti prego, o figlio: non ammette consiglio l'angusto tempo. Addio, spirto del viver mio, obedisci sagace, spera trionfi e pace.
		<i>Parte.</i> ³
95	ELISO	Vanne: con alma fida io del tuo figlio alla custodia intendo; vanne, devoto attendo ch'a sì grand'opre alta fortuna arrida. Ma tu perché dolente? né pur ⁴ rispondi?
100	NINO	Oh dio, con occhio asciutto rimirar degg'io d'incendio marzial l'Assiria ardente?
105	ELISO	Di fortuna la chioma di tua gran genitrice avvinta tien la portentosa mano. La Babilonia doma tosto fia che tu veggia: ad aura vana di ribellato orgoglio non crolla il regio soglio, fermo scettro non teme: altra cura signor l'alma ti preme. Ma tempo è d'esequire il comando reale.
110	NINO	Eliso, oh quanto sotto femineo manto forza sarà languire!
	ELISO	Politica cautela così richiede.
115	NINO	Ad altri, ah! duro affanno!, non svelerò l'inganno?
	ELISO	Anco a te stesso il cela;

³ Integrazione da W.

⁴ Lezione di W: «né men».

vergognoso periglio
ogn'indugio ti porta.

NINO Iside cara
non saprà qual io sia.

120 ELISO Signor, prevale
a molle affetto maestà reale.
Soffri e **fin**gi.

NINO Oh, tormento!
Teco il sento.

ELISO Convieni –
a due
– obedire.

ELISO – morire.
Al bell'idolo ch'adoro
palesarmi non potrò?

125 ELISO
No.

NINO
Contro me troppo rubelle
che volete, **in**ique stelle,
a placar tanta inclemenza?
Sofferenza.

130 ELISO
NINO **T**acer **nelle mie** pene
dovrò **dun**que così?

ELISO
Sì.

NINO
Oh, tormento! °

135 ELISO
Teco il sento.

a due
ELISO Convieni –
– obedire.

NINO – morire.

Scena III

ISIDE, **F**ERASPE

ISIDE

140 Adorata servitù,
cari lacci ond'io sol godo,
cari sì, con doppio nodo
e di ferro e di fé,
deh, stringete,
avvolgete l'alma e 'l piè:
libertà non voglio più.
Adorata servitù.

145 FERASPE
ISIDE
FERASPE Creonte,
di Babilonia il re, tuo padre...
ISIDE Taci.

170 FERASPE Altri non sente, or ora
giunse.
ISIDE Dove?
FERASPE Alla fronte
dell'assirico campo.
ISIDE E che sperar degg'io?
FERASPE Trionfi e scampo.
ISIDE Di fortuna reale
175 sotto paterno cielo
sdegno le pompe, e godo
s'in rozze vesti alto lignaggio celo.
Me del gran regno erede
cercando muove il genitore invano
180 lo sconcolato piede,
e con valor sovrano
la mia creduta morte
in grembo al Tigrì a vendicar s'accinge.
Ma questa che mi stringe
185 dolce catena il piè, fa che più cara
or mi rassembri povertà mentita
che patria, regno, genitore e vita.
FERASPE Fingendo spoglia e nome
qual prigioniera vil col rege assiro
190 so ben che godi corrisposta amante;
ma se, variando giro,
tua Fortuna incostante
il ver discopre, e che del re nemico
per figlia ti palesa,
195 contro te giusta accesa
bolle dell'odio antico
fiamma vendicatrice, e acerba sorte
a noi minaccia disonore e morte.
Ma più certo periglio
200 allora ti sovrasta,
quando di te invaghito
fia che rimiri la regina il figlio.
Avvolto in tale impaccio,
ecco del viver mio l'ultimo crollo:
205 la catena divien di corda un laccio,
e il legame del piè sormonta al collo.
ISIDE Intorno a chiaro lume,
incauta quanto audace,
amorosa farfalla i vanni gira,
210 arde le molli piume,
cade, ma il foco suo tanto le piace
che pur morendo incenerirsi aspira.
Così nel mio bel sole
l'occhio fissando omai
215 ardo; ma che? L'arsura

	FERASPE	Altri non sente, or ora giunse.
	ISIDE	Dove?
150	FERASPE	Alla fronte dell'assirico campo.
	ISIDE	E che sperar degg'io?
	FERASPE	Trionfi e scampo.
	ISIDE	Di fortuna reale sotto al paterno cielo sdegno le pompe, e godo 155 se in rozze vesti alto lignaggio io celo. Me del gran regno erede cercando muove il genitore invano lo sconsolato piede, e con valor sovrano 160 la mia creduta morte in grembo al Tigri a vendicar s'accinge. Ma questa che mi stringe dolce catena il piè, fa che più cara or mi rassembri povertà mentita 165 che patria, regno, genitore e vita.
	FERASPE	Sotto finto semblante di vil donzella, col monarca assiro già so che godi idolatrata amante; 170 ma se, variando giro, il ver Fortuna scopre e del rege nemico per germe ti palesa, contro te riaccesa ferve dell'odio antico 175 la fiamma ultrice, e dispietata sorte a noi ⁵ minaccia disonore e morte. Ma più certo periglio allora ti sovrasta, quando di te invaghito 180 fia che rimiri la regina il figlio. Avvolto in tale impaccio, ecco del viver mio l'ultimo crollo: la catena divien di corda un laccio, e 'l legame del piè sormonta al collo.
184 ⁵	ISIDE	Intorno al chiaro lume, incauta quanto audace, amorosa farfalla i vanni gira, arde le molli piume, cade, ma 'l foco suo tanto le piace ch'ancor morendo incenerirsi aspira. Io pur nel mio bel sole l'occhio fissando omai ardo; ma che? L'arsura

⁵ Lezione di W: «a te».

184 ¹⁰	FERASPE	sì dolce è al cuor, che da' cocenti rai scampo non cerca e libertà non cura. Così mi tiene astretto a morir disperato. Ci prepara ruine avverso fato.
184 ¹⁵	ISIDE FERASPE	Costante offriamo il petto. Se stella rea contrasta, la bravura non basta.
185	ISIDE	Per debellar la sorte è trionfo la morte. Soffri e taci, e s'avviene ch'irato cielo in noi fulmini avventi, per sì bella cagion brama i tormenti.
190	FERASPE	Soffrirò, tacerò, ma ch'io brami tormenti, oh, questo no.
195		⟨1.⟩ È pazzia cercar affanni, se d'angosce il mondo è pieno, e diluviano i malanni anco allor ch'è ciel sereno. Ah, purtroppo senza intoppo il destin miserie a balle su le spalle mi versò.
200		Soffrirò, tacerò, ma ch'io brami tormenti, oh, questo no.
203 ⁵		⟨2.⟩ Mal s'adattano i pensieri a incontrar travagli e duoli; chi patisce volentieri ha il cervel fatto a orioli. Ma se pure rie sventure non vorran che bene io abbia sol per rabbia senterò.
203 ¹⁰		Soffrirò, tacerò, ma ch'io brami tormenti, oh, questo no.

Scena XVI

Cortile regio

IREO

- 475 IREO 1. Al velen di lontananza
che portò d'Amor lo strale
del ritorno la speranza
fu l'antidoto vitale.
- 480 2. Quasi naufrago nocchiero
al toccare il patrio lido,
in te posa il mio pensiero,
del mio bene oh caro nido.

Scena XVII

IREO, CLITARCO

- 485 IREO Torno del mio bel foco
a vagheggiar la sfera.
CLITARCO In tre ore di gioco
non feci mai primiera.
- IREO *vedendo Clitarco* Ecco il servo: portasti
la carta alla regina?
CLITARCO Più d'una carta fu la mia rovina.
- 490 Oh, gioco maladetto!
IREO Per te più non son io carne né pesce.
CLITARCO Perché giochi, furfante?
Per vincere, signor, ma non riesce.
Pazienza e rabbia...
- 495 IREO Desti
alla regina la mia carta?
CLITARCO Certo.
Ma scusami, signore,
sei tanto bell'umore
che pizzichi di matto.⁶
Perché spedirmi ratto
500 dalle rive dell'Asia in questo loco

⁶ In questo caso «pizzicare» significa «cominciare a essere, o essere alquanto». Cfr. *Tommaseo online, ad vocem*, §8. (esempio: «Il tale è stato tanto tempo in Firenze, ch'ei pizzica di Fiorentino»).

Scena IV

Ireo, Clitarco

- 205 Ireo 1. Al velen di lontananza
che portò d'Amor lo strale
del ritorno la speranza
fu l'antidoto vitale.
- 210 2. Quasi naufrago nocchiero
al toccar d'amico lido,
in te gode il mio pensiero,
del mio bene oh caro nido.
- 215 Clitarco *parla da sé* Torno del mio bel foco
a vagheggiar la sfera.
In tre ore di gioco
non feci mai primiera.
- Ireo Venni d'Amor su l'ali
del vago volto a idolatrare i fiori.
- Clitarco E fiori e picche e cuori
son tutti miei nemici capitali.
- 220 Ireo *vedendo Clitarco* Ecco il servo: portasti
la carta alla regina?
Clitarco Ed una carta fu la mia ruina.
Ireo Come? dunque? perché?
Clitarco Aspettavo la dama e venne il re.
225 Ireo (Giocando ancor vaneggia.)
Non mi vedi?
Clitarco Dell'oro
il lume non lampeggia.
Meraviglia non è s'io scorga poco.
Oh, maladetto gioco!
- 230 Ireo Per te più non son io carne né pesce.
Clitarco Perché giochi, furfante?
Ireo Per vincere, signor, ma non riesce.
Clitarco Porgesti alla regina
la mia lettera?

235 CLITARCO Appunto
nel bisogno sei giunto.
È la corte in scompiglio,
la città sottosopra.

IREO E che?
CLITARCO Creonte

240 passa del Tigri il ponte,
bestemmia a più potere,
ce la vuol far vedere;
il re si parte.

IREO E la regina resta?
CLITARCO Di guerra tra i rumori
scordati degl'amori,
non è tempo d'aver più grilli in testa.

245 Con gl'altri capitani
vanne e mena le mani,
ma quando il rischio vedi,
più ch'alle man, ti raccomanda ai piedi.

IREO Di gloria militare
250 deità tutelare
Amore invoco, e nel dubbioso Marte
di palme illustri a inghirlandar le chiome
di Semirami bella imploro il nome.
Seguimi.

CLITARCO Verso dove?
255 IREO Tra l'armi.
CLITARCO A tale imbroglio
il genio non m'invita.
IREO È pur la guerra un gioco.
CLITARCO Ed io non voglio
se l'argento perdei, perder la vita.

IREO Vieni e taci.
CLITARCO Clitarco,
260 a che passo sei giunto!

Scena XIX

CLITARCO, LUCRINO *da parte*

CLITARCO De' tamburi al tarapatà,
delle trombe al tarararà,
Clitarco che farà?
550 LUCRINO Creperà. Creperà.
CLITARCO Oh, che voce funesta! E come?

LUCRINO In aria.
CLITARCO In aria?
LUCRINO In aria.
CLITARCO Questa malattia
è familiare assai di casa mia.
LUCRINO Clitarco?
555 CLITARCO Ohimè, chi è quello
che mi predice guai?
LUCRINO L'astrologo son io, teco scherzai.
CLITARCO Oh, frasca impertinente!
LUCRINO Meco vieni
e di valor ripieni
contro Creonte andiamo.
560 CLITARCO A buon viaggio.
LUCRINO Di che temi? Coraggio!
CLITARCO Sì rara mercanzia
nella sua galleria mio cor non serra.
LUCRINO Ascolta, il bando è chiaro: o forca, o guerra.
565 CLITARCO Se tu parli da vero,
io divengo guerriero.

a due Sù, sù, ch'al core
valore darà
de' tamburi il tarapatà,
delle trombe il tarararà.

Scena VII

Armeria reale

ELISO, SEMIRAMIDE *in abito di re*

245 ELISO Sotto manto guerriero,
bella amazzone invitta, oh quanto, oh come
sembri di Marte il simulacro altero!
Ma tosto fia che dome
250 babiloniche schiere, e di Creonte
stretti in freno servil gl'empi furori,

Scena V

LUCRINO, CLITARCO

LUCRINO Questo cercavo appunto.
CLITARCO *non si accorge di Lucrino*
De' tamburi al tarapatà,
delle trombe al taratà,
Clitarco che farà?
265 LUCRINO Creperà. °
CLITARCO Oh, sentenza funesta!
Qual morte mi s'apresta
da una stella contraria?
LUCRINO Aria.
270 CLITARCO In aria?
LUCRINO In aria.
CLITARCO Questa malattia
è familiare assai di casa mia.
LUCRINO Clitarco?
CLITARCO Ohimè, chi è quello
che mi predice guai?
LUCRINO L'astrologo son io, teco scherzai.
275 CLITARCO Oh, frasca impertinente!
LUCRINO La regina
di te domanda; vieni,
e di valor ripieni
contro Creonte andremo.
CLITARCO A buon viaggio.
280 LUCRINO Di che temi? Coraggio!
CLITARCO Sì cara mercanzia
nella sua galleria mio cor non serra.
LUCRINO Fratello, il bando è chiaro: o forza, o guerra.
CLITARCO Se tu parli davvero,
già son fatto guerriero.
285 *a due* Sù, «sù»,⁷ ch'al cuore
vigore darà
de' tamburi il tarapatà,
delle trombe il taratà, taratà.

Scena VI

Armeria reale

ELISO, SEMIRAMI *in abito di re guerriero*

290 ELISO Sotto manto guerriero,
bella amazzone invitta, oh quanto, oh come
sembri di Marte il simulacro altero!
Ma tosto fia che dome
babiloniche schiere, e di Creonte
stretti in freno servil gl'empi furori

⁷ Integrazione da W.

SEMIRAMIDE
255 te Pallade d'Assiria il mondo adori.
Eliso, io ti consegno
la reggenza del regno:
del mio diletto figlio
all'opre assisti; affettuoso zelo
sommistri consiglio,
e tra le brine di canuto pelo
la più robusta fedeltade annida;
260 il cielo a noi sia guida.
Delle cangiate spoglie
l'alto segreto inviolabil resti.
Ahi, che troppo funesti
foran gl'eventi, Eliso, allor che noto
venga il potente inganno.
265 Quindi saria con formidabil danno
dell'assira caduta il primo moto.
ELISO
270 Piova su la tua fronte
serti di glorie il cielo; il tuo gran merto
incontri il varco aperto
a più chiari trionfi; al nostro regno
io porgerò sostegno
debile sì, ma fido, e d'esser giuro
nella tua lontananza
Argo alla vigilanza.

Scena VIII

SEMIRAMIDE

275 SEMIRAMIDE Siamo soli, o mio core,
parlar libero puoi:
tra la speme e 'l timore,
ceder o vincer vuoi?
280 Qual è il nemico? Un dardo.
E chi lo vibra? Un guardo.
Cadute deplorabili
e stragi inevitabili
costante sosterrò:
285 contro l'ira d'Amor forza non ho.
Mie pompe militari,
avvilitate cedete?
Sul mio petto tingete
porpore di vergogna i tersi acciari.
290 Oh, sospirato Ireo!
La dolce guerra che mi fa 'l tuo volto
in un sol punto ha tolto
la pace all'anima, al brando ogni trofeo.
Oh, sospirato Ireo!

295	SEMIRAMI	te Pallade d'Assiria il mondo adori. Eliso, a te consegno la reggenza del regno: del mio diletto figlio all'opre assisti; affettuoso zelo
300		somministri consiglio, e tra le brine di canuto pelo la più robusta fedeltade annida; il cielo a noi sia guida. Delle cangiate spoglie
305		e del mentito aspetto l'alto segreto inviolabil resti.
306 ⁵		Ah che troppo funesti foran gl'eventi, Eliso, allor che noto venga il sagace inganno. Quindi saria con formidabil danno dell'assira caduta il primo moto.
	ELISO	Piova su la tua fronte nembi di glorie il cielo; il tuo gran merto incontri il varco aperto
310		a più chiari trionfi; al patrio regno io porgerò sostegno debile sì, ma fido, e d'esser giuro nella tua lontananza Argo a la vigilanza. <i>Parte.</i>
315	SEMIRAMI	Siamo soli, o mio core, parlar libero puoi; armato di valore ,
320		cedere o vincer vuoi? Qual è 'l nemico? Un dardo. E chi lo vibra? Un guardo. Ruine deplorabili e stragi formidabili costante soffrirò : contro l'armi d'Amor scudo non ho.

Scena IX
ISIDE, SEMIRAMIDE

ISIDE
295 Col più devoto affetto
che mai nudrisse innamorato core
a te m'atterro.

SEMIRAMIDE
(Oh, come il mio sospetto
oggi s'avvera!)

ISIDE
Il fulgido splendore
da tue chiare pupille
come vibri, mio re, tra nubi avvolto?
300 Deh, s'in amare stille
gli spirti verso al tuo partire e sciolto
in fervidi sospir fugge dal seno
l'ardente cuore, almeno
del foco che l'accese
305 porgigli sì cortese
vita del viver mio l'usate faci.
Né pur mi guardi, e taci?

SEMIRAMIDE
(Corrispondenti amori
tien la schiava col re. Fortuna arride
310 al mio vasto disegno:
con implacabil sdegno
dei malnati desiri
troncherò il filo, e nell'altrui ruine
stabilirò sul crine
315 del mio sposo e signor regio diadema.
Nel magnanimo petto
fabro nudrisco amor di spirti audaci.)

ISIDE
Teco parli? a me taci?
320 Ma forse... oh, mi lusinga
un sì dolce pensiero!
Ma forse sarà vero
che tu del tuo partir meco t'accori,
e col silenzio esprimi
i più vivi dolori?
325 Vanne, signor, trionfa,
e se già mai tra le vittorie stanco,
darai riposo al fianco,
ti sovvenga di me, di me che pure
entro l'alte sventure
330 nell'amor tuo nobil fortuna ottenni;
e se talor vorrai
di chi t'adora contemplar l'imago,
fissa lo sguardo in questi
colori, e il mio sembiante
335 ravvisa. Oh, quanto pago
ne' casi suoi funesti
fora il cor mio, se nel mirarlo un giorno

Gli dà il suo ritratto.

Scena VII
ISIDE, SEMIRAMI

325 ISIDE Col più devoto affetto
che mai nudrisse innamorato core
a te **m'inchino**.

SEMIRAMI (Oh, come il mio sospetto⁸
oggi s'avvera.)

ISIDE Il fulgido splendore
da tue chiare pupille
330 come vibri, **ben mio**, tra nubi avvolto?

330⁵ Deh, se in amare stille
gli spirti verso al tuo partire e sciolto
in fervidi sospir fugge dal seno
l'ardente cuore, almeno
del foco che l'accese
porgigli sì cortese
vita del viver mio l'usate faci.
Né pur **rispondi**, e taci?

SEMIRAMI (Corrispondenti amori
tien la schiava col re. Fortuna arride
al mio vasto disegno:
con implacabil sdegno
335 dei malnati desiri
troncherò il filo, e nell'altrui ruine
stabilirò sul crine
dell'adorato Ireo l'aureo diadema.
Entro petto reale
340 **fabro fu sempre** Amor di spirti audaci.)
ISIDE **A te** parli, a me taci?
Ma forse... oh, mi lusinga
un sì dolce pensiero!
Ma forse sarà vero
345 che tu del tuo partir meco t'accori,
e **nel** silenzio esprimi
i tuoi muti dolori?
Vanne, **gran re**, trionfa, e se già mai
350 **dalle** vittorie stanco,
riposo avrà l'affaticato fianco,
ti sovvenga di me, di me che pure
entro l'alte sventure
nell'amor tuo nobil fortuna ottenni;
e se talor vorrai
355 **di me dolente vagheggiar** l'imago,
fissa lo sguardo in questi, *Li dà un ritratto.*
ch'esprime il mio sembante. Oh, quanto pago

ne' **suoi casi** funesti
fora il cor mio, se nel mirarlo un giorno

⁸ Lezione di W: «pensiero».

375 Di questo seno ardente
se gradisti, mio re, gli spirti accesi,
come, quando t'offesi?
Ascoltami, mio re, sono innocente.
380 Ma qual senza pietà
o furia, o deità
a languir mi destina?

Scena XI

FERASPE, ISIDE

FERASPE La regina...
ISIDE Ah, crudele!
Ma come la regina?
FERASPE La regina...
ISIDE Ah, tiranna!
385 Godi de' miei martiri?
FERASPE Signora, tu deliri.
La regina m'impose
ch'a te dicessi ch'impaziente attende
di rivederti.
ISIDE Oh dio!
FERASPE Ma qual timore
390 t'ingombra il volto e 'l core?
ISIDE Chi non spera contenti
non paventa tormenti. *Parte.*
FERASPE Con studio e con pazienza
ogni sublime scienza
395 mi vanterei d'apprendere;
sol di donna il cervel non posso intendere.

Scena XII

Sala regia

ELISO, NINO *in abito di Semiramide*

ELISO Signor, se gl'alti dèi
alla tua genitrice
400 ti diero equal sembianza, oggi che sei
sotto femineo manto,
opra da saggio, osserva
del regno i moti, ed il nascente impero,
te pietoso e severo, ed ami e tema.
Quindi l'alto diadema
405 non vacilla sul crin di rege accorto.
Con vele di prudenza
qual sagace nocchiero abbraccia il porto.

390 Di questo **petto** ardente
se gradisti, mio re, gli spirti accesi,
come, quando t'offesi?
Ascoltami, mio re, sono innocente.
Ma qual senza pietà
395 **tartarea** deità
a languir mi destina?

Scena VIII

FERASPE, ISIDE

	FERASPE	La regina...
	ISIDE	Ah, crudele!
		Ma come la regina?
	FERASPE	La regina...
	ISIDE	Ah, tiranna!
		Goder de' miei martiri?
400	FERASPE	Signora, tu deliri. La regina m'impose che a te dicessi che impaziente attende di rivederti.
	ISIDE	Oh dio!
	FERASPE	Ma qual timore t'ingombra il volto e 'l core?
405	ISIDE	Chi non spera contenti non paventa tormenti.
	FERASPE	Con studio e con pazienza ogni sublime scienza mi vantarei d'apprendere;
410		sol di donna il cervel non posso intendere.

Parte.

Scena IX

ELISO, NINO *in abito di Semirami*

	ELISO	Signor, se gl'alti dèi alla tua genitrice ¹¹ ti diero equal sembianza, oggi che sei sotto femineo manto, 415 opra da saggio, osserva del regno i moti, ed il nascente impero, te pietoso e severo, or ami, or tema. Quindi l'alto diadema mai non cade dal crin di rege accorto. 420 Con vele di prudenza l'ancora del regnar si getta in porto. Sarà mio grave peso
	NINO	

¹¹ In W viene copiato erroneamente «gran genitrice» e poi aggiunta una nota per la sillaba eccedente.

410 Inoltre ti sovvenga
 ch' il palesarti è irreparabil danno;
 e se d' incauto ardore
 ti van serpendo in sen fiamme voraci,
 all' amata bellezza
 anco ti cela e taci;
415 indissolubil freno
 alle tue brame stringi;
 restino i molli affetti, allor che fingi,
 entro al silenzio tuo sepolti in seno.

Scena XIII

NINO

NINO 1. Celar d' amor l' arsura
420 non posso, oh dio, non so;
 quell' incendio che dura
 asconder non si può.
 2. Se muto i suoi martiri
 il petto asconderà,
425 con lingua di sospiri
 l' ardor si scoprirà.
 Ah, so ben io
 ch' il nudo dio per gioco
 fa nel volto apparir dell' alma il foco;
 e allor ch' il labro tace,
430 l' occhio divien loquace.

Scena XIV

CLITARCO, NINO

CLITARCO Regina, eccomi qua.
NINO Che vuoi da me?
CLITARCO M' atterro
 alla tua maestà.
NINO Chi sei?
CLITARCO Qual sempre fui,
435 servitor strapazzato,
 giocator sfortunato.
NINO E chi t' invia?
CLITARCO Colui,
 a te sì caro, quello
 savio, cortese e bello,
440 che a par di Marte guerreggiar si vanta;
 se più ne vuoi saper, la carta canta.

425 ELISO
quanto imponesti l'esequir sagace.
Ti sovvennga, signore,
che il palesarti è irreparabil danno;
e se d'incauto ardore
ti va serpendo in sen fiamma vorace,
all'amata bellezza
ancor ti cela; stringi

430
alle passioni il freno;
restino i molli affetti, allor che fingi,
entro al silenzio tuo sepolti in seno. *Parte.*

435 NINO
1. Celar d'amor l'arsura
non posso, oh dio, non so;
quell'incendio che dura
asconder non si può.

440
2. Se muto i suoi martiri
il petto asconderà,
con lingua di sospiri
l'ardor si scoprirà.

445
Ah, so ben io
ch'il nudo dio per gioco
fa nel volto apparir dell'alma il foco;
e allor ch'il labbro tace,
l'occhio divien loquace.

Scena X
CLITARCO, NINO

CLITARCO Regina, eccomi qua.
NINO Che vuoi da me?
CLITARCO M'atterro
alla tua maestà.

NINO Chi sei?
CLITARCO Qual sempre fui,
450 servitor strapazzato,
giocator sfortunato.

NINO E chi t'invia?
CLITARCO Colui,
455 il tuo più caro, quello
che, bravo, dotto e bello,
«dell'amor tuo»¹² posseditor si vanta;
se più ne vuoi saper, la carta canta. *Li dà una lettera.*

¹² Integrazione da W.

NINO

(Quest'è 'l servo d'Ireo:
gran segreto si svela,
or che mentita veste il ver gli cela.) *Clitarco gli dà la lettera.*

445

CLITARCO

Molto ti devo. Parti.

NINO

La risposta qual è?

CLITARCO

Che ratto venga a me.

Così mi piace:

col rispondere a bocca

consoli in un istante

450

l'occhio e la lingua, e con sapere accorto

risparmi il foglio, la fatica e 'l porto.

Scena XV

NINO

NINO

Apro la carta: appago

i miei desiri. Oh, quanto

di funeste avventure è 'l cor presago!

455

Lettera

“L'alma che solo in te bear desia

devoto Ireo su queste note invia.”

Temeraria arroganza!

“Martir di lontananza

460

troppo fiero si rende,

una candida fede

la giurata mercede allor che attende.”

	NINO	(Questo è il servo d'Ireo: gran segreto si svela. Seconderò l'inganno.) E di me acceso
460	CLITARCO	pur vive il tuo signore? Spasima, crepa, more; da sera e da mattina mangia pane e regina.
465	NINO CLITARCO	Sa ch'io gli corrispondo? Oh, possanza del mondo! Lo sa per certo, e quante volte e quante con parolucce tenere discorreste tra voi d'Amore e Venere? Con occhio vigilante osservate ch'il re non vi scopra.
470	NINO CLITARCO	Perché? Perché gl'è un animale da farvi qualche male. Oggi che ei va alla guerra fa', signora, che teco qui resti il mio padrone ed io pur seco. Mentre ei Creonte ammazza, tu con l'amico sguazza. Io dentro all'osteria vi farò compagnia: avran consolazione un guerriero, un amante ed un poltrone.
475	NINO	Per sì grato consiglio molto ti devo. Parti.
480	CLITARCO NINO CLITARCO	La risposta qual è? Che ratto venga a me. Così mi piace: col rispondere a bocca consoli in un istante l'occhio e la lingua, e con sapere accorto
485		la carta avanzi, la fatica e 'l porto. <i>Parte.</i>
490	NINO	Apro la carta: appago i miei desiri. Oh, quanto di funeste avventure è 'l cor presago! <i>Lettera</i> "L'alma che solo in te bear desia l'accesso Ireo su queste note invia." Temeraria arroganza! "Martir di lontananza troppo fiero si rende, una candida fede la giurata mercede allor ch'attende."
495		
500		

465 Pur non vaneggio, e pure
a me stesso non fingo!
“Viva nell’alma stringo
l’amorosa pietade, onde veloce
a rivolger m’inviti a te le piante.
Servo, consorte, amante.”
Servo, consorte, amante?
470 Spiriti tanto vili
la genitrice mia nudrisce in seno?
Usa prudenza, o core; ingegno accorto
freni all’Icaro incauto il volo insano,
e l’affetto inumano
il naufragio suo ritrovi in porto.

Scena XVI

Cortile regio

IREO

475 IREO 1. Al velen di lontananza
che portò d’Amor lo strale
del ritorno la speranza
fu l’antidoto vitale.

480 2. Quasi naufrago nocchiero
al toccare il patrio lido,
in te posa il mio pensiero,
del mio bene oh caro nido.

Scena XVII

IREO, CLITARCO

IREO Torno del mio bel foco
a vagheggiar la sfera.

485 CLITARCO In tre ore di gioco
non feci mai primiera.

IREO *vedendo Clitarco* Ecco il servo: portasti
la carta alla regina?

CLITARCO Più d’una carta fu la mia rovina.

Pur non vaneggio, e pure
a me stesso non fingo!
“Viva nell’alma stringo
l’amorosa pietade, onde veloce
505 a rivolger m’affidi a te le piante.
Servo, consorte, amante.”
Servo, consorte, amante?
Spiriti tanto vili
la genitrice mia nutrice in seno?
510 Usa prudenza, o core; ingegno accorto
freni all’Icaro incauto il volo insano,
e l’affetto inumano
il naufragio suo ritrovi in porto.
A tempo ci giunge. «Vede giungere Ireo.»

Scena IV

IREO, CLITARCO

205 IREO 1. Al velen di lontananza
che portò d’Amor lo strale
del ritorno la speranza
fu l’antidoto vitale.
210 2. Quasi naufrago nocchiero
al toccar d’amico lido,
in te gode il mio pensiero,
del mio bene oh caro nido.

215 CLITARCO *parla da sé* Torno del mio bel foco
a vagheggiar la sfera.
In tre ore di gioco
non feci mai primiera.
IREO Venni d’Amor su l’ali
del vago volto a idolatrare i fiori.
CLITARCO E fiori e picche e cuori
son tutti miei nemici capitali.
220 IREO *vedendo Clitarco* Ecco il servo: portasti
la carta alla regina?
CLITARCO Ed una carta fu la mia ruina.
IREO Come? dunque? perché?
CLITARCO Aspettavo la dama e venne il re.
225 IREO (Giocando ancor vaneggia.)
Non mi vedi?
CLITARCO Dell’oro
il lume non lampeggia.
Meraviglia non è s’io scorga poco.

490		Oh, gioco maladetto! Per te più non son io carne né pesce.
	IREO	Perché giochi, furfante?
	CLITARCO	Per vincere, signor, ma non riesce. Pazienza e rabbia...
	IREO	Desti
495		alla regina la mia carta?
	CLITARCO	Certo.
		Ma scusami, signore, sei tanto bell'umore che pizzichi di matto. ¹³
500		Perché spedirmi ratto dalle rive dell'Asia in questo loco con lettera diretta alla regina, se volevi poi venirmi dietro, in modo che tra noi ad esser giunti qui v'è corso poco,
505		e s'affrettavi punto punto il piè c'eri prima di me. Oh, bel pensiero arrivar lo scrittor pria del corriero! Io non l'intendo.
	IREO	Allora
510		che portarti veloce a questa reggia t'imposi, far dimora con gl'eserciti miei colà proposi, ma ben tosto disposi per altra urgenza a quest'albergo il passo volger segreto e solo,
515		e su l'ali d'amor men venni a volo. Bene, arcibene. Appunto nel bisogno sei giunto.
	IREO	Perché?
	CLITARCO	Nol sai? Creonte passa del Tigri il ponte, con sanguigne bandiere ce la vuol far vedere; il re si parte.
520		
	IREO	E la regina resta?
	CLITARCO	Di guerra tra i rumori scordati degl'amori, non è tempo d'aver più grilli in testa.
525		
	IREO	Di gloria militare

¹³ In questo caso «pizzicare» significa «cominciare a essere, o essere alquanto». Cfr. *Tommaseo online, ad vocem*, §8. (esempio: «Il tale è stato tanto tempo in Firenze, ch'ei pizzica di Fiorentino»).

230 IREO Oh, *maladetto gioco!*
CLITARCO Per te più non son io carne né pesce.
Perché giochi, furfante?
Per vincere, signor, ma non riesce.

IREO *Porgesti alla regina
la mia lettera?*

235 CLITARCO Appunto
nel bisogno sei giunto.
*È la corte in scompiglio,
la città sottosopra.*

IREO E che?
CLITARCO *Creonte*

240 IREO passa del Tigri il ponte,
CLITARCO *bestemmia a più potere,*
ce la vuol far vedere;
il re si parte.

IREO E la regina resta?
CLITARCO Di guerra tra i rumori
scordati degl'amori,
non è tempo d'aver più grilli in testa.

245 IREO *Con gl'altri capitani
vanne e mena le mani,
ma quando il rischio vedi,
più ch'alle man, ti raccomanda ai piedi.*
Di gloria militare

555
LUCRINO
CLITARCO
LUCRINO
che mi predice guai?
L'astrologo son io, teco scherzai.
Oh, frasca impertinente!
Meco vieni
e di valor ripieni
contro Creonte andiamo.

560
CLITARCO
LUCRINO
CLITARCO
Di che temi? Coraggio!
Sì rara mercanzia
nella sua galleria mio cor non serra.
LUCRINO
CLITARCO
Ascolta, il bando è chiaro: o forca, o guerra.
Se tu parli da vero,
565
io divengo guerriero.

a due
Sù, sù, ch'al core
valore darà
de' tamburi il tarapatà,
delle trombe il tarararà.

Scena XX
Giardino reale
NINO

570
NINO
Fronde, fiori e fresche erbetto,
frutti, fonti e vaghe aurette,
lusinghiere m'invitate
a goder dolce ristoro,
575
ma sì grave è 'l mio martoro
che portar non gli può tregua un momento
né la terra, né 'l ciel, né l'onda e 'l vento.
Costanza, anima mia;
cieco furor non veli
della prudenza il raggio.
580
A innocente coraggio
assisteranno i cieli.

Scena XXI
IREO, NINO

IREO
585
Trema il piede e s'abbaglia
l'occhio a sì pura face.
Non ti preme ed assaglia,
anima mia, spavento.
Semiramide è questa. Oh quanto, oh come
al sovrano splendore
vien di ghiaccio la lingua ed arde il core!

275	LUCRINO CLITARCO LUCRINO	che mi predice guai? L'astrologo son io, teco scherzai. Oh, frasca impertinente! <i>La regina</i> <i>di te domanda; vieni,</i> e di valor ripieni contro Creonte <i>andremo.</i>
280	CLITARCO LUCRINO CLITARCO	A buon viaggio. Di che temi? Coraggio! Sì <i>cara</i> mercanzia nella sua galleria mio cor non serra.
	LUCRINO CLITARCO	<i>Fratello</i> , il bando è chiaro: o forza, o guerra. Se tu parli davvero, <i>già son fatto</i> guerriero.
285	<i>a due</i>	Sù, «sù», ¹⁴ ch'al cuore <i>vigore</i> darà de' tamburi il tarapatà, delle trombe il <i>taratà, taratà.</i>

Scena XI
IREO, NINO

515	IREO	<i>Oh, come</i> ° al sovrano splendore vien di ghiaccio la lingua ed arde il core!
-----	------	--

¹⁴ Integrazione da W.

- 590 Alma mia, di che paventi?
Come geli in faccia al sole,
chi ti lega le parole,
chi trattien nel sen gl'accenti?
Alma mia, di che paventi?
- 595 NINO (Fingi, mio cor, se puoi,
non esprimer sul volto i moti tuoi.)
IREO Come appunto imponesti,
lasciai d'Asia i confini;
de' tuoi lumi divini
rapido vengo a vagheggiar gl'ardori.
- 600 NINO Ireo, o taci, o mori.
IREO Tacer, morir? ohimè!
Chi l'impone? perché?
NINO Di real pentimento
inviolabil legge
- 605 così comanda, e 'l mio fallir corregge;
ch'io t'ami e amando spero
d'involare al mio figlio
l'ereditario regno?
Oh, esecrandi pensieri!
610 Sacrilego consiglio!
Contro voi, contro me di giusto sdegno
arde l'alma dolente,
e confusa e languente
or vi ricopre in sempiterni orrori.
- 615 Ireo, o taci, o mori.
IREO Tacerò.
NINO Viverai.
IREO Ma se morte mi dai,
come viver potrò?
NINO Viene il re. Parti.
IREO Oh, sfortunati amori!
- 620 NINO Ireo, o taci, o mori.
IREO Non è nel mio potere
il vivere e tacere.
Ben ti saprò obbedire
col tacere e morire.
- Scena XXII
SEMIRAMIDE, NINO
- 625 SEMIRAMIDE (Qui trovo il re.)
NINO (Qui la regina giunge.)
SEMIRAMIDE (Oh, figlio malaccorto!)
NINO (Oh, incauta madre!)
SEMIRAMIDE (Saran le voci mie saette ardenti.)
NINO (Dal labro mio fulmineran gl'accenti.)
SEMIRAMIDE Figlio, pria che tu resti,
630 a te mi porta alta cagione. (Oh, quanto

- Alma mia, di che paventi?
Come geli in faccia al sole,
chi ti lega le parole,
520 chi trattien d'amor gli accenti?
Alma mia, di che paventi?
- NINO (Fingi, mio cor, se puoi,
non esprimer sul volto i moti tuoi.)
- IREO Come appunto imponesti,
525 lasciai d'Asia i confini;
de' tuoi lumi divini
rapido venni a vagheggiar gl'ardori.
- NINO Ireo, o taci, o mori.
- IREO Tacer, morir, perché?
530 E chi l'impone, ohimè?
- NINO Di real pentimento
l'inviolabil legge
così comanda, e 'l mio fallir corregge;
ch'io t'ami e amando spero
535 involare al mio figlio
l'ereditario regno?
Oh, barbari pensieri!
Sacrilogo consiglio!
540 Contro voi, contro me di giusto sdegno
arde l'alma dolente,
e confusa e languente
or vi ricopre in sempiterni orrori.
Ireo, o taci, o mori.
- IREO Tacerò.
- NINO Viverai.
- 545 IREO Ma se morte mi dai,
come viver potrò?
Viene il re. Parti.
- NINO Oh, sfortunati amori!
- NINO Ireo, o taci, o mori.
- IREO Non è nel mio potere
550 il vivere e tacere.
Ben ti saprò obbedire
col tacere e morire.
- Scena XII
SEMIRAMI, NINO
- SEMIRAMI (Qui trovo il re.)
- NINO (Qui la regina giunge.)
- SEMIRAMI (Oh, figlio malaccorto!)
- NINO (Oh, incauta madre!)
- 555 SEMIRAMI (Saran le voci mie saette ardenti.)
- NINO (Dal labro mio fulmineran gl'accenti.)
- SEMIRAMI Figlio, pria che tu resti,
a te mi porta alta cagione. (Oh, quanto

- NINO prevedo a' danni miei colpi funesti!
Madre, pria che tu parta,
per grave urgenza io ti rivedo. (Oh, quale
vien teso contro me dardo mortale!)
- 635 SEMIRAMIDE Dalle mentite spoglie
schiava vile ingannata
te mi pensa; discioglie
d'anima appassionata
note dolenti, e allor ch'il re mi crede,
implora al suo penar degna mercede.
- 640 NINO (Sono scoperto, oh dio!)
SEMIRAMIDE (L'ho colpito sul vivo.)
NINO Attendi. Anch'io,
creduto te da un tuo vassallo, udii
con modi troppo audaci
chieder d'amor, di fé segni veraci.
- 645 SEMIRAMIDE (È noto l'amor mio.)
NINO (Nel cor la punsi.)
a due Miei spirti, non cedete.
SEMIRAMIDE Simulate.
NINO Fingete.
SEMIRAMIDE Ah, per questo ritratto
è forza pur ch'io tema
precipitar dal soglio. *«Gli mostra il ritratto di Iside.»*
- 650 NINO Ah, che per questo foglio
mi vacilla sul crin l'aureo diadema. *«Le mostra la lettera di Ireo.»*
- 655 SEMIRAMIDE Carattere fatale!
NINO Imagine funesta!
SEMIRAMIDE Odia l'originale.
NINO Chi lo scrisse detesta.
SEMIRAMIDE (Resistere saprò.)
NINO (Me stesso vincerò.)

Scena XXIII

ELISO *con spada nuda*, SEMIRAMIDE, NINO

- 660 ELISO *«a Semiramide»* Che più tardi? Creonte,
omai varcato il ponte,
sovra le nostre mura
trionfanti vessilli all'aure spiega.
- 665 SEMIRAMIDE Muovo volante il passo.
NINO Ti segue il mio pensiero.
SEMIRAMIDE Ti prometto trofeo;
ma d'Iside ti scorda.
- NINO E tu d'Ireo.
SEMIRAMIDE Contro Creonte altera

560	NINO	prevedo ai danni miei colpi funesti! Madre, pria che tu parta, per grave urgenza io ti rivedo. (Oh, quale vien teso contro me dardo mortale!)
	SEMIRAMI	Dalle mentite spoglie schiava vile ingannata
565		te mi pensa; discioglie d'anima appassionata note dolenti, e allor ch'il re mi crede, implora al suo penar degna mercede.
	NINO	(Sono scoperto, oh dio!)
570	SEMIRAMI	(L'ho colpito sul vivo.)
	NINO	Attendi. Anch'io, creduto te da un tuo vassallo, udii con modi troppo audaci chieder d'amor, di fé segni veraci. (È noto l'amor mio.)
	SEMIRAMI	(Nel cor la punsi.)
575	NINO	Miei spirti, non cedete.
	SEMIRAMI	Simulate.
	NINO	Fingete.
	SEMIRAMI	Ah, per questo ritratto è forza pur ch'io tema precipitar dal soglio. <i>«Gli mostra il ritratto di Iside.»</i>
580	NINO	Ah, che per questo foglio mi vacilla sul crin l'aureo diadema. <i>«Le mostra la lettera di Ireo.»</i>
	SEMIRAMI	Carattere fatale!
	NINO	Imagine funesta!
	SEMIRAMI	Odia l'originale.
585	NINO	Chi lo scrisse detesta.
	SEMIRAMI	(Resistere saprò.)
	NINO	(Me stesso vincerò.)

Scena XIII

ELISO *«con spada nuda»*,¹⁵ SEMIRAMI, NINO

590	ELISO <i>«a Semirami»</i>	Che più tardi? Creonte, omai varcato il ponte, sopra le nostre mura trionfanti vessilli all'aure spiega. <i>Chi guerreggiar ti niega?</i> <i>Parte furioso.</i>
	SEMIRAMI	Muovo volante il passo.
	NINO	Ti segue il mio pensiero.
595	SEMIRAMI	Ti prometto trofeo; ma d'Iside ti scorda.
	NINO	E tu d'Ireo.
	SEMIRAMI	Contro Creonte altera

¹⁵ Integrazione da W.

670 SEM, NINO *a due* palme riporterò,
Ma contro Amore, o figlio,
o madre, oh dio, non so.

Scena XXIV

Recinto di muri assegnato per appartamento alle donzelle di Babilonia, schiave di Semiramide.
CORO di SCHIAVE *donzelle babiloniche*, FERASPE

CORO
Là dove è servitù regna il dolore,
morto è 'l piacer, la tirannia risiede.
Libertà, libertà cerca ogni piede,
libertà, libertà grida ogni core.

675 FERASPE
E libertate avrete,
così sperate, o belle
amorse donzelle;
Creonte il nostro rege
vittorioso viene,
680 spezzate le catene,
pur torneremo alle paterne mura;
di sì grand'avventura
al dolce avviso trionfanti e liete
al ballo il piè sciogliete.

Segue il ballo e termina l'atto primo.

ATTO II

Scena I
Camera regia
ELISO

685 ELISO
1. Fortuna, non desistere,
fissa la rota instabile,
ogni stella immutabile
voglia d'Assiria al vasto impero assistere.

690
2. Nei campi della gloria
i brandi omai lampeggiano
e i lauri che verdeggiano
posson del cielo al fulminar resistere.
Fortuna, non desistere.

SEM, NINO *a due* palme riporterò, o figlio,
Ma contro Amor, o madre, oh dio, non so.

Scena XIV¹⁶

Cortile regio nel palazzo di Nino

CORO *di donzelle babiloniche schiave* e FERASPE

600 CORO Là dove è servitù regna il dolore,
morto è il piacer, la tirannia risiede.
Libertà, libertà cerca ogni piede,
“libertà, libertà” grida ogni core.

605 FERASPE E libertate avrete,
così sperate, o belle
amorse donzelle;
Creonte il nostro rege
vittorioso viene,
spezzate le catene,
610 pur torneremo alle paterne mura;
di sì grand'avventura
al dolce avviso liete °
al ballo il piè sciogliete.

Segue il ballo.

ATTO II

Scena I

ELISO¹⁷

615 ELISO 1. Fortuna, non desistere,
fissa la rota instabile,
ogni stella immutabile
voglia d'Assiria al vasto impero assistere.
Fortuna, non desistere.

620 2. Nei campi della gloria
i brandi omai lampeggiano
e i lauri che verdeggiano
posson del cielo al fulminar resistere.
Fortuna, non desistere.

¹⁶ In W la scena non è copiata per intero. Alla fine della scena I.13 è copiata la didascalia «Fine dell'atto primo. Segue l'abbattimento». Un'altra mano ha aggiunto «overo l'introduzione del ballo delle schiave donzelle babiloniche» e nella carta successiva ha aggiunto l'indicazione scenica «cortile» e ha copiato la parte del basso con le prime parole del testo «Là dove» per il coro, «E libertate» per Feraspe.

¹⁷ In W: «ELISO solo».

Scena II
ELISO, IREO

695 ELISO Con invitto coraggio
oh, come il nostro rege
guerreggiò maestoso!

IREO Ah, che non basta
l'impeto di Creonte aver sospinto;
irato ancor contrasta,
con le più folte schiere il muro ha cinto.

700 ELISO Non paventar, Ireo;
nei conflitti di Marte
ti sovvenga che a parte
fu il tuo valor dell'immortal trofeo.

Non paventar, Ireo. *Parte.*

705 IREO Guerreggiar,
trionfar non bramo più.
Più non curo che la fronte
cinta sia di nobil palma;
se d'Amor legata è l'alma,
resti il piede in servitù.

710 Guerreggiar,
trionfar non bramo più.

Lasso, sorgono infine
dalle vittorie mie le mie ruine.

Scena III
CLITARCO, IREO

715 CLITARCO Carte, dadi, bassetta, massa, ohimè!
non ho da vincer mai, dite, perché?

IREO Teso a scoccar tormenti
quando, fiero destin, l'arco rallenti?

720 CLITARCO Penare –
Giocare –
IREO – con l'aspra saetta,
CLITARCO – con tanta disdetta,
a due oh, barbara sventura!

IREO Piagato –
725 CLITARCO Piccato –
IREO – amerò,
CLITARCO – giocherò,
a due finché la ^{vita} dura.
borsa

Scena II
ELISO, IREO

625 ELISO Con invito coraggio
oh, come il nostro rege
guerreggiò maestoso!

IREO Ah, che non basta
l'impeto di Creonte aver sospinto;
irato ancor contrasta,
con le più *scelte* schiere il muro ha cinto.

630 ELISO Non paventar, Ireo;
nei conflitti di Marte
ti sovvenga ch'a parte
fu 'l tuo valor dell'immortal trofeo. *Parte.*

635 IREO Guerreggiar,
trionfar non bramo più.
Più non curo che la fronte
cinta sia di nobil palma;
se d'Amor legata è l'alma,
resti il piede in servitù.

640 Guerreggiar,
trionfar non bramo più.

Lasso, sorgono infine
dalle vittorie mie le mie ruine.

Scena III
CLITARCO, IREO

645 CLITARCO Carte, dadi, bassetta, massa, ohimè!
non ho da vincer mai, dite, perché?
IREO Teso a scoccar tormenti
quando, fiero destin, l'arco rallenti?

Ognun parla da sé.

650 CLITARCO Penare –
Giocare –
IREO – con *aspra* saetta,
CLITARCO – con tanta disdetta,
a due oh, barbara sventura!
IREO Piagato –
CLITARCO Piccato –
655 IREO – amerò,
CLITARCO – giocherò,
a due finché la ^{vita} borsa dura.

Scena IV

SEMIRAMIDE, CLITARCO, IREO

730 SEMIRAMIDE Clitarco, il passo affretta;
Iside trova, e in nome mio l'imponi
che ratta a me si porti.

CLITARCO Ognun comanda,
ma l'uso del donar andò da banda.¹⁸ *«Parte.»*

SEMIRAMIDE Con intrepido ardire
pugnasti, o caro.

735 IREO I gloriosi auspici
del tuo real comando
dier spirti al seno e avvaloraro il brando.

SEMIRAMIDE (Di me stessa omicida
sarò 'l mio amore all'idol mio tacendo?
S'allontani 'l mio foco,
740 estinguasi fuggendo.)
Parti, Ireo.

IREO Com'imponi,
obbedisco.

SEMIRAMIDE Ma ferma...
(qual dolce violenza
l'anima tiranneggia?
745 Mi scoprirò: sparite,
avviliti pensieri.) Vanne.

IREO Affretto
il passo.

SEMIRAMIDE Arresta il piede.
(Oh dio, pur manca e cede,
già langue il cor nell'inflammato petto.)
750 Attendi, Ireo; sdegnosa
quanto visse amorosa
teco mostrossi la regina.

IREO (Ohimè,
che sento!) Invitto re
del temerario errore
755 pietade implora il mio pentito core.
«Si prostra ai piedi di Semiramide.»

SEMIRAMIDE Alzati, amico; merta
ricompensa, non pena
il tuo nobil affetto; e se talora
760 colei che t'innamora
rivolge a' danni tuoi rigido sguardo,
simula sdegno, e d'un amor verace
nutrisce in sen le pure fiamme e tace.

IREO (È pur il re che parla!
pur son io che l'ascolto!)

SEMIRAMIDE E pur non mente

¹⁸ *Scil.* si trascura. «Da banda, vale Da una parte, da un lato [...] *Mettere da banda* vale Tralasciare», cfr. *Tommaseo online*, ad vocem.

Scena IV

SEMIRAMI, CLITARCO, IREO

SEMIRAMI
660 Clitarco, il passo affretta;
Iside trova, e in nome mio l'imponi
che ratta a me si porti.

CLITARCO
Ognun comanda,
ma l'uso del donar andò da banda. *Parte.*

SEMIRAMI
Con intrepido ardire
pugnasti, o caro.

IREO
I *fortunati* auspici
del tuo real comando
665 dier spirti al seno e avvaloraro il brando.

SEMIRAMI *tra sé*
Di me stessa omicida
sarò *dunque* tacendo?
S'allontani il mio foco,
670 *vincasi Amor* fuggendo.
Parti, Ireo.

IREO
Come imponi,
obedisco.

SEMIRAMI
Ma ferma...
(qual dolce violenza
l'anima tiranneggia?
675 Mi scoprirò: sparite,
avviliti pensieri.) Vanne.

IREO
Affretto
il passo.

SEMIRAMI
Arresta il piede.
(Oh dio, pur manca e cede,
già langue il cuor nell'inflammato petto.)
680 Attendi, Ireo; sdegnosa
quanto visse amorosa
teco mostrossi la regina.

IREO
(Ohimè,
che sento!) Invitto re
del temerario errore
pietade implora il mio pentito core.
«Si prostra ai piedi di Semirami.»

685 SEMIRAMI
Alzati, amico; merta
ricompensa, non pena
il tuo nobile affetto; e se talora
colei che t'innamora
690 rivolge ai danni tuoi rigido sguardo,
simula sdegno, e d'un amor verace
nutrisce in sen le pure fiamme e tace.

IREO
(È pur il re che parla,
pur son io che l'ascolto!)

SEMIRAMI
E pur non mente

695 mio labro affettuoso;
credimi, Ireo. Deh, prendi
l'alma di lei su queste note, e stima
che l'istessa regina a te l'esprima.
IREO Oh, cifre troppo ascose!
SEMIRAMI E non l'intendi?
IREO Ardo, gelo, pavento.
SEMIRAMI (Io vuo' scoprirmi.
700 Che sarà mai?) Sentimi, Ireo, sperai
che sotto a queste spoglie
ascoso fosse...

Scena V

NINO, SEMIRAMI, IREO

NINO (Ireo
con la mia genitrice?)
SEMIRAMI ...il mio...
NINO *la interrompe* Figlio, non lice
705 in placido riposo
tener il brando ozioso;
se con più forte assalto
Creonte atterra il muro, il nostro campo
anelante si rende,
710 sol la tua scorta attende.
a tre All'armi, all'armi.
SEM, NINO *a due* Ireo, –
SEMIRAMI – seguimi.
NINO – resta.
IREO Oh, di confusa sfinge
non intesi furori!
SEMIRAMI *partendo* Soffri e ama.
715 NINO *partendo* Taci o mori.
IREO Seguimi, resta, soffri,
e ama, taci o mori. Oh, laberinto
di tortuosi giri,
in te vagando il core
720 segue il mal, resta immoto,
costantissimo soffre, ama devoto,
le fiamme tace e nel silenzio more.

Scena VI

ISIDE, FERASPE

ISIDE Ah, se nel ciel d'amore
senza variar¹⁹ costume

¹⁹ Lezione di W uguale a quella di Fi90: «cangiar».

ogn'aspetto crudel minaccia affanni,
 o placate il mio nume,
 o influitemi morte, astri tiranni.
 795 FERASPE Signora, ad ogni passo,
 in ogni luogo, in ogni tempo omai
 abbian fine i tuoi guai, gl'ohimè, gl'ahi lasso.
 Corser due anni interi
 che dura servitù per tuo capriccio
 800 misero soffro e taccio.
 Uscir di quest'impiccio,
 terminar tal impaccio
 voglio, e devo una volta:
 adesso è tempo, e la ragione ascolta.
 805 Mentre d'Assiria il rege
 del tuo petto gradia l'accessò foco,
 ti scusai, compatii; ma poichè sento
 che di te prende gioco,
 non fia ch'io più conceda
 810 a sì folle desio libero il corso.
 Di superar te stessa,
 figlia, il modo t'insegno:
 le catene d'amor rompa lo sdegno.
 815 ISIDE Parli il vero, Feraspe.
 FERASPE Ma che giova?
 ISIDE Non vale
 d'Amor contro lo strale
 tenero petto.
 FERASPE Parto,
 saprà il tuo genitore...
 ISIDE Oh dio, ferma; pietà, son donna.
 FERASPE È vero,
 820 ma figlia di Creonte.
 ISIDE Duro laccio servil m'arresta il piede.
 FERASPE Ma sovra la tua fronte
 regio diadema lampeggiar si vede.
 ISIDE Penserò.
 FERASPE Non v'è tempo.
 825 ISIDE Meco resta.
 FERASPE Non devo.
 ISIDE Solo parti.
 FERASPE Non voglio.
 ISIDE Lascia ch'io parli al re.
 FERASPE Tropp'ho sofferto.
 ISIDE Il mio pianto?
 FERASPE Non curo.
 ISIDE I miei preghi?
 FERASPE Non sento.
 830 ISIDE Brama la morte mia tua crudeltà.
 FERASPE Brama la vita tua mia fedeltà.

725 ogni aspetto crudel minaccia affanni.
Deh placate il mio nume,
o influitemi morte, astri tiranni.
FERASPE Signora, ad ogni passo,
in ogni luogo, in ogni tempo omai
730 abbian fine i tuoi guai, gl'ohimè, gl'ahi lasso.
Corser due anni interi
che dura servitù per tuo capriccio
misero soffro e taccio.
735 Uscir di questo impiccio,
terminar tale impaccio
voglio, e devo una volta,
adesso è 'l tempo, e la ragione ascolta.
Mentre d'Assiria il rege
740 del tuo petto gradia l'acceso foco,
ti scusai, compatii; ma poichè sento
che di te prende gioco,
non fia ch'io più conceda
a sì folle desio libero il corso.
745 Di superar te stessa,
figlia, il modo t'insegno:
le catene d'amor spezzi lo sdegno.
ISIDE Parli il vero, Feraspe.
FERASPE Ma che giova?
ISIDE Non vale
750 d'Amor contro lo strale
tenero petto.
FERASPE Parto,
saprà il tuo genitore...
ISIDE Oh dio, ferma; pietà, son donna.
FERASPE È vero,
ma figlia di Creonte.
ISIDE Duro laccio servil m'arresta il piede.
755 FERASPE Ma sovra la tua fronte
regio diadema lampeggiar si vede.
ISIDE Penserò.
FERASPE Non v'è tempo.
ISIDE Meco resta.
FERASPE Non devo.
ISIDE Solo parti.
FERASPE Non voglio.
760 ISIDE Lascia ch'io parli al re.
FERASPE Troppo ho sofferto.
ISIDE Il mio pianto?
FERASPE Non curo.
ISIDE I miei preghi?
FERASPE Non sento.
ISIDE Brama la morte mia tua crudeltà.
FERASPE *a due* Brama la vita tua mia fedeltà.

Scena VII

LUCRINO, FERASPE, ISIDE

LUCRINO Soccorso, gente, aiuto.
Oh, schiavi in carità,
vi domando pietà.

835 FERASPE Che t'avvenne?
LUCRINO Creonte...
ISIDE Oh, nome formidabile!
LUCRINO Mi batte
sì forte il cor che nel parlare inciampo.
FERASPE Che seguì di Creonte?
LUCRINO Il nostro campo
840 ISIDE Creonte ha rotto e la muraglia abbatte.
Oh, funesti trofei!
FERASPE Parli tu il vero?
LUCRINO Purtroppo, anzi v'è peggio.
ISIDE Oh cieli!
FERASPE E che?
LUCRINO Che degl'Assiri il re
rimase prigioniero.
FERASPE *a Iside* Udisti?
ISIDE *a Feraspe* Udi.
FERASPE Or che risolvi?
ISIDE Vieni.
845 FERASPE Dove?
ISIDE Al mio genitor.
FERASPE Corro veloce. *Parte.*
LUCRINO A voi mi raccomando:
salvatemi la vita.
ISIDE Non paventar, segui Feraspe.
LUCRINO Oh mondo,
850 ISIDE se tu giri così certo sei tondo. *Parte.*
Stretto in nodo servile
di barbare catene
mirar deggio il mio bene?
Tropp'alto spiega i vanni
di Babilonia il re, troppo presume.
855 Deh, sciogliete il mio nume,
o influitemi morte, astri tiranni.

Scena VIII

Campagna tendata con la veduta delle mura di Ninive atterrate

CREONTE, ARSACE

CREONTE A' miei vasti desiri
furon secondi i fati.
Di tiranna Fortuna infausti giri

Scena VII

LUCRINO, FERASPE, ISIDE

765 LUCRINO Soccorso, gente, aiuto.
Oh, schiavi in carità,
vi domando pietà.
FERASPE Che t'avvenne?
LUCRINO Creonte...
ISIDE Oh, nome formidabile!
LUCRINO Mi batte
770 sì forte il cor che nel parlare inciampo.
FERASPE Che seguì di Creonte?
LUCRINO Il nostro campo
Creonte ha rotto e la muraglia abbatte.
ISIDE Oh, funesti trofei!
FERASPE Parli tu 'l vero?
LUCRINO Purtroppo, anzi v'è peggio.
775 ISIDE Oh cieli!
FERASPE E che?
LUCRINO Che degl'Assiri il re
rimase prigioniero.
FERASPE *«a Iside»* Udisti?
ISIDE *«a Feraspe»* Udii.
FERASPE Or che risolvì?
ISIDE Vieni.
FERASPE Dove?
ISIDE Al mio genitor.
FERASPE Corro **volando**. *Parte.*
LUCRINO A voi mi raccomando:
780 salvatemi la vita.
ISIDE Non paventar, segui Feraspe.
LUCRINO Oh mondo,
se tu giri così certo sei tondo. *Parte.*
ISIDE Stretto in nodo servile
di barbare catene
785 mirar deggio il mio bene?
Tropo alto spiega i vanni
di Babilonia il re, troppo presume.
Deh, sciogliete il mio nume,
o influtemi morte, astri tiranni.

Scena VIII

*Campagna tendata coi padiglioni di Creonte ed altri arredi militari*²⁰

CREONTE, ARSACE

790 CREONTE A' miei vasti desiri
furon secondi i fati.
Di tiranna Fortuna infausti giri

²⁰ In W: «Padiglioni da guerra».

860 cangiare il torvo aspetto; ecco placati
di Babilonia i numi;
scosso dal tergo il tributario peso,
l'antica libertade
865 rendo alla patria, e dell'assiro impero
la barbara impietade
d'Eufrate all'onde soggiogare spero.
Ma dimmi, se placato
l'empio tenor di rigorosa stella,
ti giungesse novella
870 di mia figlia infelice.
ARSACE Di remota pendice
scorsi, gran re, l'inaccessibil suolo,
a numeroso stuolo
de' tuoi più fidi rintracciarla imposi.
875 Ogni studio fu vano.
CREONTE E che mi giova
senza di te, mio bene,
il conquistar trofei?
Ma se piace agli dèi, soffrir conviene.
880 Narrami, Arsace, allora
che d'Assiria il monarca
prigioniero rendesti, in quali accenti
proruppe?
ARSACE Il labro acceso
di caldo sdegno fulminò furore,
disse "cedo al mio fato,
885 ma non al babilonico valore".
CREONTE Oh, superbo regnante!
Come s'oppose?
ARSACE A par di tigre ircana
da rapida saetta
qualor di sangue il duro vello ha tinto.
890 CREONTE E dopo che fu vinto?
ARSACE Contro noi, contro il ciel gridò vendetta.
CREONTE Il suo semblante è vago?
ARSACE Non può rendersi pago
l'occhio in mirarlo, e allor che più lo mira
895 nuova beltà v'ammira.
Alla sua genitrice
uniforme il vedrai.
Al guardo mio non lice
l'un dall'altra distinguere.
900 CREONTE (Deh, quali
pungentissimi strali
tra queste note mi passaro all'alma!
Pensier, datemi calma.)
S'intimori?
ARSACE Non cede
cadendo un cor ch'ogni fortezza aduna.
905 CREONTE Tu come soggiungesti?

795 cangiario il torvo aspetto; ecco placati
di Babilonia i numi;
scosso dal tergo il tributario peso,
l'antica libertade
rendo alla patria, e dell'assiro impero
la barbara impietade
800 d'Eufrate all'onde soggiogare spero.
Ma dimmi, se placato
l'empio tenor di rigorosa stella,
ti giungesse novella
di mia figlia infelice.
805 ARSACE Di remota pendice
scorsi, gran re, l'inaccessibil suolo,
a numeroso stuolo
de' tuoi più fidi rintracciarla imposi.
Ogni studio fu vano.
810 CREONTE E che mi giova
senza di te, mio bene,
il conquistar trofei?
Ma se piace agli dèi, soffrir conviene.
Narrami, Arsace, allora
che d'Assiria il monarca
prigioniero rendesti, in qual accenti
815 proruppe?
ARSACE Il labro acceso
di caldo sdegno fulminò furore,
disse "cedo al mio fato,
ma non al babilonico valore".
820 CREONTE Oh, superbo regnante!
Come s'oppose?
ARSACE A par di tigre ircana
da rapida saetta
qualor di sangue il duro vello ha tinto.
825 CREONTE E dopo che fu vinto?
ARSACE Contro noi, contro il ciel gridò vendetta.
CREONTE Il suo sembiante è vago?
ARSACE Non può rendersi pago
l'occhio in mirarlo, e allor che più lo mira
nuove bellezze ammira.
830 Alla sua genitrice
uniforme il vedrai.
Al guardo mio non lice
l'un dall'altra distinguere.
CREONTE (Deh, quali
835 pungentissimi strali
tra queste note mi passaro all'alma!
Pensier, datemi calma.)
S'intimori?
ARSACE Non cede
cadendo un cuor ch'ogni fortezza aduna.
CREONTE Tu come soggiungesti?

ARSACE Ogn'ora audace.
CREONTE Sei buon guerriero, Arsace.
A me conduci intanto
l'incatenato rege. E tu, mio core, *«Parte Arsace.»*
come e con qual periglio
910 nel sembiante del figlio altero e vago,
come, dimmi, potrai
della madre ch'adori in un l'imago
veder, e 'n dolce ardore
non avvampar di sì bel sole ai rai?

Scena IX

SEMIRAMIDE, CREONTE, ARSACE, ISIDE *in disparte*

915 SEMIRAMIDE Fortunato Creonte,
vincesti, è tua la palma.
CREONTE Oh, d'implacabil alma
indomita fierezza!
920 Oh, di volto mortale
sovrumana bellezza!
D'incendio marziale
tu le fiamme accendesti;
dormiano l'armi nostre,
tu svegliar le volesti;
925 fabro di tue ruine
incolpa il proprio orgoglio.
Tributario il mio soglio
fu dell'assiro impero; oggi, spezzate
le barbare catene,
930 trionfi e libertà l'Eufrate ottiene.
Della tua genitrice
alle nozze aspirai.
SEMIRAMIDE Creonte, taci,
o pria ch'io t'oda il mio morire imponi.
935 Spiriti tropp'audaci
ti lusingano il core.
Dell'assira regina
consorte un servo? un tributario?

ARSACE Ogn'ora audace.
CREONTE Sei buon gueriero, Arsace.
840 A me conduci intanto
l'incatenato rege. *E come, o cuore,*
nel sembiante nemico
con occhio di furore,
845 *come, cor mio, potrai*
di lei ch'adori idolatrar l'imago?
In quelli ardenti rai
che Semirami bella in te diffonde
i miei desiri appago.

850 *Nel tuo volto del mio nume*
voglio l'idolo adorar,
e del sol, se non il lume,
voglio l'ombra vagheggiar.

855 *Vieni, nemico re; ma egual se porti*
a Semirami bella il tuo sembiante,
sdegno gl'affetti e son nell'odio amante.

Scena IX

SEMIRAMI, CREONTE, ARSACE, ISIDE *che da parte ascolta*²¹

SEMIRAMI Fortunato Creonte,
vincesti, è tua la palma.
CREONTE Oh, d'implacabil alma
indomita fierrezza!
860 Oh, di volto mortale
sovrumana bellezza!
D'incendio marziale
tu le fiamme accendesti;
865 dormiano l'armi nostre,
tu svegliar le volesti;
fabro di tue ruine
incolpa il proprio orgoglio.
Tributario il mio soglio
870 fu dell'assiro impero; oggi, spezzate
del tuo furor le barbare catene,
trionfi e libertà l'Eufrate ottiene.
Con la tua genitrice
per avvincer due regni in saldo nodo
alle nozze aspirai.

875 SEMIRAMI Creonte, taci,
o pria ch'io t'oda il mio morire imponi.
Spiriti troppo audaci
ti lusingano il core.
Dell'assira regina
consorte un servo? un tributario?

²¹ Lezione di W: «in disparte che ascolta».

CREONTE Affrena
la temeraria lingua, o questa mano
la nativa pietà cangia in rigore.

940 SEMIRAMIDE Il tuo petto inumano
le forme più severe
inventi a farmi oltraggio.
CREONTE Son rege anch'io.
SEMIRAMIDE Di ribellate schiere.
CREONTE Il Tigri ho vinto.
SEMIRAMIDE Io non perdei coraggio.

945 CREONTE Avvampando nell'ira,
generoso delira.
ARSACE Signor, prodigi attendi.
Questo ritratto prendi, *Gli dà il ritratto d'Iside.*
ch'al prigioniero re trovammo appresso:
950 miravi di tua figlia il volto impresso.
ISIDE (Oh, inaspettato fulmine!)

CREONTE Pupille,
non mi tradite, no. Oh figlia! oh dèi!
Se vivi, a me ritorna;
e s'estinta pur sei,
955 per dar morte a' miei dolori,
animatevi, colori.
SEMIRAMIDE (Figlia del re la schiava?)
CREONTE E come in mano
questo ritratto avesti?
L'original vedesti?
960 SEMIRAMIDE (A chi mi dà tormento
non porterò conforto.)
L'originale è morto.
CREONTE Duro colpo fatale! *Iside viene avanti a Creonte*
ISIDE Vive l'originale!
965 E se mirarlo vuoi,
eccolo a' piedi tuoi.
CREONTE Vivi?
ISIDE Vivo, signore,
Si volta a Semiramide benché morte mi rechi il tuo furore.
SEMIRAMIDE Che preparate, o cieli?
CREONTE E dove, e come,
970 qual da me ti divide
antro solingo o sconosciuto lido?
Ah, pur ti vedo e 'l mio gioir non fingo,
al sen ti stringo e nel piacer non moro,
oh mia speme, oh mia figlia, oh mio tesoro.

975 ISIDE (Per inventar portenti
dettami, Amor, gl'accenti.)
Il gran monarca assiro,
allor che ferro ostil schiava mi rende,
empio di me s'accende;

	CREONTE	Affrena
880		la temeraria lingua, o questa mano la nativa pietà cangia in rigore.
	SEMIRAMI	Il tuo petto inumano le forme più severe inventi a farmi oltraggio.
885	CREONTE	Son rege anch'io
	SEMIRAMI	Di ribellate schiere.
	CREONTE	Il Tigri ho vinto.
	SEMIRAMI	Io non perdei coraggio.
	CREONTE	Avvampando nell'ira, generoso delira.
890	ARSACE	Signor, prodigi attendi. Questo ritratto prendi, <i>«Gli dà il ritratto di Iside.»</i> ch'al prigioniero re trovammo appresso: miravi di tua figlia il volto impresso.
	ISIDE	(Oh, inaspettato fulmine!)
	CREONTE	Pupille, non mi tradite, no. Oh figlia! oh dèi!
895	<i>Creonte parla col ritratto.</i>	Se vivi, a me ritorna; e se estinta pur sei, per dar morte a' miei dolori, animatevi, colori.
	SEMIRAMI	(Figlia del re la schiava?)
	CREONTE	E come in mano
900		questo ritratto avesti? L'original vedesti? (A chi mi dà tormento non porterò conforto.) L'originale è morto.
905	CREONTE	Duro colpo fatale!
	ISIDE <i>«si scopre»</i>	Vive l'originale! E se mirarlo vuoi, eccolo ai piedi tuoi. <i>S'inginocchia a Creonte.</i>
	CREONTE	Vivi?
910	ISIDE	Vivo, signore,
	<i>Parla a Semirami</i>	benché morte mi rechi il tuo furore.
	SEMIRAMI	Che preparate, o cieli?
	CREONTE	E dove, e come, qual da me ti divise antro solingo o sconosciuto lido?
915		Ah, pur ti vedo e 'l mio gioir non fingo, al sen ti stringo e nel piacer non moro, oh mia speme, oh mia figlia, oh mio tesoro.
	ISIDE	(Per inventar portenti dettami, Amor, gl'accenti.) Il gran monarca assiro, allor che ferro ostil schiava mi rese, empio di me s'accese;
920		

925		tenta ²² l'impuro foco spegner d'amor tra i vezzi, e non s'avvede che incatenato piede d'alma real la maestà non lega. Ora minaccia, or prega, e dal facondo labro or riso scioglie, ora bestemmie ²³ avventa.
930	SEMIRAMI ISIDE	(Quali chimere inventa?) Ogn'opra è vana. Fabro sprezzato Amor di tirannia diviene; sepolta indi mi tiene, ingrato re, di brevi mura in giro; sola tra le mie pene,
935		su l'ali d'un sospiro ben cento volte e cento a te, mio genitor, l'alma inviai. Anco del sole ai rai sconosciuta mi vissi, allor ch'io tento, opra del mio Feraspe, che di fortuna rea fu meco a parte, mandarti il mio ritratto, onde scorgendo in quei muti colori miei loquaci dolori,
945		alta pietà ti punga il seno. Invola il perfido regnante da me l'imago; oh dio!, più duri stringe alla mia servitù barbari nodi, e con mendaci modi oggi, che pur ritrovo e padre e regno e libertade e vita, empio!, morta mi finge;
950		vivo sì, mio signore, benché morte mi rechi il tuo furore.
955	<i>Si volta a Semirami.</i> SEMIRAMI CREONTE	E che larve son queste? Sotto forma celeste tanta empietade asconde? Oh, mia bella costante, tormentata innocente!
960	ISIDE	Di regio sdegno ardente, signor, se pur gradisti mie trascorse sventure, umil ti chiedo che del re prigioniero da me dipenda la custodia; aspetta
965	CREONTE	crudel al tuo rigor giusta vendetta. A novelli trofei andiamo intanto. Arsace, del re la cura prendi e di mia figlia ogni comando attendi.

Parla con Semirami.

²² Lezione di W: «tentò».

²³ Lezione di W, uguale a Fi90: «minacce».

1030 ISIDE Tu cortese ti mostra.
Purtroppo in mezzo al core
la pietade si fé madre d'amore.
ARSACE *«a Semiramide»* Vieni, signor.
SEMIRAMIDE Più temo
di femmina sdegnosa il cor severo
che rivolto a' miei danni un mondo intero.
«Partono Semiramide e Arsace.»

1035 ISIDE 1. Va pascendo il cieco dio
di speranza questo cor,
lusingando un bel desio
che di frode è fabro Amor.
Ma se fato
1040 dispietato
rompe il fil dei dolci inganni,
mentre ordisco il piacer, fabbrico affanni.
2. La mia mente menzognera
col pensier vagando va,
1045 di placar fingendo spera
del destin la crudeltà.
Ma le trame
di mie brame
se recide iniqua sorte,
nella tela d'Amor tesso la morte.

Scena X
CLITARCO fatto schiavo

1050 CLITARCO Guerra, tu m'hai chiarito,
son aggiustato affè.
Quant'ho il capo leggiero è grave il piè.
A venirti d'intorno
1055 s'io fui senza cervello,
ogni mal mi sta bene,
se per te mi conviene
del mondo in su la scena
far la parte del pazzo da catena.
Il nome di soldato
1060 pensai che derivato
fosse dall'aver soldi, e ogn'or sentendo
dir alle truppe: "avanza",
creder mi fé che s'avanzassi argento;
ma tra mille malanni
1065 sento che per partir carica d'affanni
l'anima fa col corpo il complimento.
Io manco, io moro, aiuto.

- 970 *Parla a Iside e parte.*
ISIDE Tu cortese ti mostra.
Purtroppo in mezzo al core
la pietade si fé madre d'amore.
ARSACE *«a Semirami»*
SEMIRAMI Vieni, signor.
Più temo
di femina sdegnosa il cor severo
975 che rivolto a' miei danni il mondo intero.
Partono Semirami e Arsace.
- ISIDE
1. Va pascendo il cieco dio
di speranza questo cor,
lusingando un bel desio
che di fraude è fabro Amor.
980 Ma se fato
dispietato
rompe il fil dei dolci inganni,
mentre ordisco il piacer, fabrico affanni.
- 985 2. La mia mente menzogniera
col pensier vagando va,
di placar fingendo spera
del destin la crudeltà.
Ma le trame
di mie brame
990 se recide iniqua sorte,
nella tela d'Amor tesso la morte.

Scena X

CLITARCO *in abito da schiavo*²⁴

- CLITARCO
- Guerra, tu m'hai chiarito,²⁵
sono aggiustato affè.
995 Quant'ho il capo leggiero è grave il piè.²⁶
A venirti d'intorno
s'io fui senza cervello,
ogni mal mi sta bene,
se per te mi conviene
del mondo in su la scena
1000 far la parte del pazzo da catena.
Il nome di soldato
pensai che derivato
fusse dall'aver soldi, e ognor sentendo
dire alle truppe: "avanza",
1005 creder mi fé che s'avanzasse *argenti*;
ma tra mille malanni
sento che per partir carica d'affanni
fa l'anima col corpo *i complimenti*.
Io manco, io moro. °

²⁴ In W: «CLITARCO solo».

²⁵ Lezione di W: «tradito».

²⁶ Dopo questo verso, in W vengono ripetuti come *refrain* i primi due versi.

Scena XI

FERASPE, CLITARCO

FERASPE Presto, olà, che si tarda? che s'aspetta?

Presto!

CLITARCO Non tanta fretta.

FERASPE Presto, olà.

1070 CLITARCO Morir vorrei con mia comodità.

FERASPE Si getti al fiume.

CLITARCO Al fiume? Mi rincresce
che tanta carne sia cibo del pesce.

FERASPE Clitarco, amico caro.

CLITARCO Amico appunto!

FERASPE Mi vuoi morto e nel fiume?

1075 FERASPE Al fiume invio
la catena servile
ch'il piè mi strinse, e non Clitarco mio.

CLITARCO O Feraspe cortese,
deh, muoviti a pietà,
fammi la carità.

FERASPE Per alti affari

1080 vieni alla mia signora,
di Creonte la figlia.

CLITARCO Che vuol costei da me?

FERASPE Forse crearti re.

CLITARCO Tu burli, e l'appetito

1085 già mi consuma e strugge:
ogni mio spirto per la fame fugge.

FERASPE Io non scherzo, vedrai
s'io ti favello il vero. A te predico
segnalate fortune.

1090 CLITARCO Fortune a me?

FERASPE A te fortune.

CLITARCO Amico,
s'io son di senno privo,
sol della sorte alla custodia vivo.

a due

1095 La fortuna nel mondo
de' pazzi a cura sta:
chi cervello non ha vive giocondo.

FERASPE Il saggio che prevede
l'imminente dolor, piangendo stride.
Il pazzo che non vede
quel mal che gli sovrasta, ogn'ora ride.

1100 CLITARCO Il pazzo si contenta,
se poco o molto il suo destin gli dona.
Il savio si lamenta,
s'in alto è posto e se calò nel fondo.

Scena XI
FERASPE, CLITARCO

1010	FERASPE <i>parla con gente non veduta</i>	Presto, presto, olà! Chi tarda? che s'aspetta? Presto!
	CLITARCO	Non tanta fretta, morir vorrei con mia comodità. Si getti al fiume.
	FERASPE	
	CLITARCO	Al fiume? Mi rincresce che tanta carne sia cibo del pesce.
1015	FERASPE	Clitarco, amico caro.
	CLITARCO	Amico appunto! Mi vuoi morto e nel fiume?
	FERASPE	Al fiume invio la catena servile ch'il piè mi strinse, e non Clitarco mio.
1020	CLITARCO	O Feraspe cortese, deh, muoviti a pietà, fammi la carità.
	FERASPE	Per alti affari vieni alla mia signora, di Creonte la figlia.
	CLITARCO	Che vuol costei da me?
1025	FERASPE	Forse crearti re.
	CLITARCO	Tu burli, e l'appetito già mi consuma e strugge:
1027 ¹		ogni mio spirito fugge. °
	FERASPE	Io non scherzo, vedrai s'io ti favello il vero. A te predico segnalate fortune.
1030	CLITARCO	Fortune a me?
	FERASPE	A te fortune.
	CLITARCO	Amico, s'io son di senno privo, sol della sorte alla custodia vivo.
1035	<i>a due</i>	La fortuna nel mondo de' pazzi a cura sta: chi cervello non ha vive giocondo.
	FERASPE	1. Il savio ²⁷ che prevede l'imminente dolor, piangendo stride. Il pazzo che non vede quel mal che gli sovrasta, ogn'ora ride.
1040	CLITARCO	2. Il pazzo si contenta, se poco o molto il suo destin gli dona. Il savio si lamenta, se in alto è posto e se calò nel fondo.

²⁷ Lezione di W uguale a Fi90: «il saggio».

ISIDE
CREONTE

Di' pur amor.
Amore?

Che fate, oh furie, oh dèi?
E quale a' danni miei
1140 ruota stella inclemente?
D'odio sì fiero ardente
contro al padre la figlia?
Contro al regno una donna? E donna e figlia
1145 fa sul mio crine inaridir gl'allori?
Di barbara pietà ne' foschi orrori
adombra i babilonici trofei?
Che fate, oh furie, oh dèi?
Di mie vittorie all'alba
1150 tu dai l'ocaso, e la dorata tromba
sui labri della fama
rauca tu rendi or che di me favella?
Dispietata donzella,
qual pena mai, qual pena
1155 puote adeguar la scelerata colpa?
Ferite sì, ferite,
avventate saette, incenerite,
numi dell'Etra; a lacerar l'infida;
mostri d'Averno, omai sorgete; e tanto
1160 si tarda a flagellar petti sì rei?
Che fate, oh furie, oh dèi?
ISIDE
Tra questi lacci avvinta,
colpevole mi rendo.
Di padre in sen sia la pietade estinta;
1165 dalla destra di re le stragi attendo.
Ogni tormento è lieve
in paragon del fallo, e non riceve
il cor pena più ria
di quale all'alma mia sempre daranno
amor, ardir, infedeltade e inganno.
1170 CREONTE
Udisti, Arsace?
ARSACE
Udii, ma che poss'io?
De' tuoi comandi venni
esecutor fedele.
CREONTE
Omicida crudele
1175 fui di me stesso. Senti,
perfida, tra gl'ardori
d'impuro foco strepitar gli allori,
e le palme più belle, ingrata, come
dalle canute chiome
mi svelli? E 'l fasto altero
1180 d'un rege prigioniero,
empia, da me dividi?
Impeto di vendetta, e non m'uccidi?

	ISIDE	Di' pur amore.
	CREONTE	Amore?
		Che fate, oh furie, oh dèi?
1075		E quale a' danni miei splende stella inclemente? D'odio sì fiero ardente contro al padre una figlia?
1077 ⁵		Contro al regno una donna? E donna e figlia fa sul mio crine inaridir gl'allori? Di barbara pietà ne' foschi orrori adombra i babilonici trofei? Che fate, oh furie, oh dèi?
La scelerata fronte		
1080		ferite sì, ferite, avventate saette, incenerite, numi dell'Etra a lacerar l'infida; mostri d'Averno, omai volate; e tanto si tarda a flagellar spirti sì rei?
1085	ISIDE	Che fate, oh furie, oh dèi? Tra questi lacci avvinta, colpevole mi rendo. Di padre in sen sia la pietade estinta; dalla destra di re le stragi attendo.
1087 ⁵		Ogni tormento è lieve in paragon del fallo, e non riceve il cuor pena più ria di quella all'alma mia ch'ogn'ora danno l'amor, l'ardir, l'infedelta, l'inganno.
	CREONTE	Udisti, Arsace?
	ARSACE	Udii, ma che poss'io?
1090		De' tuoi comandi io venni esecutor fedele.
1095	CREONTE	Omicida crudele fui di me stesso. Vedi, perfida, tra gl'ardori d'impuro foco incenerir le palme; e pur gl'alti fulgori di gloria militare una figlia m'invola, il fasto altero d'un rege prigioniero empia da me divide?
1100		Impeto di vendetta omai m'uccide.

ISIDE
CREONTE
ARSACE
a tre
CREONTE
1185 ARSACE
ISIDE
CREONTE
ARSACE
a tre

Amor,
Sdegno,
Dolor,
lascia ch'io viva.
L'alma sommerga il sangue.
Il cor nel petto langue.
Già son di spirto priva.
Amor,
Sdegno,
Dolor,
lascia ch'io viva.

Scena XIV

FERASPE, ARSACE

FERASPE
ARSACE
FERASPE
1190 ARSACE
FERASPE
1195
1200
1205
1210
1215 ARSACE
FERASPE
1220

Signor, sapesti il caso?
Il tutto intesi.
Il nostro re ingannato
troppo credulo è stato.
Oh, di mente reale
esecrando pensiero!
Signor, attendi il vero.
Debellato Creonte,
io restai con Elvida
in poter degl'Assiri;
a' miei scaltri desiri il ciel fu guida.
Per celar che costei
fosse figlia di re, le vere spoglie
di sangue aspergo e degl'eventi rei
spando bugiardo grido;
com'estinta si piange; abito vile
copre le regie membra,
il nome finge, e 'l simulato aspetto
all'assiro monarca
con saetta d'amor trafigge il petto;
sconosciuta l'adora; ella non meno
porta ferito il seno;
non vuol che certo avviso
di lei giunga a Creonte;
si guerreggia, si vince; al re si scopre;
simula sdegno; all'opre
amorosa si mostra;
libera il rege amato.
Oh stelle! oh sorte! oh fato!
Inoltre, ascolta:
del re nemico il ricco manto pose
sopra l'infame tergo
di servo vile, e tra sue rozze vesti
il fuggitivo amante accorta ascose,
onde libero il varco egli s'appresti.

	ISIDE	Amor, } Sdegno, } Dolor, }	} lascia ch'io viva.
	CREONTE		
	ARSACE		
	CREONTE	L'alma sommerge incendioso il sangue.	
	ARSACE	Il cuor nel petto langue.	
	ISIDE	Già son di spirto priva.	
1105		Amor, } Sdegno, } Dolor, }	} lascia ch'io viva.
	CREONTE		
	ARSACE		

Scena XIV
FERASPE, ARSACE

	FERASPE	Signor, sapesti il caso?	
	ARSACE		Il tutto intesi.
	FERASPE	Il nostro re ingannato troppo credulo è stato.	

	ARSACE	Oh, di mente reale esecrando pensiero!	
	FERASPE	Signor, attendi il vero. Debellato Creonte, io restai con Elvida in poter degl'Assiri; a' miei scaltri desiri il ciel fu guida. Per celar che costei fosse figlia di re, le vere spoglie di sangue aspergo e degl'eventi rei spando bugiardo grido; come estinta si piange; abito vile copre le regie membra, il nome finge, e 'l simulato aspetto all'assiro monarca con saetta d'amor trafigge il petto; sconosciuta l'adora; ella non meno porta ferito il seno; non vuol che certo avviso di lei giunga a Creonte; si guerreggia, si vince; al re si scopre; simula sdegno; all'opre amorosa si mostra; libera il rege amato.	

	ARSACE	Oh stelle! oh sorte! oh fato!	
--	--------	-------------------------------	--

	FERASPE	Inoltre, ascolta: il regio manto pose ° sopra l'infame tergo d'un tal Clitarco , e tra sue rozze vesti il fugitivo amante accorta ascose, onde libero il varco egli s'appresti.	
1109 ⁵			

ARSACE
FERASPE
1225 ARSACE

Come tanta finezza?
Perché l'è donna, è furba;
ma perch'è donna, e donna innamorata,
è furba raffinata.
Così, dunque, così
oscura in un sol dì
la bella face di marzial fulgore
in sen di donna sconsigliata amore.

Scena XV
FERASPE

1230 FERASPE

Quest'Amor in verità
con la mia
filosofia
non intendo,
non comprendo
i miracoli che fa.

1235

1. Dardi avventa e mai non more
quell'amante ch'ei ferì,
col suo foco arde ogni core,
né mai petto incenerì.

1240

2. Egl'è cieco e tutto vede,
è bambino e tutto sa;
batte l'ali e muove il piede,
né si scorge ov'egli va.

1245

Quest'Amor in verità
con la mia
filosofia
non intendo,
non comprendo
i miracoli che fa.

Scena XVI
Spiaggia amena sul fiume Tigri
CORO di pescatori e pescatrici

1250 CORO

Oh cara povertà,
se pace a noi dispensi,
de' tesori più immensi
il cor desio non ha.
Oh cara povertà.

1110 ARSACE
FERASPE
Come tanta finezza?
Perché l'è donna, è furba;
ma perché è donna, e donna innamorata,
è furba raffinata.

1115 ARSACE
Così, dunque, così
oscura in un sol dì
dei sudati trionfi il bel fulgore
in un tenero petto incauto amore? *Parte.*

1120 FERASPE
Quest'Amore in verità
con la mia
filosofia
non intendo,
non comprendo
i miracoli che fa.

1125
Dardi avventa e mai non more
quell'amante che ferì,
col suo foco arde ogni core,
né mai petti incenerì.

1130
Egli è cieco e tutto vede,
è fanciullo e tutto sa;
sempre vola, e dove il piede
ferma un giorno, immoto sta.

1135
Quest'Amore in verità
con la mia
filosofia
non intendo,
non comprendo
i miracoli che fa.

Scena XV
Spiaggia sul fiume Tigri
CORO di pescatori e pescatrici²⁹

1140 CORO
Oh cara povertà,
se pace a noi dispensi,
dei tesori più immensi
il cuor desio non ha.
Oh cara povertà.

Due del CORO³⁰

Lo strepito di Marte
il lido non turbò;

²⁹ In W: «Coro di pescatori».

³⁰ Indicazione assente in W, ma è presente un solo rigo per la parte vocale.

- 1255 Noi dalle prede altere
di militari schiere in antri scuri
la sola povertà rende sicuri.
- Uno del CORO Fuori dell'onda
sopra la sponda
la rete inalza;
1260 già guizza e sbalza
il pesce imprigionato.
- a due* Tira, ch'omai legato
con l'amo in bocca
l'arene tocca.
- 1265 CORO Oh care prede, oh care,
per voi la mensa nostra
più contenta si mostra
d'ogn'altra ch'arricchì l'indico mare.
Oh care prede, oh care.
- 1270 Uno del CORO Sù, dunque, all'opra intenti,
mentre del Tigri in grembo
spiran placidi venti.
- a due* Amor è una pesca
che l'anime adesca.
- 1275 Uno del CORO Nel mare d'un volto
s'a morte ti sfida
sirena omicida
tra vezzi severa,
1280 tendi le reti e spera:
con ami d'argento
si pesca il contento.
- a due* Tra l'onde d'un seno
s'il riso t'alletta,
il guardo diletta
1285 di femmina altera,
tendi le reti e spera:

1145		d'Assiria ogni altra parte dolente guerreggiò. Noi dalle prede altere ³¹ di militari schiere in antri oscuri la sola povertà rende sicuri.	
1150	Uno del CORO ³²	Fuori dell'onda sopra la sponda la rete inalza; già guizza e sbalza il pesce imprigionato.	<i>Gettano le reti e gl'ami nel fiume.</i>
1155	Due del CORO	Tira, ch'omai legato con l'amo in bocca l'arene tocca.	<i>Tirano le reti e fanno preda.</i>
1160	CORO ³³ Uno del CORO ³⁴	Oh care prede, oh care. Per voi ³⁵ la mensa nostra più contenta si mostra d'ogn'altra ch'arricchì l'indico mare.	
	CORO	Oh care prede, oh care.	
1165	Uno del CORO	Sù, dunque, all'opra intenti, mentre del Tigri in grembo spiran placidi venti.	
	CORO	Amore è una pesca che l'anime adesca.	<i>Rigettano le reti al fiume.</i>
	Uno del CORO	1. Nel mare d'un volto se a morte ti sfida sirena omicida tra i vezzi severa, tendi le reti e spera: con ami d'argento si pesca il contento.	<i>«Ballano 4 Pescatrici»³⁶</i>
1174 ¹	CORO	Amore è una pesca che l'anime adesca.	
			<i>«Ballano 4 Pescatori»³⁷</i>
1175	Uno del CORO	2. Tra l'onde d'un seno s'il riso t'alletta, il guardo diletta di femina altera, tendi le reti e spera:	

³¹ In W i vv. 1144-1146 sono assegnati al coro.

³² Indicazione assente in W, ma è presente un solo rigo per la parte vocale.

³³ I vv. 1155 e 1159 in W sono enunciati prima da uno del Coro, poi ripetuti da tutto il Coro.

³⁴ I vv. 1156-1158 in W sono assegnati al Coro.

³⁵ Lezione di W: «Per noi».

³⁶ Didascalia tratta da W. Ballo accompagnato da un ritornello strumentale che si ripete tre volte dopo l'intervento del Coro «Amore è una pesca».

³⁷ Didascalia tratta da W.

se l'amo sia d'oro,
si pesca il ristoro.

1290 Uno del CORO Deh, tacete,
non vedete
chi verso noi sen viene?
Moviam rapido il piè.

Scena XVII

SEMIRAMIDE, CORO *di pescatori e pescatrici*

SEMIRAMIDE Fermate il passo,
avventurosa gente, e di quest'armi
1295 non mai l'impeto audace
turbi la bella pace
all'opre vostre, ai vostri dolci carmi.
Deh, se pietoso cielo
ai vostri voti arrida,
1300 voi con sicura guida,
al suave spirar d'aura seconda,
varcatemi del Tigri
sovra picciolo legno all'altra sponda.
Per aiuto sì caro
1305 non racchiudo nel petto animo avaro.
Uno del CORO Vieni, signor, t'affido
senza periglio tragettarti al lido.
SEMIRAMIDE Questo povero dono
gradite, amici; io pregherò gli dèi
1310 ch'a voi mostrin cortesi
con dovuta mercé gl'obblighi miei.

a tre Di generosa mano
a tanta umanità
porga il Motor sovrano
vera felicità.

1315 *a due* Lieti sì, sì,
in questo dì
ch'a noi risplende
dell'oro il lume,

- 1180 se l'amo sia d'oro,
si pesca il ristoro.
- CORO Amore è una pesca
che l'anime adesca. *«Ballano insieme»³⁸*
- 1185 Uno del CORO Deh, tacete,
non vedete
chi verso noi sen viene?
CORO Moviam rapido il piè.
- Scena XVI
- SEMIRAMI *in abito di soldato simile a quello di Clitarco*, CORO *di pescatori e pescatrici*³⁹
- SEMIRAMI Fermate il passo,
avventurosa gente, e di quest'armi
1190 non mai l'impeto audace
turbi la bella pace
all'opre vostre,⁴⁰ ai vostri dolci carmi.
Deh, se pietoso cielo
ai vostri voti arrida,
1195 voi con sicura guida,
al soave spirar d'aura seconda,
varcatemi del Tigri
sovra picciolo legno all'altra sponda.
Per aiuto sì caro
1200 non racchiudo nel petto un core avaro.
Uno del CORO Vieni, signor, t'affido
senza periglio tragettarti al lido.
SEMIRAMI Questo povero dono
gradite, amici; io pregherò gli dèi
1205 ch'a voi mostrin cortesi
con dovuta mercé gl'oblighi miei.
Entra nella barchetta Semirami e dona gioie a pescatori.
- CORO⁴¹ Di generosa mano
a tanta umanità
porga il Motor sovrano
vera felicità.
- 1210 Uno del CORO Di tante gemme ed ori
allo splendor sì vago
divenimmo del Tago pescatori.
- 1215 Due del CORO Lieti sì, sì,
in questo dì
ch'a noi risplende
dell'oro il lume,

³⁸ Didascalia tratta da W.

³⁹ In W: «SEMIRAMI e i detti».

⁴⁰ Lezione di W: «all'opre usate».

⁴¹ In W sono presenti tre righe per le parti vocali.

1320 sul chiaro fiume
al rauco suon di limpido cristallo
muoviamo il piede al ballo.

Con il ballo di pescatori e pescatrici termina l'atto secondo.

ATTO III

Scena I

CLITARCO, FERASPE

CLITARCO Feraspe, tu m'hai detto
ch'io son già fatto re.
Questo reame
1325 con tanta fame
non fa per me.
Il coppier non mi crede,
lo scalco non si vede,
non m'obbedisce il cuoco.
1330 FERASPE Clitarco, quest'è un gioco,
una burla, uno scherzo.
CLITARCO Non son io re?
FERASPE Tu sei
qual già tu fusti. Ascolta:
con mio gran pregiudizio
1335 teco dimoro; parti;
se qui lasci trovarti,
la forca ti minaccia il precipizio.
CLITARCO E come in questo regno,
ove mai non si mangia,
1340 misero, ohimè, si cangia
lo scettro in laccio e la corona in legno?
Io sono assassinato,
Feraspe m'ha ingannato.
1345 Terribili,
orribili
furie de' regni bui,
giustiziate costui.
FERASPE Senti, Clitarco, e poi
sdegnati pur, se puoi.
1350 Di Creonte la figlia,
unica mia signora...
CLITARCO Vada in tanta malora.
FERASPE ... mentre tra sé bisbiglia
di porre in libertà d'Assiria il rege,
1355 ch'io ti trovi m'impone,

del chiaro fiume
al rauco suon del limpido cristallo
sopra il lido sciogliete il piede al ballo.

*E qui col ballo intrecciato di quattro pescatori e quattro pescatrici termina l'atto.*⁴²

ATTO III

Scena I

CLITARCO *in abito di guerriero simile a quello di Semirami*, FERASPE⁴³

1220	CLITARCO	Feraspe, tu m'hai detto ch'io son già fatto re. Questo reame con tanta fame non fa per me.
1225		Il coppier non mi crede, lo scalco non si vede, non m'obedisce il cuoco.
	FERASPE	Clitarco, questo è un gioco, una burla, uno scherzo.
1230	CLITARCO	Non son io re?
	FERASPE	Tu sei qual già tu fusti. Ascolta: con mio gran pregiudizio teco dimoro; parti; se qui lasci trovarti,
1235	CLITARCO	la forca ti minaccia il precipizio. E come in questo regno, dove mai non si mangia, misero, ohimè, si cangia lo scettro in laccio e la corona in legno?
1240		Io sono assassinato, Feraspe m'ha ingannato. Terribili, orribili furie de' regni bui, giustiziate costui.
1245	FERASPE	Senti, Clitarco, e poi sdegnati pur, se puoi. Di Creonte la figlia, unica mia signora...
1250	CLITARCO	Vada in tanta malora.
	FERASPE	... mentre tra sé bisbiglia di porre in libertà d'Assiria il rege, ch'io ti trovi m'impone,

⁴² In W: «Segue e termina il ballo».

⁴³ In W: «Feraspe, Clitarco».

che ratto a lei ti guidi,
le tue vesti ti spoglio,
quelle del re ti vesto.
1360 CLITARCO Ma dimmi, e perché questo?
FERASPE Or sentirai l'imbroglio,
ond' il rege celato
sotto gl'ammanti tuoi con più vantaggio
andasse a buon viaggio,
e tu quivi restando
1365 nel regio manto avvolto,
ricoprendoti il volto
ingannassi le guardie il re sembrando.
Fuggi ratto, e ti spoglia,
se non vuoi con tuo danno,
1370 complice dell'inganno,
di Creonte incontrar la crudeltà.
CLITARCO Oh, bella carità!
FERASPE S'alla patria ritorni,
dal re mercede attendi;
1375 over se qui soggiorni,
e che di Babilonia incontri l'ire,
glorioso morire
tuo nome illustre rende,
e in alto appeso il gran Clitarco splende.
1380 CLITARCO Al tuo merto desio
duplicati gl'onori.
FERASPE Amico, addio. *Parte.*
CLITARCO Nefando, rio,
uom senza fé,
non è tra i demoni
1385 peggior di te.
Hanno le furie
più carità,
bestiaccia indomita
senza pietà.

1255 e ratto a lei ti guidi,
le tue vesti ti spoglio,
quelle del re ti vesto.
CLITARCO Ma dimmi, e perché questo?
FERASPE Or sentirai l'imbroglio,
1260 onde il rege celato
sotto gl'ammanti tuoi con più vantaggio
andasse a bon viaggio,
e tu quivi restando
nel regio manto avvolto,
1265 ricoprendoti il volto
ingannassi le guardie il re sembrando.
Fuggi dunque veloce,
se non vuoi con tuo danno,
complice dell'inganno,
di Creonte provar⁴⁴ la crudeltà.
1270 CLITARCO Oh, bella carità!

FERASPE Amico, addio.

CLITARCO Amico?
FERASPE Amico.
CLITARCO Menti,
1275 FERASPE perfido, a dir così.
CLITARCO Amico d'oggi.
FERASPE La tua fede qual fu?
Io sono amico tanto,
e forse meno, quanto
l'interesse comporta, e niente più.
CLITARCO Feraspe, a dirmi questo
1280 tu m'hai dato il mio resto.
Traditor, infedele, io parto, addio.
Tutto il mal non è mio,
s'al paese ritorno in libertà. *Parte.*

⁴⁴ Lezione di W uguale a Fi90: «incontrar».

Scena II
Galleria regia
NINO

1390 NINO Non più guerra, non più, numi implacabili.
Già sono inconsolabili
le ruine d'Assiria; ardenti fulmini
dagl'alti culmini
non vibrare,
1395 deh fermate,
omai punito ogni delitto fu.
Non più guerra, non più.

Se nel campo nemico
la genitrice mia tra ferri avvinta
1400 svela l'imgo finta,
il barbaro Creonte
e che dirà di me?
Effeminato re
mi sgrida il mondo; cade
1405 dall'avvilta fronte
l'aureo diadema, e le nemiche spade
su le perdite mie s'ergon trofei.

	FERASPE	Nel mondo è vanità cercar la fedeltà.
1285		Sono infidi gl'elementi, d'elementi ogn'uomo è fatto, argomenti il savio, il matto, ergo l'uom fede non ha.
1290		Nel mondo è vanità cercar la fedeltà.
1295		1. L'acqua se par che rida, a navigar t'affida, e in sen procelle asconde, l'aure spiran seconde, mentre ch'a te s'appresta aquilonar tempesta.
1300		2. In dura selce ascoso il foco incendiioso ammanta i crudi ardori. La terra in grembo ai fiori di serpe avvelenato copre la crudeltà.
		Nel mondo è vanità cercar la fedeltà.
		Scena II <i>Sala regia nel palazzo di Nino</i> NINO ⁴⁵
1305	NINO	Non più guerra, non più, numi implacabili. Già sono inconsolabili le ruine d'Assiria; ardenti fulmini dag'alti culmini non vibrare, 1310 deh fermate, omai punito ogni delitto fu. Non più guerra, non più.
1315		Se nel campo nemico la genitrice mia tra ferri avvinta svela l'imgo finta, il barbaro Creonte e che dirà di me? Effeminato re 1320 mi sgrida il mondo; cade dall'avvilta fronte l'aureo diadema, e le nemiche spade su le perdite mie s'ergon trofei.

⁴⁵ In W: «*Sala regia, ovvero Galleria regia nel palazzo di Nino. NINO solo.*»

Iside, dove sei?

1410 Già discerno
 che l'inferno
 ha ricetto
 nel mio petto.
 Son le furie del core
 sdegno, vendetta, amore.

Scena III

ELISO, NINO

1415 ELISO Sovra l'assiro cielo,
 oh giorno portentoso,
 oh quanto luminoso a noi risplendi!
 Gran re, prodigi attendi.

1420 NINO A sventure novelle
 l'anima si prepara.

 ELISO L'amazzone d'Assiria,
 disciolte le catene
 del barbaro Creonte, a noi sen viene.

1425 NINO Eliso, tu vaneggi.
 Chi? quando? dove? come
 la pose in libertade?

 ELISO Iside.

 NINO Oh, nome

a due caro!

 NINO Del cor –

 ELISO Del regno –

a due – adorato sostegno!

 ELISO Iside finta...

 NINO Che dici?

 ELISO Elvida vera...

1430 NINO Oh dio!

 ELISO Schiava mentita...

 NINO Ah, troppo intesi!

 ELISO ...e di Creonte figlia,
 in libertà la pose.

1435 NINO Sotto spoglia servile
 io vagheggiava ascose
 le sembianze divine.
 Ancorché nube il celi,
 dell'aureo lume lor fan pompa i cieli.

Scena IV

ISIDE, NINO, ELISO

ISIDE Con lagrimoso ciglio
 Elvida a te s'inchina,

Iside, dove sei?

1325 Già discerno
 che l'inferno
 ha ricetto
 nel mio petto.
 Son le furie del core
 sdegno, vergogna, amore.

Scena III
ELISO, NINO

1330 ELISO Sovra l'assiro cielo,
 oh giorno portentoso,
 oh quanto luminoso a noi risplendi!
 Gran re, prodigi attendi.

1335 NINO
 A sventure novelle
 l'anima si prepara.
 L'amazzone d'Assiria,
 disciolte le catene
 del barbaro Creonte, a noi sen viene.

1340 NINO
 Eliso, tu vaneggi.
 Chi? quando? dove? come
 la pose in libertade?

 ELISO Iside.
 NINO Oh, nome
 a due caro!
 NINO Del cor –
 ELISO Del regno –
 a due – adorato sostegno!
 NINO Tu segui.

1345 ELISO Iside finta...
 NINO Che dici?
 ELISO Elvida vera...
 NINO Oh dio!
 ELISO Schiava mentita...
 NINO Ah, troppo intesi!
 ELISO ...e di Creonte figlia,
 in libertà la pose.

1350 NINO Sotto spoglia servile
 io vagheggiava ascose
 le sembianze divine.
 Ancorché nube il celi,
 dell'aureo lume suo fan pompa i cieli.

Scena IV
ISIDE, NINO, ELISO

1355 ISIDE Con lagrimoso ciglio
 Elvida a te s'inchina,

- 1440
 dell’Eufrate regina.
 Dell’aver posto in libertà tuo figlio
 in dovuta mercede
 dal suo gran genitor scampo ti chiede.
- 1445 NINO
 Vedrai l’assiro impero
 pender da’ cenni tuoi.
- 1450
 Ma dimmi, e come, o bella,
 ti mosse a sì grand’opra
 alta pietà?
 ISIDE (Si scopra
 nell’amoroso petto
 il più sepolto affetto.)
 NINO Non rispondi?
 ISIDE In ferirmi
 soavemente il core
 la pietade vibrò strali d’amore.
 NINO Amasti?
 ISIDE Amai.
 NINO Deh, quale
 1455 violenza fatale
 lega gli spirti miei?
 Ti sovvenga che sei...
 NINO *a Eliso* Obbligato.
 ELISO ... nemico.
 NINO Amasti dunque?
 ISIDE Amai.
 1460 NINO Ami?
 ISIDE D’amor in segno
 non curo il patrio regno,
 trionfi sprezzo e ’l genitore offendo;
 vilipesa mi rendo
 sconsolata vagante.
 1465 E tu mi chiedi, oh dio, s’io son amante?
 NINO Non più ferite, non più.
 Accenti
 pungenti,
 il cor vinto già fu.
 1470 Non più ferite, non più.
 Vostri sono i trofei.
 Ti sovvenga che sei...
 NINO *a Eliso* Amante.
 ELISO ... rege.
 NINO Taci.
a Iside Ami dunque?
 ISIDE Amo.

- dell'Eufrate reina.
Dell'aver posto in libertà tuo figlio
in dovuta mercede
dal suo gran genitor scampo ti chiede.
- 1360 NINO Vedrai l'assiro impero
pender da' cenni tuoi.
Questo mio petto ignudo
contro l'armi omicide a te fia scudo.
Di scatenare un rege
1365 è tua la nobil palma,
sciogliesti il piede e imprigionasti l'alma.
Ma dimmi, e come, o bella,
ti mosse a sì grand'opra
alta pietà?
- 1370 ISIDE *parla tra sé* (Si scopra
dell'amoroso petto
il più celato affetto.)
NINO Non rispondi?
ISIDE In ferirmi
soavemente il core
la pietade vibrò strali d'amore.
- 1375 NINO Amasti dunque?
ISIDE Amai.
NINO Ami?
ISIDE D'amore in segno
non curo il patrio regno,
trionfi sprezzo e genitore offendo;
vilipesa mi rendo
1380 sconsolata vagante.
E tu mi chiedi, oh dio, s'io son amante?
- NINO Non più ferite, non più.
Accenti
pungenti,
1385 il cor vinto già fu.
Non più ferite, non più.
- ELISO *a Nino* Vostri sono i trofei.
Ti sovvenga che sei...
NINO *a Elisø* Amante.
ELISO ... rege.
NINO Taci.
1390 *a Iside* Ami dunque?
ISIDE Amo.

1475 NINO E qual speranza, o bella,
nel sen ti nudre amori?
ISIDE Di reciprochi ardori
la fiamma un tempo accesa.
NINO A qual segno tendesti?
ISIDE Io sol bramai,
oh dio...
NINO Non paventar.
ISIDE Io sol osai
1480 divenirgli consorte.
ELISO Aspirasti alla morte.
Frena gli spirti audaci,
aspirasti alla morte.
NINO Eliso, taci.
ELISO Taccia chi ti favella
1485 da me diverso e non t'addita il vero.
ISIDE Oh dio, che sento!
NINO Arresta
la temeraria lingua.
ELISO Il danno è certo,
il nodo teso, il precipizio aperto.
Deh, parti, fuggi.
NINO Invano
1490 a' miei desir contrasti.
Son re.
ELISO Regina sei.
Non ti scoprir, lo sdegno
sui labri tuoi tronca gl'accenti.
ISIDE Ohimè!
ELISO Che fai, signor?
NINO Son re.
1495 ELISO Regina, sì, t'intesi.
Obbedirti conviene.
NINO Son re.
ELISO Regina, il re di qua sen viene.
NINO Oh, presenza mortale!
ELISO Oh, fortunato arrivo!
1500 ISIDE Non so s'io veglio, o sogno, o moro, o vivo.

Scena V

SEMIRAMIDE, NINO, ELISO, ISIDE

SEMIRAMIDE Mia genitrice, udisti
della real donzella
l'opere illustri?
NINO Al core
1505 dall'orecchio mi giunse
l'amorosa pietade.
A tanta umanitade
qual ricompensa, o figlio,

NINO E qual speranza, o bella,
nel sen nudre gl'amori?
ISIDE Di reciprochi ardori
la fiamma un tempo accesa.
NINO A qual segno tendesti?
ISIDE Io sol bramai,
1395 oh dio...
NINO Non paventar.
ISIDE Io sol osai
divenirgli consorte.
ELISO Aspirasti alla morte.
Frena gli spirti audaci,
aspirasti alla morte.
NINO Eliso, taci.
1400 ELISO Taccia chi ti favella
da me diverso e non t'addita il vero.
ISIDE Oh dio, che sento!
NINO Arresta
la temeraria lingua.
ELISO Il danno è certo,
1405 l'intoppo teso, il precipizio aperto.
Deh, parti, fuggi.
NINO Invano
a' miei desir contrasti.
Son re.
ELISO Regina sei.
Non ti scoprir, lo sdegno
sui labri tuoi tronca gl'accenti.
ISIDE Ohimè!
1410 ELISO Che fai, signor?
NINO Son re.
ELISO Regina, sì, t'intesi.
Obedirti conviene.
NINO Son re.
ELISO Regina, il re di qua sen viene.
NINO Oh, presenza mortale!
1415 ELISO Oh, fortunato arrivo!
ISIDE Non so s'io veglio, o sogno, o moro, o vivo.

Scena V

SEMIRAMI, NINO, ELISO, ISIDE

SEMIRAMI Mia genitrice, udisti
della real donzella
l'opere illustri?
NINO Al core
1420 dall'orecchio mi giunse
l'amorosa pietade.
A tanta umanidade
qual ricompensa, o figlio,

		P'animo tuo propone?	
	SEMIRAMIDE	D'ogni mio arbitrio il tuo voler dispone.	
1510	ELISO	(Alto mistero in brevi note accoglie.)	
	SEMIRAMIDE	(Troncherò di sue brame il mal ordito stame.)	
	ISIDE	Se tutta a voi mi devo, è nobil cortesia quanto ricevo.	
1515	SEMIRAMIDE	Con bel nodo di fede dovrei stringer me stesso...	
	NINO	Con chi?	
	SEMIRAMIDE	Con la mia bella regia liberatrice.	
	NINO	Oh, sagace consiglio!	
	ISIDE	Oh, me felice!	
1520	SEMIRAMIDE	Ma non mi vien permesso.	
	ISIDE	Oh dio!	
	NINO	Chi tel contende?	
	SEMIRAMIDE	Il mio decoro.	
	NINO	Come?	
	SEMIRAMIDE	Mentre mi nega di tributario rege sposar le figlie.	
	ISIDE	Ingrato!	
1525	SEMIRAMIDE	Disponi a tuo piacere di mia vita e del regno.	
	NINO	E tanto oltraggi, tiranno, chi ti diede trionfi, vita, libertade e fede?	
	ISIDE	Come schiava m'adori, regina mi disprezzi?	
1530	SEMIRAMIDE	Furon gioco i miei vezzi, i miei affetti furori.	
	NINO	Madre, son re.	
	SEMIRAMIDE	Che parli?	
	NINO	Io devo e voglio.	
	SEMIRAMIDE	Ponno anco i re precipitar dal soglio. Seguimi.	
1535	NINO	Elvida, addio.	
	SEMIRAMIDE	Spera...	
	SEMIRAMIDE	La libertà.	
	NINO	Spera...	
	SEMIRAMIDE	Il ritorno al tuo gran genitor.	
	NINO	Spera ch'un giorno...	
	SEMIRAMIDE	O taci, o ch'io sollievo contro di te l'Assiria.	
	NINO	Oh, d'inclemente madre ai danni d'un figlio odio spietato!	«Parte.»
1540	SEMIRAMIDE	Oh, di figlio imprudente animo effeminato!	
	«a Iside»	Generosa reina,	

1425	SEMIRAMI	l'animo tuo propone?
	ELISO	D'ogni mio arbitrio il tuo voler dispone.
	SEMIRAMI	(Alto mistero in brevi note accoglie.) <i>parla con Eliso</i> Troncherò di sue brame il mal ordito stame.
1430	ISIDE	Se tutta a voi mi devo, è pura cortesia quanto ricevo.
	SEMIRAMI	Con bel nodo di fede dovrei stringer me stesso...
	NINO	Con chi?
	SEMIRAMI	Con la mia bella regia liberatrice.
1435	NINO	Oh, sagace consiglio!
	ISIDE	Oh, me felice!
	SEMIRAMI	Ma non mi vien permesso.
	ISIDE	Oh dio!
	NINO	Chi tel contende?
	SEMIRAMI	Il mio decoro.
	NINO	Come?
	SEMIRAMI	Mentre mi nega di tributario rege sposar le figlie.
1440	ISIDE	Ingrato!
	SEMIRAMI	Disponi a tuo piacere di mia vita e del regno.
	NINO	E tanto oltraggi, tiranno, chi ti diede trionfi, vita, libertade e fede?
1440 ⁵	ISIDE	Come schiava m'adori, regina mi disprezzi?
	SEMIRAMI	Furon gioco i miei vezzi, i miei affetti furori.
	NINO	Madre, son re.
	SEMIRAMI	Che parli?
	NINO	Io devo e voglio.
	SEMIRAMI	Ponno anco i re precipitar dal soglio. Seguimi.
	NINO	Elvida, addio. Spera...
	SEMIRAMI	La libertà.
	NINO	Spera...
	SEMIRAMI	Il ritorno
1445		al tuo gran genitor.
	NINO	Spera ch'un giorno...
	SEMIRAMI	Taci , o ch'io sollievo contro di te l'Assiria.
	NINO	Oh, d'inclemente madre ai danni d'un figlio odio spietato!
	SEMIRAMI	Oh, di figlio imprudente animo effeminato!
1450		Generosa reina,
	<i>Parla a Iside</i>	

Parte.

1545 le vicende del ciel soffri costante:
fui prima re che amante. «Parte.»
ISIDE, ELISO *a due* Oh, come in un momento
nasce da un van desire –
ELISO – la caduta d'un regno.
ISIDE – il mio tormento!

Scena VI

ISIDE

1550 ISIDE Su la ruota di Fortuna
mi ferisce Amor tiranno,
e la sorte con mio danno
di Cupido i dardi aduna.
1555 Se con armi di pietà,
con la forza della fé,
mio crudel, la ferità
dal tuo petto non partì,
più scampo non v'è.
Cedete, sì, sì,
1560 cedete, o spirti, e intanto
sia del vostro morire araldo il pianto.

Scena VII

Ireo

Ireo

1565 1. Ch'io non sperì,
miei pensieri,
a ragion mi dite ogn'ora,
se l'ingrata
adorata
or m'alletta, or vuol ch'io mora.

1570 2. A' miei danni
son tiranni
un bel guardo e un dolce riso.
Io sol provo,
io sol trovo
mostri e furie in paradiso.

Scena VIII

SEMIRAMIDE, NINO, Ireo

1575 SEMIRAMIDE Ireo, con piè veloce
torna d'Asia ai confini;
de' popoli vicini
con più severe leggi

1455 ISIDE, ELISO *a due* le vicende del ciel soffri costante:
fui prima re che amante. *Parte.*
Oh, come in un momento
nasce da un van desire –
ELISO – la caduta d'un regno.
ISIDE – il mio tormento! *Parte Eliso.*

1460 Su la rota di Fortuna
mi ferisce Amor tiranno,
e la sorte con mio danno
di Cupido i dardi aduna.
Se con armi di pietà
con la forza della fè,
mio crudel, la ferità
dal tuo petto non partì,
1465 più scampo non v'è.
Cedete, sì, sì,
cedete, o spirti, e intanto
sia del vostro morire araldo il pianto.

Scena VI

IREO⁴⁶

1470 IREO 1. Ch'io non sperì,
miei pensieri,
a ragion mi dite ogn'ora,
se l'ingrata
adorata
or m'alletta, or vuol ch'io mora.
1475 2. A' miei danni
son tiranni
un bel guardo e un dolce riso.
Io sol provo,
io sol trovo
1480 mostri e furie in paradiso.

Scena VII

SEMIRAMI, NINO, IREO

SEMIRAMI Ireo, con piè veloce
torna d'Asia ai confini;
de' popoli vicini
con più severe leggi

⁴⁶ In W: «IREO *solos*».

1580 NINO frena l'orgoglio ed il furor correggi.
Sia la tua fedeltade
base del nostro impero.
Molto l'Assiria deve
al tuo merto, al tuo nome, e dal tuo brando
in su le nostre chiome
l'aureo serto real raggi riceve.

1585 IREO Parto, gran re; ti lascio,
adorata regina.
Ma tua beltà divina
porto per man d'amor nell'alma impressa. *«Parte.»*

1590 SEMIRAMIDE Così vinco me stessa.
Vedesti? udisti, o figlio?
Tingami pur il volto
vergognoso rossore,
ogni trascorso errore
nel pentimento mio resta sepolto.

1595 Lascia, mio caro, lascia
d'Elvida il molle affetto.

NINO E come, ohimè, se di pietà e d'amore
doppia catena m'imprigiona il petto?

1600 SEMIRAMIDE Io pur amai, non amo
perché non lice; ed or dal seno io sento
svellermi Ireo come da tronco un ramo,
con strepito, fatica e con tormento.

NINO E come, o madre, e come,
di tanto foco ardente
mirar potrai languente
chi sol scampo ti diede?

1605 In qual barbaro seno
spirar potrai contro sì bella fede
di tanta crudeltà mortal veleno?
La real cortesia
tu cangi in tirannia?

1610 Se di me vive amante
Elvida, in che t'offende?
Con viverle costante
io qual fallo commetto?
Ella è figlia di re.

1615 SEMIRAMIDE Di re soggetto.

NINO Regina, omai Creonte
scuote il giogo servile,
già con impeto ostile
doma l'assiro orgoglio;
sotto i trionfi suoi trema il mio soglio.

1620 Se nel paterno impero
vuoi stabilir mia sorte,
di Babilonia il re ti sia consorte.

SEMIRAMIDE Figlio, così deliri?

1625 NINO Indarno, o madre, aspiri
giunger omai delle tue brame al segno.

1485	NINO	frena l'orgoglio ed il furor correggi. Sia la tua fedeltade base del nostro impero. Molto l'Assiria deve al tuo merto, al tuo nome, e <i>del tuo ferro</i>
1490	IREO	in su le nostre chiome l'aureo serto real raggi riceve. Parto, gran re; ti lascio, adorata regina. Ma tua beltà divina
1495	<i>Partendo.</i> SEMIRAMI	porto per man d'amor nell'alma impressa. Così vinco me stessa. Vedesti? udisti, o figlio? Tingami pure il volto vergognoso rossore,
1500		ogni trascorso errore nel pentimento mio resta sepolto. Lascia, mio caro, lascia d'Elvida il molle affetto.
1505	NINO SEMIRAMI	E come, ohimè, se di pietà e d'amore doppia catena m'imprigiona il petto? Io pur amai, non amo perché non lice; ed or dal seno io sento svellermi Ireo come dal tronco un ramo, con strepito, fatica e con tormento.
1509 ⁵	NINO	E come, o madre, e come, <i>in nobil</i> foco ardente mirar potrai languente chi sol scampo ti diede? In qual barbaro seno spirar potrai contro sì bella fede di tanta crudeltà mortal veleno? La real cortesia tu cangi in tirannia?
1510	NINO	Se di me vive amante Elvida, in che t'offende? Con viverle costante io qual <i>colpa</i> commetto? Ella è figlia di re.
1515	SEMIRAMI NINO	Di re soggetto. Regina, omai Creonte scuote il giogo servile, già con impeto ostile doma l'assiro orgoglio; sotto i trionfi suoi trema il mio soglio.
1520		Se nel paterno impero vuoi stabilir mia sorte, di Babilonia il re ti sia consorte.
1525	SEMIRAMI NINO	Figlio, così deliri? Indarno, o madre, aspiri giungere omai delle tue brame al segno.

1630 Per stabilire un regno,
perdasi l'odio antico.
Amor così m'affida:
voglio, sposando Elvida,
con l'esilio d'Ireo, Creonte amico.
SEMIRAMIDE
NINO Tant'ardir? tant'orgoglio?
Della gonna mi spoglio,
1635 mentre stringo lo scettro, impugno il brando.
Donna mi finsi solo
per obbedirti; oh dio,
il coraggio natio
a viva forza rinegar convenne.
1640 Di sue spoglie rivesto
il regio seno, e sol d'aver ascoso
il mio sembiante, oh quanto vergognoso
il tuo voler, la mia viltà detesto!
Degl'affari di guerra
1645 tratterò con Creonte, a sé mi chiama;
quindi se 'l cor disciogli
da ingiustissimo nodo,
spenta del primo ardor l'impura face,
potrai d'Assiria stabilir la pace.
1650 Ma se da me ribello
persiste il tuo consiglio,
ti sarò re, non figlio.

Scena IX

SEMIRAMIDE

SEMIRAMIDE
1655 Saette avvelenate,
fulmini incendiōsi,
contro di me vibrare
fieri labri sdegnosi?
Oh inaspettato strale,
quanto temuto men viepiù mortale!
Folle, di che mi dolgo?
Pentimento reale
1660 regga agli spirti il freno,
che se virtù prevale
nel vasto mar di tempestoso amore,
contro i flutti del senso àncora è 'l core.
1665 Al fulgor d'amiche stelle
le più torbide procelle
spesso ancor si fanno all'alme
fido porto e dolci calme.

1530	SEMIRAMI NINO	Per stabilire un regno, perdasi l'odio antico. Amor così m'affida: voglio, sposando Elvida, con l'esilio d'Ireo, Creonte amico. Tanto ardir? tanto orgoglio? Della gonna mi spoglio, mentre stringo lo scettro, impugno il brando. Donna mi finsi solo per obedirti; oh dio, il coraggio natio a viva forza rinegar convenne.	
1537 ¹		Di sue spoglie rivesto il regio seno, e sol d'aver ascoso il mio semblante, oh quanto vergognoso il tuo voler, la mia viltà detesto!	
1540		Degl'affari di guerra tratterò con Creonte; ° e se 'l tuo cuor disciolto da ingiustissimo nodo spegne l'impura face, ° potrò d'Assiria stabilir la pace. Ma se da me rebelle	
1545		rivolgi il tuo consiglio, ti sarò re, non figlio.	<i>Parte Nino furioso.</i>
1550	SEMIRAMI	Saette avvelenate, fulmini incendiosi, contro di me vibrare fieri labri sdegnosi? Oh inaspettato strale, quanto temuto men viepiù mortale! Folle, di che mi dolgo? Pentimento reale	
1555		regga agli spirti il freno, che se virtù prevale nel vasto mar di tempestoso amore, contro i flutti del senso àncora è 'l core.	

Scena X
ISIDE, IREO

ISIDE
IREO
1670 *a due*
Pensieri disperati, –
Affetti sventurati, –
– in sì duro periglio
datemi, oh dio, consiglio.

ISIDE
IREO
ISIDE
IREO
1675 *a due*
Costante nella fede –
Immobil nell’amore –
– sarà l’anima mia?
– sarà il mio core?

ISIDE
IREO
a due
1680
Ditemi sì o no,
più soffrir non si può –
– d’un petto infido –
– d’un seno ingrato –
– l’ira severa.

ISIDE
IREO
a due
1685
Nel mio destino –
Nella mia sorte –
– cieli, pietade o morte.

IREO
ISIDE
IREO
ISIDE
a due
1685
Mi chiama, –
Mi brama, –
– sue nozze mi giura,
– sua fé m’assicura,
misera, e in un momento –
misero,
– mi disprezza.

ISIDE
IREO
a due
– mi scaccia.
Oh, che tormento!

Scena XI
CLITARCO, ISIDE, IREO

CLITARCO
1690
Qui la regina e il mio padron ritrovo;
per chiedergli soccorso il passo muovo.

ISIDE, IREO *a due*
ISIDE
IREO
Spiriti di vendetta, –
– agitatemi.
– infuriatemi.

CLITARCO
1695
ISIDE
Regina, il ciel ti salvi.
Fare scempio
di quest’empio,
furie, a voi si conviene.

CLITARCO
IREO
1700
CLITARCO
IREO
Qui non c’è da far bene.
Ch’io più di lei mi curi?
Padrone, ecco Clitarco.
Aprite il varco
a questo mostro

Scena VIII

ISIDE, IREO

1560	ISIDE IREO <i>a due</i>	Pensieri disperati, – Affetti sventurati, – – in sì duro periglio datemi, oh dio, consiglio.
1565	ISIDE IREO ISIDE IREO <i>a due</i>	Costante nella fede – Immobil nell'amore – – sarà l'anima mia? – sarà il mio core?
1570	IREO ISIDE <i>a due</i> IREO ISIDE <i>a due</i> IREO ⁴⁷	Ditemi sì o no, più soffrir non si può – – d'un petto infido – – d'un seno ingrato – – l'ira severa. Nel mio destino – Nella mia sorte – – cieli, pietade o morte.
1575	ISIDE IREO ISIDE <i>a due</i> ISIDE IREO <i>a due</i>	Mi chiama, – Mi brama, – – sue nozze mi giura, – sua fé m'assicura, misera, e in un momento – misero, – mi disprezza.
	ISIDE IREO <i>a due</i>	– mi scaccia. Oh, che tormento!

Scena IX

CLITARCO, ISIDE, IREO

1580	CLITARCO ISIDE, IREO <i>a due</i> ISIDE IREO	Qui la regina e il mio patron ritrovo; per chiedergli soccorso il passo muovo. Spiriti di vendetta, – – agitatemi. – infuriatemi.
1585	CLITARCO ISIDE	<i>Clitarco s'accosta e parla or ad uno or all'altra, ma non li vien data risposta.</i> Regina, il ciel ti salvi. Fare scempio di quest'empio, furie, a voi si conviene.
1590	CLITARCO IREO CLITARCO IREO	Qui non ci è da far bene. Ch'io più di lei mi curi? Padrone, ecco Clitarco. Aprite il varco a questo mostro

⁴⁷ In W questi quattro versi sono assegnati al contrario: «ISIDE Mi chiama | IREO Mi brama | ISIDE Sue nozze mi giura | IREO Sua fé m'assicura».

		nel regno vostro, nere soglie di Pluto.	
1705	CLITARCO	Quest'è un brutto saluto.	
	ISIDE	Oh, barbaro regnante!	
	CLITARCO	Signora, in carità...	
	ISIDE	Di crudeltà armisi l'Etra;	
1710		saette impetra il mio tormento, già già l'avvento, e per ferirti con eterno moto all'inferno ed al ciel fulmini arruoto.	<i>Parte.</i>
1715	CLITARCO	Così m'ha licenziato; Clitarco sventurato!	
	Ireo	Saprò da te lontano volger i passi e 'l core.	
1720	CLITARCO	Io mi sento, signore, per la fame morire.	
	Ireo	Malaccorto desire. Parti, fuggi, fassi il nido di Cupido	
1725		albergo di furore. Parti, fuggi dal mio core.	<i>Parte.</i>
	CLITARCO	Padrone, io ti ringrazio. Oh cortese, oh garbato! adesso ch'ho mangiato, buon pro mi faccia; son contento e sazio.	
1730			
		Non c'è più misericordia, né pietade, né guadagno per un povero compagno; con la gente miserabile, oh sventura deplorabile! la santa carità vive in discordia. Non c'è più misericordia.	
1735			
		Scena XII <i>Boscaglia</i> ARSACE	
	ARSACE	D'Assiria il gran monarca in aver reso prigionier poc'anzi e che giovan le glorie, se del rege la figlia oscura le vittorie? Dalla torre partì,	
1740			

1595		nel regno vostro, nere soglie di Pluto.	
	CLITARCO	Questo è un brutto saluto.	
	ISIDE	Oh, barbaro regnante!	
	CLITARCO	Signora, in carità...	
	ISIDE	Di crudeltà	
1600		armisi l'Etra; saette impetra il mio tormento, io già l'avvento, e per ferirti con eterno moto	
1605		all'inferno ed al ciel fulmini arrotto.	<i>Parte furiosa.</i>
	CLITARCO	Così m'ha licenziato; Clitarco sventurato!	
	IREO	Saprò da te lontano volgere il piede ⁴⁸ e 'l core.	
1610	CLITARCO	Io mi sento, signore, per la fame languire.	
	IREO	Malaccorto desire. Parti, fuggi, di Cupido	
1615		viene il nido albergo di furore. Parti, fuggi dal mio core. Già per colpir de' tuoi deliri il segno, sono i dardi d'amor strali di sdegno.	<i>Parte furioso.</i>
1620	CLITARCO	Padrone, io ti ringrazio. Oh cortese, oh garbato! adesso ch'ho mangiato, buon pro mi faccia; son contento e sazio.	
1625		Non ci è più misericordia per un povero compagno, se non v'è da far guadagno, con la gente al presente	
1630		la santa carità viene in discordia. Non ci è più misericordia.	
		Scena X <i>Boscaglia</i> ARSACE, FERASPE	
	ARSACE	D'Assiria il gran monarca in aver reso prigionier poc'anzi che giovan le vittorie, se del rege la figlia perde le nostre glorie?	
1635		Dalla torre parti,	

⁴⁸ Lezione di W uguale a Fi90: «i passi».

- 1745 in Ninive fuggì;
l'alto decoro offende,
dell'inimico suo schiava si rende.
Oh cieco ardire, oh temerario core,
oh mente incauta, oh portentoso amore!
- 1750 1. Sciolto dal giel durissimo
di monte asprissimo
torrente rapido
ogni ritegno impetuoso spezza;
ma con maggior fierezza
contro robusto fren corre vagante
1755 sconigliato furor di donna amante.
- 1760 2. Di Borea ai fiati orribili
con rauchi sibili
non può resistere
tra i boschi l'elce e in mezz'all'onde scoglio;
ma con più fiero orgoglio
sorge ogn'incontro a demolir bastante
sconigliato furor di donna amante.

Scena XIII

ARSACE, FERASPE

- 1765 FERASPE Arsace, a te mi porta
gran desio di saper s'il nostro campo
nuovi trionfi ottenne.
- ARSACE Ah, poco vale
con tesoro di sangue
accumular trofei,
mentr'una donna sola
ogni pregio n'invola.
- 1770 FERASPE Perdonami, signor, tacer nol posso:
troppo grave l'errore
fu di Creonte in libertà lasciando
la figlia, onde potesse
veloce a suo piacer volger le piante
1775 col fuggitivo amante.
- ARSACE E chi creder potea
di tenera donzella in petto molle
animo sì perverso, ardir sì folle?
- 1780 FERASPE Per sapere il futuro
si riguarda il passato.
In qual sublime stato
sarian nostri trofei
se in Ninive fuggita
non si fusse costei?
- 1785 ARSACE L'Assiria in vassallaggio
sarebbe al nostro regno;
ma di sorte perversa

- 1640 in Ninive fuggì;
l'alto decoro offende,
dell'inimico suo schiava si rende.
Oh cieco ardire, oh temerario core,
oh mente incauta, oh portentoso amore!
- 1645 1. Sciolto dal giel durissimo
di monte **altissimo**
torrente rapido
ogni ritegno impetuoso spezza;
ma con maggior fierezza
contro a **valido** fren corre vagante
sconsigliato furor di donna amante.
- 1650 2. Di Borea ai fiati orribili
con rauchi sibili
non può resistere
tra i boschi l'elce e in mezzo all'onde scoglio;
ma con più fiero orgoglio
sorge ogni incontro a demolir bastante
- 1655 sconsigliato furor di donna amante.

- 1660 FERASPE Perdonami, signor, tacer nol posso:
un troppo grave errore
commise il re lasciando
in libertà la figlia, onde potesse
veloce a suo piacer volger le piante
col fuggitivo amante.
- 1665 ARSACE E chi creder potea
di tenera donzella in petto molle
animo sì perverso, ardir sì folle?
- 1670 FERASPE Per sapere il futuro
si riguarda il passato.
In qual sublime stato
sarian nostri trofei
se in Ninive fuggita
non si fosse costei?
- ARSACE L'Assiria **tributaria**
verrebbe al nostro regno;
ma di sorte **contraria**

1790 FERASPE
 qual forza puote raffrenar lo sdegno?
 Terminassero almeno, avesser fine
 le comuni ruine.
 Tra l'uno e l'altro impero
 oggi al luogo preffisso, o caro Arsace,
 vedremo i due regnanti
 arder di sdegno o festeggiare in pace.

Scena XIV

Padiglione di Creonte con la veduta de' duoi eserciti nemici a fronte

CREONTE, NINO *in abito d'uomo*, ISIDE, SEMIRAMIDE *in abito di donna*, FERASPE, ARSACE, ELISO

1795 NINO, CREONTE *a due* Amici, in questo dì
 tregua all'armi sì, sì.
 NINO Che vuoi, Creonte?
 CREONTE Pace,
 se non la sdegni. Guerra,
 se pur guerra desiri.

1800 NINO Dimmi, a qual segno aspiri?
 CREONTE Per Semirami amore
 in dolci nodi i miei pensieri avvinse.
 NINO Per Elvida al mio core
 forte catena il cieco nume strinse.

1805 CREONTE Di due regni,
 NINO Di due cori,
 CREONTE degli sdegni,
 NINO degli amori
a due ad eternar la pace

1810 il bel figlio d'Urania arda la face.
 NINO Elvida, che rispondi?
 ISIDE Il cor non è più mio,
 tu sol dispor ne puoi.
 Ah, che purtroppo il sai: son tua, se vuoi.

1815 CREONTE Semirami, che dici?
 SEMIRAMIDE (Resisti, anima forte!)
 Se al mio destino piace,
 ti son serva e consorte.

1820 FERASPE Parto gridando "pace, pace, pace". *Parte.*
 ARSACE Con sì liete novelle al campo io torno. *Parte.*
 ELISO Oh, come in sì bel giorno
 delle glorie di Marte
 Amor divenne a parte!

1675 FERASPE qual forza puote raffrenar lo sdegno?
Terminassero almeno e avesser fine
le communi ruine.
ARSACE Tra l'uno e l'altro impero
per stabilir la pace,
1680 ecco il luogo prefisso;
vengono i duoi regnanti.
*a due*⁴⁹ A tanti preghi
ARSACE il fulgido lume
FERASPE le candide piume
a due la sospirata pace al mondo spieghi.

Scena XI ed ultima

CREONTE, NINO *in abito di re*, ISIDE *da principessa*, SEMIRAMI *da regina*, FERASPE, ARSACE, ELISO

1685 NINO, CREONTE *a due* Amici, in questo dì
tregua all'armi sì, sì.
NINO Che vuoi, Creonte?
CREONTE Pace,
se non la sdegni. Guerra,
se pur guerra desiri.
1690 NINO Dimmi, a qual segno aspiri?
CREONTE Per Semirami amore
in dolci nodi i miei pensieri avvinse.
NINO Per Elvida al mio core
forte catena il cieco nume strinse.
1695 CREONTE Di due regni,
di due cori,
degli sdegni,
degli amori
ad eternar la pace
1700 il bel figlio d'Urania arda la face.
NINO Elvida, che rispondi?
ISIDE Il cuor non è più mio,
tu sol dispor ne puoi.
Ah, che purtroppo il sai: son tua, se vuoi.
1705 CREONTE Semirami che dice?
SEM *tra sé questo verso* (Resisti, anima forte!)
Se a Nino così piace,
ti son serva e consorte.
1710 FERASPE Gir vo' gridando "pace, pace, pace". *Parte.*
ARSACE Con sì liete novelle al campo io torno. *Parte.*
ELISO Oh, come in sì bel giorno
delle glorie di Marte
Amor divenne a parte!

⁴⁹ In W tutto il passaggio è *a due*.

1825 ISI, NIN, CRE, SEM *a quattro* Da torbido nembo
minaccisi duol;
di gioie nel grembo
al nascer del sol
un raggio sereno
rischiara il mio seno.

Col ballo de' soldati e paggi di Creonte e di Nino termina il drama.

- 1715 NINO, ISIDE *a due* 1. Sorgete, procelle
nel regno d'Amor,
se fulgide stelle,
fugato l'orror,
portando le calme
beate fan l'alme.
- 1720 CRE, SEM *a due* 2. Da torbido nembo
minaccisi duol,
di gioie nel grembo
se al nascer del sol
un raggio sereno
rischiara ogni seno.
- 1725
- 1730 ISI, NIN, CRE, SEM *a quattro* Di gioia verace
a tanta beltà
festeggia, mio core.
Ministra si fa
la guerra di pace,
lo sdegno d'amore;
festeggia, mio core.

*IL FINE*⁵⁰

⁵⁰ In W: «Fine dell'opera. Segue la licenza».

INTRODUZIONE AL BALLETTO PER FINE DELL'OPERA
NEL GIORNO NATALIZIO DELLA S.C.R.M. DELL'IMPERATORE

SCENA CELESTE

La FEDE CATTOLICA armata con lo scudo imbracciato, in cui si vedono l'armi dell'Augustissima Casa d'Austria, sopra una nube luminosa, che dall'orizzonte della scena si viene avanzando, sempre facendosi maggiore.

FEDE CATTOLICA

Rallegratevi, o cieli, e 'l sol festante
porti di rai più belli il crine onusto.
Oggi nacque LEOPOLDO, invitto Augusto,
il mio gran difensore, il vostro Atlante.

5

Del cattolico mondo io son la Fede,
non più col fianco inerme e 'l petto ignudo,
ma ricoperta dell'AUSTRIACO scudo
contro 'l furor de la tartarea sede.

10

Ecco l'insegna che al valore, al zelo
di sì gran stirpe nel primier GIBERTO
diè la celeste man, segno ben certo
d'averla eletta a militare al cielo.

15

Questa, che in mezzo agl'OSTRI si mantiene
CANDIDA ZONA immacolata e pura,
il mio puro candor chiaro figura,
che a prezzo del suo sangue ella sostiene.

20

Di sì gran tronco i germi oggi i più degni,
e l'AUGUSTO e 'l REALE, uniti io vedo,
felicissimo innesto, onde prevedo
propagarsi i suoi rami e i miei sostegni.

25

Mentre del Fato ne' futuri eventi
l'AUSTRIACHE glorie a contemplar ritorno,
voi le sfere del ciel volgete intorno
a pro del nostro eroe superne menti.

Ed accordando il piede ai giri, ai moti
di pianeti benigni e d'astri amici
con influssi i più lieti e più felici
secondate il suo merto e i nostri voti.

Due spiritelli venendo dalle parti a volo, prendono la Fede cattolica e la portano in alto, ascondendosi tra le nubi. E dieci Intelligenze in abito esprimente la loro qualità, escono a formare il balletto.

(Venezia 1674)

Nota all'edizione

Il dramma per musica *La schiava fortunata* è un rifacimento della *Semirami* di Giovanni Andrea Moniglia ad opera di Giulio Cesare Corradi, andato in scena a Venezia nel 1674 al teatro di S. Moisè con la musica di Marc'Antonio Ziani. In occasione dell'allestimento veneziano apparvero due diverse edizioni del libretto (Ve74^I e Ve74^{II}), stampate a Venezia da Francesco Nicolini, con dedica ad Alessandro Contarini, procuratore di S. Marco, firmata dall'impresario Francesco Santurini in data 1° gennaio 1674. La seconda edizione («seconda impressione con nuove aggiunte», Ve74^{II}) differisce per una serie di modifiche, indicate nello schema in Appendice III. Si tratta di tagli, aggiunte e sostituzioni di pezzi chiusi, oltre all'introduzione di qualche variante testuale, effettuati probabilmente durante la preparazione dell'opera o addirittura durante le recite. Nell'edizione della *Schiava fortunata* non riporto le varianti testuali di Ve74^{II}, così come quelle dei testimoni relativi agli allestimenti successivi, da quello di Modena nel 1674 all'ultima ripresa ad Amburgo nel 1693: l'entità delle varianti sul piano del dettato è tale da richiedere un futuro lavoro apposito. Per tutti i testimoni ulteriori, otto libretti e due partiture, riporto nell'Appendice III solamente le differenze strutturali (i tagli, le aggiunte e le sostituzioni), e nell'apparato all'edizione riporto la trascrizione delle scene e dei pezzi chiusi aggiunti o sostituiti rispetto a Ve74^I.

Copie consultate (in formato digitale):

Ve74^I I-Bc, Lo.963
 I-Mb, Racc.dramm.1512
 I-Mb, Racc.dramm.1087
 I-Rig, Rar. Libr. Ven. 144/147#144
 Ve74^{II} I-Vgc, ROL.0214.04

L'edizione è approntata sulla copia del libretto conservata nella biblioteca dell'Istituto Storico Germanico di Roma (Rar. Libr. Ven. 144/147#144).

Struttura editoriale dei testimoni

Ve74^I: segn. [A₁]-[B₁₈] = pp. [I-II], 1-56, [57-60]

pp.
 [I] Antiporta figurata
 [II] bianca
 [1] Frontespizio
 [2] bianca
 3-4 Lettera dedicatoria
 5-6 Prefazione "a chi legge"
 7 Argomento

Ve74^{II}: segn. [A₁]-[B₁₈] = pp. [1]-[58]

pp.
 [1] Frontespizio
 [2] bianca
 3-4 Lettera dedicatoria
 5-6 Prefazione "a chi legge"
 7 Argomento

8	Interlocutori	8	Interlocutori
9	Scene e balli	9	Scene e balli
10	Avvertenza al lettore	10	Avvertenza al lettore
11-26	Atto primo (scene 1-17)	11-26	Atto primo (scene 1-17)
27-42	Atto secondo (scene 1-14)	27-42	Atto secondo (scene 1-14)
43-56	Atto terzo (scene 1-14)	43-56	Atto terzo (scene 1-14)
[57-60]	bianche	[57-58]	bianche

Criteria editoriali

Si vedano i criteri impiegati per l'edizione sinottica dei libretti della *Semiramide* di Moniglia. Rispetto a questi, aggiungo che nella trascrizione della *Schiava fortunata* ho completato il *refrain* nei pezzi chiusi (la ripetizione finale dei versi iniziali di un'aria, a volte in ordine inverso), quando indicato con «&c.», riportandolo per intero fra < > e considerandolo nel computo dei versi.

Interventi editoriali

versi lezione di Ve74¹] correzione

Errori di Ve74¹ corretti

443 affretti] affretta
645 assiria] assira
697 elimino la ripetizione del verso, stampato erroneamente due volte
ante 739 Scena XI] Scena X
ante 788 Scena XII] Scena XI
ante 799 Scena XIII] Scena XII
ante 819 Scena XIV] Scena XIII
857 impuro] d'impuro (sulla base del *custos* "d'im-")
ante 868 Scena XV] Scena XIV
987 amori] ardori (Ve74¹¹)
991 divenirle] divenirgli
1044 spieta] spietato
ante 1125 Scena X] Scena IX

Raddoppiamenti/scempiamenti di Ve74¹ corretti

3, 918 amazone] amazzone
435 incorraggitevi] incorraggitevi
500 tallora] talora
post 647, *post* 650¹¹, 659 ritratto] ritratto
649 arrecca] arrega
745 sparrita] sparita
1032 vole] volle

Ricostruzione di versi spezzati:

888 Non più guerra, non più | numi implacabili] Non più guerra, non più, numi implacabili

Separazione di versi uniti:

901-902 Effeminato re mi sgrida il mondo, cade] Effeminato re | mi sgrida il mondo, cade

1023-1024 Ma non mi vien permesso ISIDE Oh dio] Ma non mi vien permesso | ISIDE Oh dio.

Correzioni grafiche:

v. 924:

NINO	Oh nome]	NINO	Oh nome
	caro del cor –		<i>a due</i>	caro!
ELISO	caro del regno –		NINO	Del cor –
<i>a due</i>	adorato sostegno.		ELISO	Del regno –
			<i>a due</i>	– adorato sostegno.

LA SCHIAVA | FORTVNATA | *Drama per Musica* | Da rappresentarsi nel Por- | tentoso Teatro Zane | à San Moisè | *L'Anno M. DC. LXXIV.* | [—] | CONSEGRATO | *All'Illustriss & Eccellentis. Sig.* | ALESSANDRO | CONTARINI | Procurator di S. Marco. | [marca tipografica] | IN VENETIA M. DC. LXXIV. | [—] | Appresso Francesco Nicolini | *Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.*

«Dedica»

Illustrissimò ed Eccellentissimo Signore mio
Signor Patron Colendissimò

Corre a piedi di Vostra Eccellenza LA SCHIAVA FORTUNATA per far di se stessa un regio tributo a chi colla grandezza del nome tributario d'applausi tutto il mondo si rende. Si prostra volontaria alle glorie d'un Alessandro, giachè d'un Alessandro fu mai sempre costume il rimirarsi le regine soggette. Ma con tanta più fortuna di quelle che, senza legarle l'arbitrio, la loro schiavitù una gradita libertà si chiamava. Altra libertà non pretende questa real donzella che di caminare sotto il patrocinio di Vostra Eccellenza per assicurarsi dagli insulti di chi tentasse violarla nella riputazione ed onore. Già dalla di lei mano imperiale benignamente accolta l'osservo. Ed io, sulle soglie della sua famosa nobilissima casa divotamente accompagnai supplicola ad aggradire con pari generosità l'oblazione de' miei riverentissimi ossequi, restando l'animo intanto fra le catene d'infrangibili obbligazioni a perpetuarsi.

Di Vostra Eccellenza

Venezia, 1° genaro 1674

Umilissimo, divotissimo, obligatissimo servitore
Francesco Santorini

A CHI LEGGE

Uscì dalle mani del più generoso e ragguardevole cavaliere d'Italia questa drammatica gioia, e toccò per singolar favore in regalo al Signor Francesco Santorini, il quale considerando principalmente la gemma prodotta nel dovizioso poetico mare del Signor D^{otto} Monilia, e legata nell'oro finissimo di musicali note dal Signor Cavalier Cesti, si lasciò persuadere, doppo una pomposa mostra all'invitte pupille dell'aquila austriaca, farne altresì deliziosa comparsa nel Teatro Zane a S. Moisè, dove prima di lasciarsi vedere, benchè di perfettissima struttura, ma nell'ordine superficiale manchevole, fu di nuovo ritoccata d'ariette, introduzione, intermedi e qualche piccola scena, che smaltata con natural bizzarria dall'armonico stile del Signor Marc'Antonio Ziani, la ridusse in figura del moderno universal compiacimento, e fece maggiormente spiccare il suo antico prezioso valore. Ciononostante, per non contravenire alla prima fortuna di questa, che fu di libero dono, quasi libero dono della medesima a te si forma, o lettore, pregandoti a concederle un tuo benignissimo sguardo, sicuro che nella varietà delle scene e nella divisa degl'abiti, tra quali leggiadrementemente s'espone, avrai motivo di compatire chi s'affaticò per compiacerti. Vivi felice.

ARGOMENTO

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno.

Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al drama intitolato la SCHIAVA FORTUNATA.

INTERLOCUTORI

NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO general di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte
BELLONA su carro volante
MARTE in machina¹
CORO di Soldati
CORO di Damigelle

SCENE

Atto Primo

Loggia fiorita con gabinetti
Cortile
Armeria regia

Atto Secondo

Mura esteriori
Padiglioni di Creonte
Prigioni in luogo deserto con lontananza del fiume Tigri

Atto Terzo

Sala
Galleria
Piazza

BALLI

di Guerrieri
di Naiadi ch'escono dal Tigri

L'operazione di chi scrisse nuovamente nel drama sarà contrassegnata con queste due “ ” pretendendo non aver pregiudicato punto alla somma virtù del signor dottor Monilia.

ATTO I

Scena I

Logge fiorite con gabinetti

BELLONA *in machina a SEMIRAMIDE che dorme*

BELLONA	Mie pupille guerriere, in qual oggetto omai vibrare i guardi? L'amazone d'Assiria, Semiramide invitta
5	in dolce oblio sommersa? Ah che non ponno vivere in pace no la guerra e 'l sonno. Così mal cauto il mondo su neghittose piume
10	sparso d'ozio letal il labro immondo, beve ogni suo conforto.

¹ Integro le due divinità nella lista dei personaggi, così come appaiono nelle intestazioni delle scene I.1 e I.17.

Scena III
ELISO, NINO

ELISO Vanne, di fé bastante
resta munito il regno.
60 Contro nemico sdegno
il tuo coraggio aduna,
ti prometto vittorie:
dove pugna valor, pugna Fortuna.
«a Nino» Ma tu perché dolente,
65 i vaghi rai conturbi,
né men rispondi?

NINO Oh dio,
con occhio asciutto rimirar degg'io
d'incendio marzial l'Assiria ardente?

ELISO Troppo amica del fato
70 è tua gran genitrice. Oppressa e doma
Babilonia vedrassi. A moto insano
di ribellato orgoglio
non crolla il regio soglio,
il tuo scettro non teme:
altra cura, signor, l'alma ti preme.

75 NINO Eliso, Eliso, oh quanto
sotto femineo manto
forza sarà languire!
ELISO Politica real così richiede.
NINO Iside che possiede
80 il mio affetto, il cor mio...
ELISO T'intesi. Occulto
deve restar l'inganno.
NINO Empia sciagura
ELISO Non merta imper chi de l'imper non cura.

NINO È troppo rigore.
ELISO Comanda chi regge.
85 NINO Oh barbara legge.
ELISO Oh perfid'amore.

ELISO Al bell'idolo ch'adoro
palesarmi non potrò?
90 NINO No.
Contro me troppo rubelle
che volete, inique stelle,
a placar tanta inclemenza?
ELISO Sofferenza.
NINO Tacer nelle mie pene
95 ELISO dovrò dunque così?
Sì.

NINO È troppo rigore.
ELISO Comanda chi regge.
NINO Oh barbara legge.
ELISO Oh perfid'amore.

Scena IV
Cortile
ISIDE, FERASPE

100 ISIDE Soavissime catene
che quest'anima legate
in sì dolce schiavitù,
deh stringetemi al mio bene,
saran care le mie pene,
105 se in eterna servitù
mi terrà l'amica sorte.
Pria ch'aver libertà bramo la morte.

Scena V
EURILLO, ISIDE

EURILLO Male nuove, signora
(quasi dissì, idol mio).
110 ISIDE Chi le porta?
EURILLO Creonte,
di Babilonia il re.
ISIDE Mio padre.
EURILLO Or ora
giunse con cento schiere.
ISIDE Dove, in qual parte?
EURILLO A fronte
de l'assirico campo.
115 ISIDE E che sperar degg'io?
EURILLO Meco unita se vuoi cerca lo scampo.
ISIDE (Contro Nino innocente
babiloniche squadre?
Iside, che dirai?
120 Fido è l'amante e traditor il padre.)
Vicende che nascete
solo per mio dolore,
almen diceste al core
se 'l cruccio finirà.
125 Sgombrate,
partite,
sì meste dal sen,
o pur se venite
portate il seren.
130 Turbini che sorgete
per tormi al sen la calma,
almen dite a quest'alma
se 'l duolo finirà.
Sgombrate,
135 partite,
sì fieri dal cor,
o pur se venite
portatemi amor.

Scena VI
EURILLO

140 EURILLO Iside innamorata!
In qual oggetto, ohimè?
Di Nino esser non può:
Iside è fatta schiava e Nino è re.
Se la ragione osservo,
145 vaga è di mia beltà.
Amor vuol parità:
l'amante è schiava e l'amator è servo.

Senz'amore non si può star;
gelosia, fa quanto sai.
Il sorriso d'un bel viso
150 sempre mai dà gioia e pena;
se l'amar è una catena,
ogni core si vol legar.
Gelosia «fa quanto sai,
senz'amore non si può star».

Scena VII
IREO, EURILLO

155 IREO Eurillo.
EURILLO Mio signor.
IREO Dimmi, porgesti
la carta a la reina?
EURILLO A punto, a punto
nel bisogno sei giunto.
È la corte in scompiglio,
la città sottosopra.

160 IREO E che?
EURILLO Creonte
passa del Tigri il ponte,
Nino si parte.

IREO E Semirami resta?
EURILLO Di Marte fra i rumori
scordati degl'amori,
non è tempo d'aver più grilli in testa.
165 IREO Del foglio e che rispondi?
EURILLO Affé che mi scordai.
IREO Vola, ti prego
e in regia man lo reca.

170 EURILLO Poco cura de l'armi,
chi tratta con Amor opra alla cieca. *Parte.*

Scena VIII
IREO

175 IREO Nemico a' miei riposi
fosti, o nume guerriero. Ite, correte
sugli occhi al mio bel sol, ombre vergate,
scopríte, sì, narrate
che giunse Ireo, ma se d'Ireo rimira
l'anima sol che scrive

d'esser accolto amante
ne' bellicosi moti,
tra speranza e timor vive e non vive.

180 Va così con chi s'adora.
La beltà non vol ardire;
in amor chi può soffrire
ride un dì, se pianse un ora.
 Va così con chi s'adora.

185 Va così con chi s'adora.
Non sperar mai presto il bene;
quel gioir che tardo viene
più gradito il cor ristora.
 Va così «con chi s'adora».

Scena IX

Armeria

ELISO, SEMIRAMIDE *in abito guerriero*

190 ELISO Sotto manto guerriero,
bella amazzone invitta, oh quanto, oh come
sembri di Marte il simulacro altero!

 SEMIRAMIDE Eliso, a te consegno
la custodia del regno:
195 De le spoglie che cingo
l'alto segreto inviolabil resti.
A l'oprar di mio figlio
se consiglio non ha, consiglio appresti.

 ELISO Piova su la tua fronte
200 nemi di glorie il cielo; il tuo gran merto
incontri 'l varco aperto
a più chiari trofei. Fido sostegno
ne l'impero ti giuro,
suddita fedeltà base è del regno.

205 De' numi, de' grandi
tributo è la fé.
In ciel chi dà legge,
in terra chi regge
210 placato,
sdegnato,
concorde si move,
e cenno di giove
comando di re.

215 De' numi, de' grandi
tributo è la fé.

Scena X

SEMIRAMIDE

 SEMIRAMIDE Siamo soli, o mio core,
parlar libero puoi;
armato di valore,
cedere o vincer vuoi?
220 Qual è il nemico? Un dardo.
E chi vibra? Un guardo.

225 O sospirato Ireo!
La dolce guerra che mi fa 'l tuo volto
in un sol punto ha tolto
la pace a l'alma, al brando ogni trofeo.

230 O sospirato Ireo!
Ruine deplorabili
e stragi formidabili
costante soffrirò:
contro l'armi d'Amor scudo non ho.

235 Si soffra
si sperì,
o misero cor,
che Cupido,
quell'infido,
non è sempre crudeltà,
cangierà,
ch'ai tormenti
240 i contenti,
ch'a le noie
dolci gioie
vi succedono talor.

245 Si soffra,
si sperì,
o misero cor.

Scena XI
ISIDE, SEMIRAMIDE

ISIDE Col più divoto affetto
che mai nudrisse innamorato core
a te m'inchino.
SEMIRAMIDE (Oh, come
ogni sospetto mio discopre amore.)
250 ISIDE Vaghi lampi di fuoco
da tue chiare pupille
come vibri, mio sol, tra nubi avvolto.

SEMIRAMIDE (Corrispondenti amori
tien la schiava col re. Fortuna arride
255 a mie' vasti disegni.)
ISIDE A te parli, a me taci?
Forse nel tuo partir meco t'accori,
e nel silenzio esprimi
260 con chi lasci dolente i tuoi dolori?
Vanne, mio re, trionfa, e se già mai
da le vittorie stanco,
riposo avrà l'affaticato fianco,
fissa lo sguardo in queste,
265 di chi chiami tuo sol ombre dipinte,
e ti rammenta. *Porge il suo ritratto a Semiramide.*

SEMIRAMIDE Oh, quanto
di speranza fallace
hai nudrito il tuo seno! Io pur nol nego:
per un folle desio
adulai le tue brame, or datti pace,
270 i miei scherzi, il tuo ardor poni in oblio.
ISIDE Così la data fede?

SEMIRAMIDE La data fede?
 ISIDE Sì.
 SEMIRAMIDE (Tant'oltre giunse
 l'incauto figlio?)
 ISIDE Oh dio, vorrai che...
 SEMIRAMIDE Taci.
 ISIDE Ma se pure...
 SEMIRAMIDE Obbedisci.
 275 ISIDE Dirò...
 SEMIRAMIDE Se parli, svelta
 dai labbri fuor la temeraria lingua
 ne l'empio sangue il mio furore estingua.
 ISIDE Ancor respiro, e l'alma
 che più mi sta nel seno?
 280 Tempeste ne la calma,
 turbini nel sereno
 provo infelice, e non si spezza, oh dèi,
 l'aspro nodo fatal dei giorni miei?

SEMIRAMIDE La tua speme alzando il volo
 285 in amor fu troppo ardita,
 s'erge sì, ma senza aita
 fa caduta in grembo al duolo. *Parte.*

ISIDE Il mio core è fatto segno
 290 a lo stral de l'incostanza,
 doppo un lampo di speranza
 prova fulmini di sdegno.

Scena XII
 NINO *sotto abito femminile*

NINO Celar d'amor l'arsura
 295 non posso, oh dio, non so;
 quell'incendio che dura
 asconder non si può.

Se muta i suoi martiri
 l'anima velerà,
 con lingua di sospiri
 l'ardor si scoprirà.
 300 Ah so ben io che 'l nudo arcier per gioco
 fa nel volto aparir de l'alma il foco.

Scena XIII
 EURILLO, NINO

EURILLO Signora, eccomi qua.
 NINO E chi t'invia?
 EURILLO Colui,
 305 che de' tuoi regi affetti
 possedor si vanta. *Gli dà una lettera.*
 NINO (Questo è il foglio d'Ireo:
 gran segreto si svela.
 Seconderò l'inganno.)
 Sa ch'io gli corrispondo?

310 EURILLO Lo sa per certo, e quante volte e quante
con parolette tenere
discorreste tra voi d'Amor e Venere?
NINO Parti.
EURILLO Per l'idol tuo
la risposta qual è?
315 NINO Digli che venga a me. *Apri la lettera maravigliandosi.*
EURILLO Così mi piace affé.
Vol prestezza amor di dama.
Troppo dura è la tardanza,
quel cibarsi di speranza
320 dà la morte a un cor che brama.
Vol prestezza amor di dama.

Scena XIV

NINO

NINO *Legge*
325 “L'alma che solo in te bear desia
l'acceso Ireo su queste note in via.”
Temeraria arroganza!
“Martir di lontananza
troppo fiero si rende,
una candida fede
la giurata mercede allor ch'attende.”
Pur non vaneggio, e pure
330 a me stesso non fingo!
“Viva nell'alma stringo
l'amorosa pietade, onde veloce
a rivolger m'affidi a te le piante,
servo, consorte, amante.”
335 Servo, consorte, amante?
Spiriti tanto vili
la genitrice mia nutrisce in seno?
Usa prudenza, o core; ingegno accorto
freni a l'Icaro incauto il volo insano,
340 e l'affetto inumano
oggi 'l naufraggio suo ritrovi in porto.
A tempo giunge. *«Vede giungere Ireo.»*

Scena XV

IREO, NINO

IREO
345 Oh come, Ireo, oh come
al sovrano splendore
vien di giaccio la lingua ed arde il core!
Alma mia, di che paventi?
Come geli in faccia al sole,
chi ti lega le parole,
chi trattien d'amor gli accenti?
350 Alma mia, di che paventi?
NINO (Cor mio, fingi se puoi,
non m'imprimer sul volto i moti tuoi.)
IREO Come appunto imponesti,
lasciai d'Asia i confini;

355 de' tuoi lumi divini
rapido torno a vagheggiar gl'ardori.
NINO Ireo, o taci, o mori.
IREO Tacer, morir, ohimè?
Chi l'impone, perché?

360 NINO Di real pentimento
l'inviolabil legge
così comanda, e 'l mio fallir corregge.
IREO Tacerò.
NINO Viverai.
IREO Ma se morte mi dai,
365 come viver potrò?
NINO Viene il re. Parti.
IREO Oh, sfortunati amori!
NINO Ireo, o taci, o mori.
IREO Dimmi, scherzi, sì o no?

370 O Cupido,
nume infido,
col pensar di darmi morte,
se pietà non m'ha la sorte
ti so dir che morirò.
O Cupido,
375 nume infido,
dimmi, scherzi, sì o no?

Scena XVI
SEMIRAMIDE, NINO

SEMIRAMIDE (Qui trovo il re.)
NINO (Qui la regina giunge.)
SEMIRAMIDE (O figlio malaccorto!)
NINO (O incauta madre!)
SEMIRAMIDE (Saran le voci mie saette ardenti.)
380 NINO (Dal labro mio fulmineran gl'accenti.)
SEMIRAMIDE Figlio, pria che tu resti,
a te mi porta alta cagione. (Oh, quanto
prevedo a danni miei colpi funesti.)
385 NINO Madre, pria che tu parta,
per grave urgenza io ti rivedo. (Oh, quale
vien teso contro me dardo mortale.)
SEMIRAMIDE Da le mentite spoglie
schiava vile ingannata
390 te mi pensa; discioglie
d'anima appassionata
note dolenti, e allor che 'l re mi crede,
implora al suo penar giusta mercede.
NINO (Sono scoperto, oh dio.)
SEMIRAMIDE (L'ho colpito nel vivo.)
NINO Attendi, anch'io,
395 creduto te, da un tuo vassallo udii
con modi troppo audaci
chieder d'amor, di fé segni veraci.
SEMIRAMIDE (È noto l'amor mio?)
NINO (Nel cor la punsi.)
A due
400 SEMIRAMIDE Miei spirti, non cedete.
Simulate.

NINO Fingete.
SEMIRAMIDE Figlio, per quest'imgo
è forza pur ch'io tema
precipitar dal soglio. *Li mostra il ritratto d'Iside.*

405 NINO Madre, per questo foglio
mi vaccilla sul crin l'aureo diadema. *Le scopre la lettera d'Ireo.*

SEMIRAMIDE Carattere fatale.
NINO Image funesta.
SEMIRAMIDE Odia l'originale.
410 NINO Chi lo scrisse detesta.
SEMIRAMIDE (Resistere saprò.)
NINO (Me stesso vincerò.)
SEMIRAMIDE Contro l'ostili insegne
movo volante il passo.
415 NINO Ti segue il mio pensiero.
SEMIRAMIDE Ti prometto trofeo;
ma d'Iside ti scorda.

NINO E tu d'Ireo.
SEMIRAMIDE Là nei campi di Marte
palme riporterò,
A due Ma contro Amor, o figlio, oh dio, non so.
o madre,

Scena XVII

MARTE *in machina coperta di nubi, la quale si apre da un fulmine, che in quella si scocca dal cielo*

420 MARTE Dove fugite, o là,
sotto timido acciar, ombre agguerite?
Dove fugite, o là, dove fugite?
Ancora non intendete
425 la favella del cielo? In questo loco
per sgridarvi o codardi,
scioglie un nume di ferro alma di foco.
Squarcia le vostre mura,
già l'Assiria divora
430 con sue bocche tonanti ardir nemico.
D'un incendio impudico
arde la reggia tutta,
e pure in tali fiamme
ogni reggia si fa Troia distrutta.

435 *«A suon di trombe.»³* Incoraggitevi,
spirti vilissimi
sù rapidissimi
a l'armi unitevi;
pugname,
vincete,
440 piagate,
struggete;
quest'è scritta nel ciel giusta vendetta
ch'ogni pigro guerrier sua morte affretta.

Segue il ballo di guerrieri.

³ Indicazione tratta da Ve74¹.

ATTO II

Scena I
Mura esteriori
ELISO

445 ELISO Fortuna, non desistere,
fissa la rota instabile,
ogni stella immutabile
voglia d'Assiria al vasto impero assistere.
Fortuna, «non desistere».

450 Nei campi de la gloria
i brandi omai lampeggiano
e i lauri che verdeggiano
posson del cielo al fulminar resistere.
Fortuna, «non desistere».

Scena II
ELISO, IREO

455 ELISO Con invitto coraggio
oh, come il nostro rege
guerreggiò maestoso?

IREO Ah, che non basta
gli empiti di Creonte aver respinto;
irato ancor contrasta,
con le più scelte schiere il muro ha cinto.

460 ELISO Non paventar, Ireo;
ne' conflitti di Marte
ti sovvenga ch'a parte
sia 'l tuo valor de l'immortal trofeo.
Non paventar, Ireo. *Parte.*

465 IREO Guerreggiar,
trionfar
non posso più.
Più non curo che la fronte
cinta sia di nobil palma;
470 se d'Amor legata è l'alma,
resti il piede in servitù.
Guerreggiar,
«trionfar
non bramo più».

Scena III
SEMIRAMIDE, IREO

475 SEMIRAMIDE Con intrepido ardire
pugnasti, o caro.

IREO I fortunati auspici
del tuo real comando
dier spirito al seno e avvaloraro il brando.

480 SEMIRAMIDE (Di me stessa omicida
sarò dunque tacendo?
S'allontani 'l mio foco,

vincasi Amor fuggendo.)
Parti, Ireo.

IREO Com'imponi,
obbedisco.

485 SEMIRAMIDE Ma ferma...
(qual dolce violenza
l'anima tiranneggia!
Mi scoprirò: sparite,
avviliti pensieri.)
Or vanne.

IREO Affretto il passo.
SEMIRAMIDE Arresta il piede.
490 (Oh dio, pur manca e cede,
già langue il cuor nell'inflammato petto.)
Attendi, Ireo; sdegnosa
quanto visse amorosa
teco mostrossi la regina.

495 IREO (Ohimé,
che sento?) Invitto re
del temerario errore
pietade implora il mio pentito core.
«Si prostra ai piedi di Semirami.»

SEMIRAMIDE Alzati, amico; merta
500 ricompensa, non pena
il tuo nobile affetto; e se talora
colei che t'innamora
rivolge a danni tuoi rigido il guardo,
simula sdegno, e d'un amor verace
nutre nel sen le pure fiamme e tace.

505 IREO (E pur è il re che parla,
pur son io ch'ascolto!)

SEMIRAMIDE E pur non mente
mio labro affettuoso;
credimi, Ireo. Deh, prendi
510 l'alma di lei su queste note, e stima
che l'istessa regina a te l'esprima.
Oh cifre troppo ascose.

IREO E non l'intendi?
SEMIRAMIDE Ardo, gelo, pavento, ardisco
IREO Invano
SEMIRAMIDE di resister più tento. Omai scoprirmi
voglio, che sarà mai?)
Sentimi, Ireo, sperai
515 che sotto queste spoglie
ascoso fosse...

Scena IV
NINO, SEMIRAMI, IREO

«NINO» (Ireo
co la mia genitrice?)
SEMIRAMIDE ...il mio...
NINO Figlio, non lice
520 in placido riposo
tener il brando ozioso;
già con più forte assalto

Creonte atterra il muro, il nostro campo
 anelante si rende,
 sol per pugnar il tuo valor attende.
 525 SEM, NINO, IREO *a tre* A l'armi, a l'armi.
 SEM, NINO *a due* Ireo, –
 SEMIRAMIDE – seguimi.
 NINO – resta.
 IREO Oh di confusa sfinge
 non intesi furori!
 SEMIRAMIDE Soffri ed ama.
 NINO Taci o mori. *Partendo si trattiene osservando Ireo.*
 530 IREO Seguimi, resta, soffri,
 ed ama, taci o mori. Oh laberinto
 di tortuosi giri!
 In te vagando il core
 segue il mal, resta immoto,
 535 costantissimo soffre, ama devoto,
 le fiamme tace e nel silenzio more.

 Speranze bugiarde,
 non so che vi dite.
 540 Del petto che langue
 se mostro il dolore,
 fingete col core
 di darmi pietà,
 ma poi mi tradite.
 Speranze bugiarde,
 545 non so che vi dite.

Scena V
NINO

NINO
 Con implacabil sdegno
 de' malnati desiri
 troncherò il filo, e ne l'altrui ruine
 550 co' la forza del regno
 il serto mio stabilirò sul crine.
 Ma che veggio! che miro!
 Con lento passo il mio bel sol qui viene.
 Scopri Nino i tuoi guai.
 555 Ferma, Nino, che fai?
 Se tacer non si può, partir conviene.
 Con più saggio consiglio
 se fu incauta la madre, è cauto il figlio.

 Cerco pace e trovo guerra,
 non sa più che far il cor.
 560
 Due potenti e gran nemici
 stanno armati in mezzo 'l petto,
 chi vol ira e chi diletto,
 l'uno è sdegno e l'altr'amor.

 Cerco pace e trovo guerra,
 565 non sa più che far il cor.

 Son due ciechi e van pugnando
 chi con face e chi con strale,
 e ciascun in sen ch'è frale

forma piaghe e vibra ardor.

570

Cerco pace e trovo guerra,
non sa più che far il cor.

Scena VI

ISIDE

ISIDE

Ah se nel ciel d'amore
senza cangiar costume
ogn'aspetto crudel minaccia affanni.
Deh placate il mio nume,
o influitemi morte, astri tiranni.

575

Scena VII

EURILLO, ISIDE

EURILLO

Soccorso, ohimè, soccorso.
Mia bella in carità,
ti dimando pietà.
Che t'avvenne?

580

ISIDE

Creonte...

EURILLO

ISIDE

Oh nome formidabile!

EURILLO

Mi batte

sì forte il cor che nel parlar inciampo.

ISIDE

Che seguì di Creonte?

EURILLO

Il nostro campo

Creonte ha rotto e le muraglia abbatte.

585

ISIDE

Oh funesti trofei! Parli tu 'l vero?

EURILLO

Purtroppo, anzi v'è peggio.

ISIDE

Oh cieli, e che?

EURILLO

Ch'or ora in questo punto
restò d'Assiria imprigionato il re.

590

ISIDE

(Oh genitor superbo!)

Stretto in nodo servile

di barbare catene

rimirerò il mio bene?

Tropp'alto spiega i vanni

di Babilonia il re, troppo presume.

595

Deh, sciogliete il mio nume,

o influitemi morte, astri tiranni.

Fiera sorte

fra ritorte

dolcemente il piè lego.

600

Anche Amore

strinse il core

e crudel l'incatenò.

Perché mi tormentate

con novo duolo ancor, stelle spietate?

Scena VIII

EURILLO

605

EURILLO

Contro 'l ciel, contro Giove

meglio sgridar poss'io,
 s'oggi l'idolo mio non è più mio.
 Marte mi fè paura,
 or mi sgomenta Amore,
 610 Iside m'ha traditò,
 con chi nulla mi vende ho speso il core.
 Ingratissime donne,
 fate tutte così:
 con modi ahi troppo scaltri
 615 ognun vivo l comprar, ma sete d'altri.

Maledetto
 quel diletto
 che m'insegna a far l'amore!
 620 Nel cinabro è falso un volto,
 nel candor è un sen buggiardo,
 finto il crine e finto il guardo,
 come può dar fede il core?
 Maledetto
 «quel diletto
 625 che m'insegna a far l'amore!»

Scena IX

Padiglioni

CREONTE, SEMIRAMIDE *prigioniera* e ISIDE *in disparte*

CREONTE A' miei vasti desiri
 furon secondi i fati.
 Di tiranna fortuna infausti giri
 630 cangiaro il torvo aspetto; ecco placati
 di Babilonia i numi;
 scosso dal tergo il tributario peso;
 del vincitor il vincitor son reso.
 SEMIRAMIDE Fortunato Creonte,
 vincesti sì, vincesti, è tua la palma.
 635 CREONTE (Oh d'implacabil alma
 indomita fierezza,
 o di volto mortale
 sovrumana bellezza!)
 640 Co' la tua genitrice
 per avvincer due regni in saldo nodo
 a le nozze aspirai.
 SEMIRAMIDE Creonte, taci,
 o pria ch'io t'oda il mio morir imponi.
 Spiriti troppo audaci
 645 ti lusingano il core.
 De l'assira reina
 consorte un servo, un tributario? Oh dio.
 CREONTE Taci, son rege anch'io. *Cade a Semiramide il ritratto d'Iside.*
 SEMIRAMIDE Ohimè!
 CREONTE La finta imago
 che cade al suol ne la mia destra arrega?
 650 ISIDE (Fulmine inaspettato!)
 SEMIRAMIDE (Astri protervi!) *Dà il ritratto a Creonte.*
 CREONTE Creonte, oh dio, che vedi!
 Miri ne l'ombre e la tua luce osservi.
 O cara, o cara figlia,

655 se vivi, a me ritorna,
 ma s'estinta tu sei,
 per dar morte a' miei dolori,
 animatevi, colori.
 SEMIRAMIDE (Figlia del re la schiava?)
 CREONTE E come in mano

660 questo ritratto avesti?
 L'original vedesti?
 SEMIRAMIDE (A chi mi dà tormento
 non porgerò conforto.
 Sì, sì, mio cor.) L'original è morto.

665 CREONTE Duro colpo fatale!
 ISIDE *«si scopre»* Vive l'originale!
 E se mirarlo il vuoi,
 eccolo a' piedi tuoi. *«S'inginocchia a Creonte.»*

CREONTE Vivi?
 ISIDE Vivo, signore,
Verso Semiramide benché morte m'arrecchi il tuo furore.
 670 SEMIRAMIDE (Che preparate, o cieli!)
 CREONTE E come, e dove

fosti da me remota?
 ISIDE (Per inventar portenti
 dettami, Amor, gli accenti.)
 Il gran monarca assiro,
 675 allor che ferro ostil schiava mi rese,
 empio di me s'accese;
 tentò l'impuro foco
 spegner d'amor tra i vezzi, e non s'avvede
 ch'incatenato piede
 680 d'alma real la libertà non lega.
 SEMIRAMIDE (Quali chimere inventa?)
 ISIDE Ai rai del sole

sconosciuta mi tenne. Allor che tento
 mandarti 'l mio ritratto, irato invola
 il perfido regnante
 685 da me l'imago, oh dio, più duri stringe
 a la mia servitù barbari nodi,
 e con mendaci modi
 oggi, che pur ritrovo
 e padre e regno e libertade e vita,
 690 a te morta mi finge;
 vivo sì, mio signore,
Verso Semiramide benché morte m'arrecchi il tuo furore.
 CREONTE Sotto forma celeste

tant'impietà s'asconde?
 695 (La sua bellezza il mio furor confonde.)
 ISIDE Signor, se pur gradisti
 mie trascorse sventure, umil ti chiedo
 che del re prigioniero
 da me dipenda la custodia; aspetta
 700 crudele al tuo rigor giusta vendetta.
 CREONTE A cumular trionfi
 parto, mia figlia. Intanto
 cauta del vinto re la cura prendi
 e nove glorie a nove glorie attendi.

705 Lo sapete, o miei desiri,
 quanto bramo un lieto dì.

710 Ride il mar un giorno in calma,
se talor svegliò tempesta,
vento fier ch'oggi molesta
aura dolce è poi a l'alma.
O felice e mare e vento,
che s'io penso al mio contento,
ritornò, se già spari.

715 Lo sapete, «o miei desiri,
quanto bramo un lieto dì.» *Parte.*

ISIDE

Lo sapete, o miei desiri,
se 'l mio core ha pace o no.

720 Va lontan dal lido il mare,
ma più presto al lido riede,
fugge il vento e pur si vede
che scherzando ancor appare.
O felice e mare e vento,
ma s'io penso al mio contento,
si smarrì né più tornò.

725 Lo sapete, «o miei desiri,
se 'l mio core ha pace o no.»

SEMIRAMIDE

Seguimi, ingrato (oh dio!)
E paventar dovrò?
A tempesta di duol scoglio son io.

Parte.

730 Stà' pur saldo e spera, o cor,
sta' costante e non temer.
Se tu miri in faccia al giorno,
non lo vedi ognor seren,
ride Giuno e dal suo sen
735 fugge il sol e fa ritorno,
così scherza il mio rigor.

Sta' costante e non temer,
sta' pur saldo e spera, o cor.

Scena X

Loco deserto con prigionieri

NINO, ELISO

740 «NINO» Lasciami, Eliso.
ELISO E dove
volgi l'incauto piè?
NINO Nel campo ostile,
a Creonte mi porto.

ELISO Astri, soccorso!

NINO Lasciami. Il regio trono
vedovo è di grandezze.
745 È la madre cattiva,
Iside già sparita
io son privo di cor,
gloria è del mio dolor perder la vita.

ELISO Solevata l'Assiria,
vacillante il tuo soglio,
750 Nino già prigioniero. Il regno oppresso
se non fuggi rimiro:

NINO per sovrana pietà riedi in te stesso.
 ELISO Eliso.
 NINO Mio signor.
 ELISO Segui il mio piede.
 NINO Fermati, dove vai?
 NINO Torno a la sede.

755 Date fine al mio penar,
 che penar non posso più,
 numi fieri,
 che severi,
 il destin la sù reggete.

760 O che dèi per me non sete,
 o che 'l ciel per voi non fu.
 Date fine al mio penar,
 che penar non posso più.

Parte.

765 ELISO I voti d'un regnante,
 o numi voi, più trasgredir non lice.
 Merta 'l trono d'Assiria un dì felice.

770 Fortuna, che pensi,
 che pensi di far?
 La rota che giri
 non posa un momento,
 si move col vento
 d'umani sospiri.
 Inganna tua fede
 quell'uomo che crede
 si possa fermar.

775 Fortuna, che pensi,
 che pensi di far?

Scena XI
 EURILLO

780 EURILLO Girato ho mezzo il mondo,
 Iside ancor non trovo.
 Del suo re prigioniero ai tristi eventi
 forse l'orme seguì.
 Ella, che del mio cor ruppe la fé,
 vada a la guerra sì,
 che la guerra d'altrui non fa per me.

785 A la reina assira
 riedo co' la risposta:
 il suo fidato Eurillo
 è servo sì, ma non corrier da posta.

790 È un mestier maledetto il far il paggio.
 Se sta in corte ognun lo chiama,
 perché porti a bella dama
 chiuso il foco entro le carte;
 se di Marte fra i bisbigli
 gira il piede,

795 va de l'aste entro i perigli,
 né mai vede
 splendor al suo languir amico raggio.
 È un mestier maledetto il far il paggio.

Scena XII

CREONTE

800 CREONTE Per adorar nel gran monarca assiro
de l'amata reina
l'immagine divina,
eccomi, o care mura;
voi di nobile arsura
dolce fucina, oh come ognor temprate
805 saette idolatrate,
che su l'arco d'un ciglio
porta la madre e sagittario è 'l figlio.

810 Nel tuo volto del mio nume
voglio l'idolo adorar,
e del sol, se non il lume,
spero l'ombre vagheggiar.

Nel tuo volto «del mio nume
voglio l'idolo adorar.»

815 Le porte disserrate;
occhi, non v'abbagliate; alma, resisti.
ti sovvenga che sei
e pietosa ed amante,
ma nemica e regnante.

Scena XIII

CREONTE, ISIDE

CREONTE *vede la figlia incatenata.*

820 In qual oggetto, oh dio,
s'incontra il guardo mio?
Figlia, Elvida, dov'è
l'imprigionato re?
Non rispondi?

ISIDE Loquace
il mio silenzio intendi.

825 CREONTE È colpevole il cor se 'l labbro tace.
Ov'è il regnante assiro?

ISIDE Queste ch'intorno vedi
al seno, al piè durissime catene,
parlano, oh dio, che libertà gli diedi.
830 Empia pietà.

ISIDE Di' pur amor.

CREONTE Amor?

835 Che fate, oh furie, oh dèi?
Contro 'l padre una figlia
fa sul mio crine inaridir gli allori?
Di barbara pietà ne' foschi orrori
adombra i babilonici trofei?

840 Che fate, oh furie, oh dèi?
Di mie vittorie a l'alba
tu dai l'ocaso, e la dorata tromba
sui labri de la fama
rauca tu rendi or che di me favella?

Dispietata donzella,
 qual pena mai, qual pena
 puote adeguar? La scelerata fronte
 ferite sì, ferite,
 845 avventate saette; incenerite,
 numi dell'Etra a lacerar l'indegna;
 mostri d'Averno, omai volate; e tanto
 si tarda a flagellar spirti sì rei?
 Che fate, oh furie, oh dèi?
 850 ISIDE Ogni tormento è lieve
 in paragon del fallo, e non riceve
 il cor pena più ria
 di quella a l'alma mia ognor che danno
 l'amor, l'ardir, l'infedelta, l'inganno.
 855 CREONTE Omicida crudel fui di me stesso.
 Perfida, tra gl'ardori
 d'impuro foco incenerir le palme
 vedi, e li alti fulgori
 di gloria militare
 860 una figlia m'invola. Il fasto altero
 d'un rege prigioniero
 empia da me divide.
 Impeto di vendetta omai m'uccide.
 CREONTE Sdegno,
 ISIDE Amor, lascia ch'io viva.
 865 CREONTE Il cor nel petto langue.
 ISIDE Già son di spirto priva.
 CREONTE Sdegno,
 ISIDE Amor, lascia ch'io viva.

Scena XIV
 SEMIRAMIDE *che fugge*

SEMIRAMIDE De' tuoi cortesi eventi
 870 ti ringrazio, o Fortuna. Il regio piede
 non più d'orrido acciar soffre il rigore;
 già con pietoso inganno
 se Marte mi legò, mi sciolse Amore.
 Ma pria che di Creonte
 875 rieda di schiavitù nel laccio indegno,
 questo picciolo abete
 m'assicuri lo scampo:
 fo di vita ch'è fral arbitro un legno.
 In prigion di duro giel
 880 quando, o fiumi, il piè stringete
 so che fermi allor piangete,
 so che dite è crudo il ciel.
 Ma l'ardore di raggio cocente
 se più presto vi giunge nel sen,
 885 confessate che 'l cielo è clemente,
 che 'l rigore contento divien.
 Doppo un lungo penar così succede,
 con voi la libertà gode il mio piede.

Segue il ballo di Naiadi ch'escono dal Tigri.

ATTO III

Scena I
Sala regia
NINO

NINO
890 Non più guerra, non più, numi implacabili.
Già sono inconsolabili
le ruine d'Assiria; ardenti fulmini
dagli alti culmini
non vibrare,
deh fermate,
895 omai punito ogni delitto fu.
Non più guerra, non più.

Se nel campo nemico
la genitrice mia tra ferri avvinta
svela l'immagine finta,
900 il barbaro Creonte
e che dirà di me?
Effeminato re
mi sgrida il mondo, cade
da l'avvilta fronte
905 l'aureo diadema, e le nemiche spade
su le perdite mie s'ergon trofei.
Iside, dove sei?

Già discerno
che l'inferno
ha ricetto
910 nel mio petto.
Son le furie del core
sdegno, vendetta e amore.

Scena II
ELISO, NINO

ELISO
915 NINO Gran re, prodigi attendi.
A sventure novelle
l'anima si prepara.
ELISO A portentosi eventi
volgi l'orecchio e la fortuna senti.
L'amazzone d'Assiria,
920 disciolte le catene
del barbaro Creonte, a noi sen viene.
NINO Eliso, tu vaneggi.
Chi? quando? dove? come
la pose in libertade?

ELISO Iside.
NINO Oh nome
a due caro!
NINO Del cor –
ELISO Del regno –
925 *a due* – adorato sostegno.
NINO Tu segui.
ELISO Iside finta...
NINO Che dici?

ELISO Elvida vera...
 NINO Oh dio!
 ELISO Schiava mentita...
 NINO Ah, troppo intesi!
 ELISO ...e di Creonte figlia
 930 in libertà la pose.
 NINO Sotto spoglie servili,
 Eliso, il sai ch'io vagheggiavo ascose
 le sembianze divine.
 935 Ancorché nube il celi,
 de l'aureo lume suo fan pompa i celi.
 ELISO Eccola che sen viene.
 NINO O copritevi a mie' lumi,
 o lasciatemi gioir,
 940 poppe intatte,
 che di latte
 nel bel seno i dolci fiumi
 non osate ancor d'aprir.
 O copritevi «a mie' lumi,
 945 o lasciatemi gioir.»
 Dove in coppa di corallo
 succhia il mele uman desir
 bei labretti
 vezzosetti
 950 fate sì che la consumi
 questo core il suo martir.
 O copritevi «a mie' lumi,
 o lasciatemi gioir.»

Scena III
 ISIDE, NINO, ELISO

ISIDE Con lacrimoso ciglio
 955 Elvida a te s'inchina,
 de l'Eufrate reina.
 De l'aver posto in libertà tuo figlio
 in dovuta mercede
 dal suo gran genitor scampo ti chiede.
 960 NINO Di spriggionar un rege
 è tua la nobil palma,
 sciogliesti il piede e incatenasti l'alma.
 Ma dimmi, e come, o bella,
 ti mosse a sì grand'opra
 alta pietà?
 965 ISIDE (Si scopra
 de l'amoroso petto
 il più celato affetto.
 Non rispondi?
 NINO In ferirmi
 soavemente il core
 la pietade vibrò strali d'amore.
 970 NINO Amasti dunque?
 ISIDE Amai.
 NINO Ami?
 ISIDE D'amore in segno
 non curo il patrio regno,

975 trionfi sprezzo e 'l genitor offendo;
 vilipesa mi rendo
 sconsolata e vagante.
 E tu mi chiedi, oh dio, s'io son amante?

NINO Non più ferite, non più.
 Accenti
 pungenti
 980 il cor vinto già fu.
 Non più ferite, non più.

ELISO *«a Nino»* Vostri sono i trofei...
 Ti sovvenga che sei...
 NINO *«a Eliso»* Amante.
 ELISO Rege.
 NINO Taci.
 985 *«a Iside»* Ami dunque?
 ISIDE Amo.
 NINO E qual speranza, o bella,
 nel sen nudre gl'amori?
 ISIDE Di reciprochi ardori
 la fiamma un tempo accesa.
 NINO A qual segno tendesti?
 ISIDE Io sol bramai,
 990 oh dio...
 NINO Non paventar.
 ISIDE Io sol osai
 divenirgli consorte.
 ELISO Aspirasti a la morte.
 Frena gli spirti audaci,
 incauta.

NINO Eliso, taci.
 995 ELISO Taccia chi ti favella
 da me diverso e non t'addita il vero.
 ISIDE Oh ciel, che sento.
 NINO Arresta
 la temeraria lingua.

ELISO Il danno è certo,
 l'intoppo teso, il precipizio aperto.
 1000 Deh, parti, fuggi.
 NINO Invano
 a' miei desir contrasti.
 Son re.

ELISO Reina sei.
 Non ti scoprir, lo sdegno
 sui labri tuoi tronca gl'accenti.

ISIDE Ohimè!
 1005 ELISO Che fai, signor?
 NINO Son re.
 ELISO Reina, sì, t'intesi.
 Obbedirti conviene.
 NINO Son re.

ELISO Reina, il re di qua sen viene.
 NINO Oh presenza mortale!
 1010 ELISO Oh fortunato arrivo!
 ISIDE Non so s'io veglio, sogno, moro o vivo.

Scena IV
SEMIRAMIDE, NINO, ELISO, ISIDE

SEMIRAMIDE Mia genitrice, udisti
de la real donzella
l'opere illustri?

1015 NINO Udi.
A tanta cortesia
qual ricompensa, o figlio,
l'animo tuo propone?

SEMIRAMIDE Con bel nodo di fede
dovrei stringer me stesso.

1020 NINO Con chi?

SEMIRAMIDE Con la mia bella
cara liberatrice.

NINO Oh sagace consiglio.

ISIDE Oh me felice!

SEMIRAMIDE Ma non mi vien permesso.

ISIDE Oh dio.

1025 NINO Chi tel contende?

SEMIRAMIDE Decreto inviolabile,
comando formidabile.

NINO E chi può comandar ai regi assiri?

SEMIRAMIDE Un rege assiro. Eliso.

ELISO E che m'imponi?

1030 SEMIRAMIDE L'alto decreto esponi.

ELISO Il tuo gran genitor, di cui tu porti
il glorioso nome,
volle che il successore
a l'impero real cada dal soglio
allor che babilonica donzella
seco si sposi, ed al senato impone
elegger novo rege.

1035 SEMIRAMIDE Udisti, udisti?

NINO Madre, son re.

SEMIRAMIDE Che parli?

NINO Io devo e voglio.

SEMIRAMI Ponno anco i re precipitar dal soglio.
Seguimi.

1040 NINO Elvida, a dio.
Spera...

SEMIRAMIDE La libertà.

NINO Spera...

SEMIRAMIDE Il ritorno
al tuo gran genitor.

NINO Spera ch'un giorno...

SEMIRAMIDE Taci, o ch'io sollievo
contro di te l'Assiria.

NINO Oh d'inclemente
madre ai danni d'un figlio odio spietato! *«Parte.»*

Scena V
SEMIRAMIDE, ISIDE, ELISO

1045 SEMIRAMIDE Generosa reina,
le vicende del ciel soffri costante:

fui prima re che amante.

1050 Afflitto mio core,
che spero mai tu?
È dolce il contento,
ma crudo l'affanno,
pietoso e tiranno
Cupido,
l'infido,
1055 nel petto mi fu.
Afflitto mio core,
che spero mai tu?

«Parte.»

ISIDE, ELISO *a due*

1060 ELISO
ISIDE

Oh come in un momento
nasce da un van desire –
– la caduta d'un regno.
– il mio tormento!

Parte Eliso.

1065 Su la rota di Fortuna
mi ferisce amor tiranno,
e la sorte con mio danno
di Cupido i dardi aduna.
Se con armi di pietà
con la forza de la fé,
mio crudel, la ferità
dal tuo petto non fuggì,
più scampo non v'è.
1070 Cedete, sì, sì,
cedete, o spirti, e intanto
sia del vostro morir araldo il pianto.

Scena VI
Galleria
IREO

1075 IREO
Dolce amor, gradita speme
lusingando ognor mi va.
Chi consola il cor che geme,
chi promette al sen pietà,
ma l'amore,
se in rigore
poi mi cangia iniqua sorte
1080 mentre cerco pietà trovo la morte.

Scena VII
EURILLO, IREO

1085 EURILLO
Con espresso comando
il nostro re t'impone
che ratto in questo giorno
facci in Asia ritorno.
Oh destino crudel!
EURILLO Forse ti pesa
da l'amata reina
volger lungi le piante?
IREO Reina, ah che dicesti?
Ingratissimo cor, donna incostante!

1090 EURILLO
A lagnarsi d'amore
affé che non sei solo:
quest'è l'uso d'addresso,
è compagno al tuo mal anche 'l mio duolo.

Scena VIII
ISIDE, IREO

1095 IREO Affetti disperati, –
ISIDE Amori sventurati, –
a due – in sì duro periglio
datemi, oh dio, consiglio.

1100 ISIDE Costante ne l'amare –
IREO Immobil ne l'amore –
ISIDE – sarà l'anima mia.
IREO – sarà 'l mio core.
a due Ditemi sì o no,
più soffrir non si può –

1105 ISIDE – d'un petto infido –
IREO – d'un seno ingrato –
a due – l'ira severa.
ISIDE Nel mio destino –
IREO Ne la mia sorte –
a due – cieli, pietade o morte.

1110 ISIDE Mi chiama, –
IREO Mi brama, –
ISIDE – sue nozze mi giura,
IREO – sua fé m'assicura,
a due misera, e in un momento, –
misero,
ISIDE – mi disprezza,
IREO – mi scaccia,
a due oh che tormento.

1115 ISIDE Oh t'inganni Cupido, t'inganni,
se più credi di farmi penar.
Ho provato che cosa è l'amar,
son dolcezze ripiene d'affanni.
Oh t'inganni, «Cupido, t'inganni.»

1120 «IREO»⁴ Oh mio core, tradito mio core,
non ti posso le piaghe sanar;
né mi giova riposo sperar
che la speme veleno è d'amore.
«Oh mio core, tradito mio core.»

Scena IX
SEMIRAMIDE, NINO

1125 SEMIRAMIDE Lascia, mio caro, lascia
d'Elvida il molle affetto.
NINO Non posso, oh dio, se d'obbligo e d'amore
doppia catena m'imprigiona il petto.
SEMIRAMIDE Io pur amai, non amo

⁴ Indicazione tratta da Ve74^{II}.

1130 NINO E come, o madre, e come
 con qual barbaro seno
 contro chi porge fede
 spirar vorrai di crudeltà veleno?
 È pur figlia di re.

1135 SEMIRAMIDE Di re soggetto.
 NINO Reina, omai Creonte
 scuote il giogo servile,
 già con impeto ostile
 doma l'assiro orgoglio;
 sotto i trionfi suoi trema il mio soglio.

1140 Se del paterno impero
 vuoi stabilir mia sorte,
 di Babilonia il re ti sia consorte.
 SEMIRAMIDE Figlio, così deliri?
 NINO Indarno, o madre, aspiri
 giunger omai delle tue brame al segno.
 1145 Per stabilir un regno,
 perdasi l'odio antico.
 Amor così m'affida:
 voglio, sposando Elvida,
 con l'esiglio d'Ireo, Creonte amico.

1150 SEMIRAMIDE Tanto ardir, tanto orgoglio?
 NINO De la gonna mi spoglio,
 mentre stringo lo scetro, impugno il brando.
 1155 Degl'affari di guerra
 tratterò con Creonte,
 già qui l'attendo; e se il tuo cor disciolto
 d'ingiustissimo nodo
 spense l'impura face,
 potrò d'Assiria stabilir la pace.

1160 Ma se da me ribelle
 rivolgi il tuo consiglio,
 ti sarò re, non figlio.

1165 Offeso mio core,
 ti giuro vendetta.
 È folle chi spera
 chi spera contento,
 se prova tormento
 chi giubilo aspetta.

1170 Offeso mio core,
 ti giuro vendetta.

Scena X
 SEMIRAMIDE

SEMIRAMIDE Oh inaspettato strale,
 quanto temuto men viepiù mortale.
 Folle, di che mi dolgo?
 1175 Troppo t'offendo, o figlio, amando Ireo,
 e s'Elvida ti tolgo
 il mio barbaro seno
 di tropp'ingratitude vien reo.
 Pentimento reale
 regga agli spirti il freno,
 1180 che se virtù prevale

nel vasto sen di tempestoso amore,
contro i flutti del senso ancora è 'l core.

1185 Non ti conosco più,
lasciami in pace, Amor;
gioie di lieto di
per me non han seren,
io ti so dir che 'l sen
brama di viver sì,
ma senza pene al cor.
1190 Non ti conosco <più,
lasciami in pace, Amor.>

Scena XI
ELISO, EURILLO

ELISO Ancor di questa reggia
calca le soglie Ireo?
EURILLO Al duce invito
io la partenza esposi.
ELISO I regi cenni
1195 così dunque negligge. Un cieco infante
s'oggi guida il suo piè con dura sorte,
dietro l'orme d'amor segue la morte.
Ratto se tu lo vedi
di' ch'in Asia ritorni.
EURILLO Al patrio lido
1200 così facil non è volger le piante.
È prigionè a se stesso un core amante.
Se si cerca, e chi lo sa,
quest'amor che cosa sia.
ELISO È l'amore una pazzia
1205 che legando il mondo va.
EURILLO Dardi avventa e mai non more
quell'amante che ferì.
ELISO Col suo foco arde ogni core
né mai petto incenerì.
1210 EURILLO Se si cerca, e chi lo sa,
quest'amor che cosa sia.
ELISO È l'amore una pazzia
che legando il mondo va.>

Scena XII
IREO, SEMIRAMIDE

1215 IREO Pria che nube di morte
m'asconda il chiaro lume,
vedi, mio re, mio nume,
l'alto dolor su questo volto, e senti
d'un sen pentito i semivivi accenti.
SEMIRAMIDE (Così tosto vien meno)
1220 Anima il tuo valore.
IREO Oh dio, chi parla?
SEMIRAMIDE Il tuo signor, il re.
(Finger ancor m'è forza.) Ardisci e spera.

1225 IREO A l'ardir chi mi guida?
SEMIRAMIDE Una donna t'affida.
IREO Una sol donna a danni miei guereggia.
SEMIRAMIDE La regina vaneggia.
IREO La regina vaneggia?

Scena XIII

NINO, SEMIRAMIDE, IREO

1230 NINO La regina vaneggia.
Credilo pur, Ireo, ma in brevi giri
terminerà i deliri.
SEMIRAMIDE (Misera, oh che portenti!)
IREO E pur resisto.
SEMIRAMIDE Ireo, di che paventi...
NINO Il mio sdegno...
SEMIRAMIDE Di scudo
1235 ti servirà il mio petto.
NINO Figlio, andiamo.
SEMIRAMIDE Ti seguo.
NINO Odio.
SEMIRAMIDE Diletto.
NINO Morte attendi da me.
SEMIRAMIDE Vezzi d'amore
ti prepara il mio core.
IREO Dove son giunto, oh dio?
1240 Il bersaglio son io d'affetti ed ira.
NINO La regina vaneggia.
SEMIRAMIDE Il re delira.

IREO Sorte perfida, di',
sarà pietoso o no
quel bel che mi ferì?
1245 Donerà mai mercè
alla mia stabil fé?
Goderò lieto un dì
o sempre penerò?
1250 Sorte perfida, di',
quel bel che mi ferì
sarà pietoso o no?
Sì sì che io morirò.

Scena XIV ed ultima

Piazza

CREONTE, NINO, ISIDE, SEMIRAMIDE, ELISO, EURILLO

1255 CREONTE, NINO *a due* Amici, in questo dì
tregua a l'armi sì, sì.
NINO Che vuoi, Creonte?
CREONTE Pace,
se non la sdegni. Guerra,
se pur guerra desiri.
NINO Dimmi, a qual segno aspiri?
CREONTE Per Semirami amore
in dolci nodi i miei pensieri avvinsi.
1260 NINO Per Elvida al mio core

		forte catena il cieco nume strinse. Mia bella, e che rispondi? Il cor non è più mio, dispor tu sol ne puoi.
1265	ISIDE	Adorato mio re, son tua, se vuoi.
	CREONTE SEMIRAMIDE	Semirami che dice? (Resisti, anima forte!) Già che regnar non posso, se al mio re così piace, ti son serva e consorte.
1270		
	NINO, ISIDE CREONTE, SEMIRAMIDE <i>a quattro</i>	Dolce gioia, gradito piacere, torni in vita l'amante mio cor.
1275	NINO, ISIDE CREONTE, SEMIRAMIDE <i>a quattro</i>	Su la tomba d'estinto dolor, spunti 'l giorno di lieto godere. Torni in vita d'amante mio cor,
	NINO, ISIDE CREONTE, SEMIRAMIDE	Dolce gioia, gradito piacere.
	EURILLO ELISO <i>a due</i>	Pur finita è la guerra; spenta d'odio è la face; spira l'aura d'Assiria amor e pace.
1280	NINO	Il dardo d'un guardo più fiero che punge, più crudo che giunge, fortuna è del core.
1285		Ferito, schernito, con vago portento accrece il contento e scema il dolore.

IL FINE

Apparato

Paratesti, aggiunte e sostituzioni nei testimoni della *Schiava fortunata*

I. *La schiava fortunata*, Venezia 1674 (Ve74¹¹)¹

Struttura editoriale del testimone:

pp.	
[1]	Frontespizio
[2]	bianca
3-4	Lettera dedicatoria
5-6	Prefazione “a chi legge”
7	Argomento
8	Interlocutori
9	Scene e balli
10	Avvertenza al lettore
11-26	Atto I (scene 1-17)
27-42	Atto II (scene 1-14)
43-56	Atto III (scene 1-14)
[57-58]	bianche

Frontespizio:

LA SCHIAVA | FORTVNATA | *Drama per Musica* | Da rappresentarsi nel Tea- | tro Zane
à S. Moisè. | *L'Anno M. DC. LXXIV.* | Seconda impressione con | nuove aggiunte. | [—]
| CONSEGRATO | *All'Illustr. & Eccellentiss. Sig.* | ALESSANDRO | CONTARINI. |
Procurator di S. Marco. | [marca tipografica] | IN VENETIA M. DC. LXXIV. | [—] |
Appresso Francesco Nicolini | *Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.*

Dedica:

Illustrissimo» ed Eccellentissimo» Signore» mio
Signo» Patron Colendissimo»

Corre a piedi di V«ostra» Eccellenza» LA SCHIAVA FORTUNATA per far di se stessa un regio tributo a chi colla grandezza del nome tributario d'applausi tutto il mondo si rende. Si prostra volontaria alle glorie d'un Alessandro, giaché d'un Alessandro fu mai sempre costume il rimirarsi le regine soggette. Ma con tanta più fortuna di quelle che, senza legarle l'arbitrio, la loro schiavitù una gradita libertà si chiamava. Altra libertà non pretende questa real donzella che di camminare sotto il patrocinio di V«ostra» Eccellenza» per assicurarsi dagli insulti di chi tentasse violarla nella riputazione ed onore. Già dalla di lei mano IMPERIALE benignamente accolta la miro. Ed io, che sulle soglie della sua famosa nobilissima casa divotamente l'accompagnai, supplicola ad aggradire con pari generosità l'oblazione de' miei riverentissimi ossequi, restando l'animo intanto fra le catene d'infrangibili obbligazioni a perpetuarsi.

Di V«ostra» Eccellenza»
Venezia, 1 Gennaio 1674

Umilissimo», divotissimo», obligatissimo» servitore»
Francesco Santorini

¹ Esemplare consultato in I-Vgc, ROL.0214.04.

A chi legge

Uscì dalle mani del più generoso e ragguardevole cavaliere d'Italia questa drammatica gioia, e toccò per singolar favore in regalo al Signor Francesco Santorini, il quale considerando principalmente la gemma prodotta nel dovizioso poetico mare del Signor Dottor Monilia, e legata nell'oro finissimo di musicali note dal Signor Cavalier Cesti, si lasciò persuadere, dopo una pomposa mostra all'invitate pupille dell'AQUILA AUSTRIACA, farne altresì deliziosa comparsa nel Teatro ZANE a S. Moisè, dove prima di lasciarsi vedere, benché di perfettissima struttura, ma nell'ordine superficiale manchevole, fu di nuovo ritoccata d'ariette, introduzione, intermedi e qualche picciola scena, che smaltata con natural bizzaria dall'armonico stile del Signor Marc'Antonio Ziani, la ridusse in figura del moderno universal compiacimento, e fece maggiormente spiccare il suo antico prezioso valore. Ciononostante, per non contravenire alla prima fortuna di questa, che fu di libero dono, quasi libero dono della medesima a te si forma, o lettore, pregandoti a concederle un tuo benignissimo sguardo, sicuro che nella varietà delle scene e nella divisa degl'abiti, tra quali leggiadrementemente s'espone, avrai motivo di compiacerti chi s'affaticò per compiacerti. Vivi felice.

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno. Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al drama intitolato la SCHIAVA FORTUNATA.

INTERLOCUTORI

NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO general di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte
BELLONA su carro volante
MARTE in machina
AMORE su l'ali d'un cigno
SDEGNO sul dorso d'un drago
CORO di Soldati
CORO di Damigelle
CORO di Babiloni con Creonte

SCENE

Atto Primo

1 Loggia fiorita con gabinetti
2 Cortile
3 Armeria regia

Atto Secondo

4 Mura esteriori
5 Padiglioni di Creonte
6 Prigioni in luogo deserto

Atto Terzo

7 Sala
8 Galleria

BALLI

- 1 di guerrieri
- 2 di satiri e pastorelle

L'operazione di chi scrisse nuovamente nel drama sarà contrassegnata con queste due “ ” pretendendo di non aver pregiudicato punto alla somma virtù del signor dottor Monilia.

La mancanza dell'opere ha necessitato la seconda impressione, con la qual occasione per incontrar maggiormente il genio universale si è riformata d'alcune ariette, e qualche picciola aggiunta.

Aggiunte e sostituzioni

1. Aggiunta seconda strofa «Prendi l'armi e non paventa» all'aria di Semiramide «Date a l'armi e non cedete», scena I.2, *post v.* 56:

SEMIRAMIDE Prendi l'armi e non paventa,
già la guerra, o cor, risuona;
sia Cupido o sia Bellona,
di costanza i dardi avventa.
Già la guerra, o cor, risuona;
prendi l'armi e non paventa.

2. Aggiunta aria di Nino «Gelosi pensieri» alla fine della scena I.16, *post v.* 419:

NINO Gelosi pensieri
lasciatemi in calma,
nel mar de' contenti
sto lungi dal porto;
purtroppo son morto
se voi m'agitate,
bellezze vi fate
tempeste de l'alma.
Gelosi pensieri
lasciatemi in calma.

3. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato»:

IREO O tiranno dio bendato,
perché tanta crudeltà?
Nume sei, ma nume ingrato
se non usi aver pietà.
O tiranno «dio bendato,
perché tanta crudeltà?»

O crudel tiranno arciero,
perché mai tanto rigor?
Nume sei, ma nume fiero
se pietà non usi al cor.
«O crudel tiranno arciero,
perché mai tanto rigor?»

4. Sostituzione della scena II.14 di Semiramide, vv. 868-887, con la scena di Amore e Sdegno:

AMORE Dal faretrato nume,
o tu ch'in mesti accenti
con lingua di sospir chiedi soccorso,

di quest'aure sul dorso
giunse ne l'alto trono
supplice il tuo dolore:
è cieco sì, ma non è sordo Amore.

Se nel grembo a foschi orrori
il tuo mal celando vai,
tergi i lumi e tronca i guai,
son l'arcier che sana i cori.

SDEGNO *sbrocca da una caverna*

Temerario garzone,
per un'alma infelice
qual pensi di recar salubre aita?
Pietà d'Amor è una pietà mentita.

AMORE Labro cotanto audace
il mio poter offende.

SDEGNO Tacì: non più dipende
dal cenno tuo chi vive.

AMORE Olà, chi sei?

SDEGNO Un nemico de' dèi,
anzi, de' sommi dèi parto più degno,
s'arbitro de' mortali oggi è lo Sdegno.

AMORE Ne la reggia de l'ombre
riedi mostro arrogante.

SDEGNO A l'alte sfere
torna, o nume buggiardo.

AMORE Saprà ferir più de la lingua un dardo.

SDEGNO Frena de la tua destra il moto ardito.

AMORE Chi ti chiama fra boschi?

SDEGNO Un re tradito.

AMORE Parti!

SDEGNO Tu più veloce
abbandona lo speco,
che purtroppo nel mondo
precipizio de l'alme è un dio ch'è cieco.
Folle, così m'offendi?

AMORE *Scocca uno strale.*

SDEGNO Ahi, dura sorte!

AMORE In man d'Amor sa fulminar la morte.

SDEGNO Or cedi tuo danno,
ferito sei vinto,
nel sangue già tinto
hai tomba d'affanno.

In grembo al tetro regno
vergognoso trofeo torna lo sdegno.

Segue il ballo di satiri e pastorelle.

5. Sostituzione dell'aria di Iside «Su la rota di Fortuna» nella scena III.5, vv. 1061-1072, con l'aria di Eliso «Degli amanti è cieco il nume»:

ELISO Degli amanti è cieco il nume
ma più cieco oggi è 'l mortal:
conosce ch'il crine
la rete è d'un volto,
si lega da stolto
né vede il suo mal.

II. *La schiava fortunata*, Venezia 1674 (V)²

Aggiunte e sostituzioni

1. Sostituzione della seconda strofa dell'aria di Iside «Turbini che sorgete», scena I.5, vv. 130-138, con «Affetti che pasceste»:

ISIDE	Affetti che pasceste l'anima di sospiri, almen dite ai martiri se 'l duolo finirà. Sgombrate, partite, ingrate dal cor; o pur se venite portatemi amor.
-------	---

2. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato» (solo prima strofa), vedi Ve74^{II}, n. 3.
3. Aggiunta la scena di Amore e Sdegno di Ve74^{II} (n. 4) prima della scena II.14 di Semiramide, *ante v.* 868.
4. Aggiunta seconda strofa all'aria di Semiramide «In prigion di duro gel», scena II.14, *post v.* 887:

SEMIRAMIDE	Se fra ceppi di cristal onde, belle, il piè fermate so che egro al ciel mostrate quanto duro è 'l vostro mal. Ma di Febo se guardo vezzoso fra quei lacci dimando l'ardor voi provate ch'il ciel è pietoso che contento di vita è il rigor. Dopo un lungo penar così succede, con voi la libertà gode il mio piede.
------------	--

5. Aggiunta una strofa all'aria di Semiramide «Afflitto mio core», scena III.5, *post v.* 1057:

SEMIRAMIDE	Dolente mio seno che spero mai tu? Soave è l'affanno ma l'odio spietato cortese ed ingrato l'infante volante nel petto mi fu. Dolente mio seno che spero mai tu?
------------	--

III. *La schiava fortunata*, Modena 1674 (Mo74, M)³

Struttura editoriale del testimone:

pp.	
[1]	Titolo

² Partitura in I-Vnm, It. Cl. IV, 453 (=9977).

³ Esemplare del libretto consultato in I-MOe, 90.C.17/4. Partitura manoscritta in I-MOe, Mus. F. 253.

[2]	bianca
[3]	Frontespizio
[4]	bianca
5-6	Lettera dedicatoria
7	Argomento
8	Interlocutori
9	Scene
10	Imprimatur
11-28	Atto I (scene 1-17)
29-46	Atto II (scene 1-14)
47-61	Atto III (scene 1-14)
[62-63]	Elenco dei cantanti

Frontespizio:

LA SCHIAVA | FORTVNATA | *DRAMA*. | DEL SIG. DOT.^r MONILIA. | *Da Rappresentarsi* | Nel Teatro di MODONA. | *Con Musica* | DEL SIG. CAVAL. CESTI. | *Consecrata all'Altezza Sereniss. di* | FRANCESCO II. | Duca di Modona, Reggio, &c. | [marca tipografica] | In MODONA, 1674. | [—] | Per Viviano Soliani Stamp. Ducale. | *Con Licenza de' Superiori*.

Dedica:

SERENISSIMA ALTEZZA

Ambizioso di poter dare a V^ostra Altezza Serenissima un piccolo divertimento fra i drammi, che si veggono fuori di qualche grido e di fama, ho scelto il presente intitolato *La Schiava Fortunata*, e ho preso l'ardire di esporlo su le scene agli occhi di V^ostra Altezza Serenissima. Il drama ebbe la sua prima forma poetica dalla penna felice del Dottore Monilia; ed indi, animato dalla musica del famoso Cesti, riportò negli austriaci teatri ed in quelli di Venezia vanti ed applausi non ordinari; qualità tutte che hanno fatto credemelo non indegno di essere anche da lei sentito. Supplico dunque l'Altezza V^ostra Serenissima di ammetterlo alla fortuna ed al pregio dell'altissima sua protezione, ed a gradire questo atto di mio umilissimo ossequio, mentre con profonda riverenza me le inchino.

Di V^ostra Altezza Serenissima
Modona, li 20 Novembre 1674.

Umilissimo, Devotissimo ed Ubidentissimo Servitore e Suddito
Prospero Buosi.

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno.

Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al drama intitolato la SCHIAVA FORTUNATA.

INTERLOCUTORI

NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO general di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte

CORO di Soldati
CORO di Damigelle

SCENE

Atto Primo

Giardino
Cortile

Atto Secondo

Mura esteriori
Cortile
Padiglioni

Atto Terzo

Sala
Piazza

La scena si finge nella reggia d'Assiria.

Imprimatur Fr. Hippolytus Maria Martinellus inquisitor generalis mutinae. *Vidit* Franciscus Blancus.

Aggiunte e sostituzioni

1. Sostituzione della seconda strofa dell'aria di Iside «Turbini che sorgete», scena I.5, vv. 130-138, con «Affetti che pasceste», vedi V, n. 1.
2. Aggiunta aria di Nino «Gelosi pensieri» alla fine della scena I.16, *post* v. 419, vedi Ve74^{II} n. 2.
3. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato» (solo prima strofa), vedi Ve74^{II}, n. 3.
4. Sostituzione della scena II.14 di Semiramide, vv. 868-887, con la scena di Amore e Sdegno, vedi Ve74^{II}, n. 4.
5. Sostituzione dell'aria di Iside «Su la rota di Fortuna» nella scena III.5, vv. 1061-1072, con l'aria di Eliso «Degli amanti è cieco il nume», vedi Ve74^{II}, n. 5.

IV. *La schiava fortunata*, Cremona 1675 (Cr75)⁴

Struttura editoriale del testimone:

pp.	
[3]	Frontespizio
[4]	bianca
5-8	Lettera dedicatoria
9	Argomento
10	Interlocutori
11	Scene
12	Marca tipografica
13-32	Atto I (scene 1-18)
33-50	Atto II (scene 1-16)
51-68	Atto III (scene 1-14)

⁴ Esemplare consultato in I-Rn, 35.4.G.11/5.

Frontespizio:

LA SCHIAVA | FORTVNATA | *Drama per Musica* | Da rappresentarsi nel Teatro | Rangoni
| L'ANNO M. DC. LXXV. | [—] | CONSEGRATO | Alle Nob.^{me}, & Ill.^{me} | SIGNORE
DAME | DI CREMONA. | [marca tipografica] | IN CREMONA | [—] | Nella Stampa di
Lorenzo Ferrari. | CON LICENZA DE SVPERIORI.

Dedica:

Alle Nobilissime et Illustrissime Signore Dame di Cremona

Già che la bellezza d'un cielo, su fioriti teatri de' vostri volti, rapresentan le Grazie, astro più favorevole va rintracciando una SCHIAVA. Questa, per esser più libera, chiede de' vostri affetti le catene; anzi d'esser SCHIAVA si preggia perché sotto sì preggiato dominio FORTUNATA rimane. Povera real donzella, perso il potere, ansiosa di ricoverarsi in porto al Po tra 'l seno d'un'animata e preziosa CONCHILIA, dal Tigri sen fugge, e per non rinovare dell'ardito figlio di Febo il naufraggio, desidera avere sì benigne CINOSURE⁵ per scorta. Le stelle dal Polo egualmente a tutti instillando ruggiade, chiunque beneficano: dunque non isdegnate ancor voi, o ASTRI di questo nostro terreno cremonese empireo, fondato e sostenuto dagl'Ercoli, di rimirar cortesemente la nostra FORTUNATA, che se ben SCHIAVA non lascia però d'esser reina. È vero che dal nostro CARLO VIRGINIO DRAGHI, a qual Esperide gli è stato e custodito e preparato un scenico giardino, ma essa di deliziare solo nel seno della vostra protezione si cura. Ma che occorre, chi ha congenita la nobiltà anzi dimostra le deità del volto, supplicare ad accoglier un sangue reale? Eccola vostra, accompagnata da schiavi, quai sono

Delle Signorie Vostre Illustrissime,
Cremona, li 12 Giugno 1675

Li musici recitanti.

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno.

Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al drama intitolato la SCHIAVA FORTUNATA.

INTERLOCUTORI

NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO general di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte
CLITARCO servo d'Ireo
BELLONA su carro volante
MARTE in machina
CORO di Soldati

SCENE

Atto Primo

- 1 *Giardino con statue, fontane e gabinetti reali*
- 2 *Cortile regio con statue*

⁵ Cinosura: «nome che gli antichi Greci davano all'Orsa Minore», qui nel significato figurato di «guida», qual era la Stella Polare (ossia la stella più luminosa della costellazione) per i navigatori. Cfr. *GDLI*, vol. III, 1995, p. 159.

- 3 *Sala regia con lontananze di camere*
 4 *Campo di battaglia con machine da guerra &c.*

Atto Secondo

- 5 *Bosco*
 6 *Città*
 7 *Padiglioni con città assediata*
 8 *Prigioni*
 9 *Loco deserto col fiume Tigri*

Atto Terzo

- 10 *Sala regia con sfondo di camere*
 11 *Cortile regio*
 12 *Piazza e fontane*

V. *Semiramide regina d'Assiria*, Bergamo 1678 (Be78)⁶

Struttura editoriale del testimone:

pp.	
[1]	Frontespizio
[2]	bianca
3-4	Lettera dedicatoria
5	Argomento
6	Interlocutori
7	Scene
[8]	bianca
9-33	Atto I (scene 1-18)
34-55	Atto II (scene 1-16)
56-75	Atto III (scene 1-14)
[76]	imprimatur

Frontespizio:

SEMIRAMIDE | REGINA | D'ASSIRIA | DRAMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel Teatro di | Bergamo l'Anno 1678. | [—] | CONSEGRATO | A gl' Ill.^{mi} Sig.^{ri} | CO. TRVSSARDO | DI CALEPPIO | ET | GRANDILIA MARTINENGA | IVGALL. | IN MILANO, | [—] | Nella Stampa de fratelli Camagni | vicino alla Chiesa della Rosa. | *Con licenza de' Superiori.*

Dedica:

Illustrissimi Signori
 Signori Patroni Colendissimi

Gentile divertimento della patria nell'ozio dell'imminente verno espongo in scena la Semiramide Regina d'Assiria. Ella à germoglio di ceppo reale, e mendicare non dovrebbe ombra di protezione, come però qui si trova estera, m'è parso ricoverarla sotto le grazie preziose delle Vostre Signorie Illustrissime, che traendo l'origine dal più glorioso sangue, ambiranno accogliere principessa sì grande. Nell'accoppiamento delle Vostre Signorie Illustrissime si fece mirabil unione di tutte le prerogative e virtù, tra quali spiccando munificenza, confido non sgradito il tributo di mio sommo ossequio, e sospirandone la grazia, per maggiormente decorare la mia divotissima servitù, auguro alle Vostre Signorie Illustrissime non più intese felicità, e profondamente me le inchino.

Bergamo, li 30 Dicembre 1677.

Umilissimo, devotissimo ed obligatissimo servitore
 Eronio Montano

⁶ Esemplare consultato in I-Mb, Racc.dramm.1348.

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno.

Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al drama intitolato la *Semiramide Regina d'Assiria*.

INTERLOCUTORI

NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO generale di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte
CLITARCO servo d'Ireo
BELLONA su carro volante
MARTE in machina
CORO di Soldati

SCENE

Atto Primo

- 1 *Giardino con statue, fontane e gabinetti reali*
- 2 *Cortile regio con statue*
- 3 *Sala regia con lontananze di camere*
- 4 *Campo di battaglia con machine da guerra &c.*

Atto Secondo

- 5 *Bosco*
- 6 *Città*
- 7 *Padiglioni con città assediata*
- 8 *Prigioni*
- 9 *Loco deserto col fiume Tigri*

Atto Terzo

- 10 *Sala regia con sfondo di camere*
- 11 *Cortile regio*
- 12 *Piazza e fontane*

VI. *La schiava fortunata*, Bologna 1680 (Bo80)⁷

Struttura editoriale del testimone:

- | | |
|-----|-----------------------|
| pp. | |
| [1] | Titolo |
| [2] | bianca |
| [3] | Frontespizio |
| [4] | bianca |
| 5-6 | Lettera dedicatoria |
| 7 | Avvertenza al lettore |
| 8 | Argomento |
| 9 | Interlocutori |

⁷ Esemplare consultato in I-Bu, A.III.Caps.99.83.

10	Scene
11-28	Atto I (scene 1-16)
29-45	Atto II (scene 1-13)
46-60	Atto III (scene 1-14)

Frontespizio:

LA | SCHIAVA | FORTVNATA, | Drama per Musica | *Da rappresentarsi in Bologna* | NEL
TEATRO DEL PVBLICO | L'Anno MDCLXXX. | CONSECRATO | *All'Illustriss. e*
Reuerendiss. Monsig. | GIVSEPPE ARCHINTO | Protonotario Apostolico, del nu- | mero de'
Partecipanti, Referen- | dario dell'vna, e dell'altra | Signatura, e dignissimo Vi- | celegato di
Bologna. | IN BOLOGNA; 1680. | [—] | Per l'Erede di Vittorio Benacci. | *Con licenza de'*
Superiori.

Dedica:

Illustrissimò e Reverendissimò Signore
Signor Padron nostro Colendissimò

Concorrono coll'universale applauso che all'arrivo di Vostra Signoria Illustrissima ha
prestato questa patria, tributari al di lei merito impareggiabile nel presente drama i nostri
ossequiosissimi plettri, e per porgere a quello un vivo contrasegno della nostra umilissima
servitù, e per impetrare dalla di lei somma benignità quello stimatissimo patrocino, che può
rendere men considerabile la nostra debolezza. Si degni Vostra Signoria Illustrissima, come
umilissimamente ne la preghiamo, d'aver in grado questo devotissimo nostro tributo, quale,
benché sia di molto inferiore al di lei merito, si renderà non pertanto di pregio non ordinario,
allorché avremo sorte di scorderlo arricchito di quel cortese aggradimento, che dalla bontà di
Vostra Signoria Illustrissima ci conviene sperare; e mentre a quella coi più umili de' nostri
ossequi consecriamo tutti noi stessi, ci confessiamo per sempre
Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima
Bologna, li 28 Maggio 1680

Umilissimi, devotissimi ed obligatissimi servitori
G'Accademici Uniti

Benigno lettore

Incontrandoti nelle parole Fato, Destino, Deità, e simili, riconoscile per ischerzi poetici, non
per sentimenti cattolici, e vivi felice.

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale
riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le
vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno.
Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna
Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a
rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali
danno principio al drama intitolato la SCHIAVA FORTUNATA.

INTERLOCUTORI

BELLONA
NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO general di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte

SCENE

Atto Primo

Giardino
Cortile

Atto Secondo

Mura esteriori
Cortile
Padiglioni

Atto Terzo

Sala
Piazza

La scena si finge nella reggia d'Assiria.

Aggiunte e sostituzioni

1. Sostituzione della seconda strofa dell'aria di Iside «Turbini che sorgete», scena I.5, vv. 130-138, con «Affetti che pasceste», vedi V, n. 1.
2. Aggiunta un'aria di Iside «Da un core che adora» nella scena I.11, *post* v. 249:

ISIDE Da un core che adora,
 da un labro che chiede
 benigna mercè,
 d'amore,
 d'ardore,
 di candida fede
 gradisci l'onore,
 mio nume, mio re.

3. Sostituzione dell'aria di Iside «Il mio core è fatto segno», scena I.11, vv. 288-291, con recitativo e aria «Son bersaglio a ria Fortuna»:

ISIDE Amor, che puoi farmi?
 Che più brami, fortuna? Ahi, dura sorte!
 Non basta a vostri colpi una sol morte?

 Son bersaglio a ria Fortuna,
 e son scopo al dio d'amor:
 quella al cor le pene aduna,
 nel mio sen questi severo
 collo stral sempre più fiero
 va svegliando il mio dolor.
 Son bersaglio a ria Fortuna
 e son scopo al dio d'amor.

4. Aggiunta aria di Nino «Gelosi pensieri» alla fine della scena I.16, *post* v. 419, vedi Ve74^{II} n. 2.
5. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato» (solo prima strofa), vedi Ve74^{II}, n. 3.
6. Aggiunta aria di Iside «Date morte o date vita» alla fine della scena II.6, *post* v. 576:

ISIDE Date morte o date vita,
 men rigore e più pietà;
 se vivendo ho da morire,
 l'incontrare un sol martire

IREO Dal bell'arco d'un ciglio ridente
 venite a piagarmi
 saette d'Amor.
 Goderò fulminato da l'armi,
 che ardendo,
 struggendo
 lusingano il cor.
 Dal bell'arco d'un ciglio ridente
 venite a piagarmi
 saette d'Amor.

13. Aggiunta aria di Eurillo «T'inganni, Amor, se credi» alla fine della scena III.7, *post v.* 1093:

EURILLO T'inganni, Amor, se credi
 ch'io vogli disperar,
 benché deluso amante
 sarà sempre costante
 quest'alma in adorar.
 T'inganni, Amor, se credi
 ch'io vogli disperar.

14. Sostituzione del passo *a due* di Iside e Ireo «Oh t'inganni, Cupido, t'inganni» nella scena III.8, vv. 1115-1124, con l'aria di Iside «Del nume faretrato»:

ISIDE Del nume faretrato,
 del cieco dio bendato
 seguace ognor sarò;
 e ad ogni colpo altero
 col cor fatto guerriero
 resister ben saprò.
 Del nume faretrato
 del cieco dio bendato
 seguace ognor sarò.

15. Sostituzione dell'intera scena III.10 con recitativo e aria di Semiramide:

SEMIRAMIDE Ah sì, Fortuna, porgi,
 porgimi il tuo bel crin,
 perché goda chi in te spera
 dammi in petto alma guerriera,
 onde vinca rio destin.
 Ah sì, Fortuna, porgi
 porgimi il tuo bel crin.

16. Aggiunta aria di Eurillo «Se la cruda mi tratta così» nella scena III.11, *post v.* 1213:

EURILLO Se la cruda mi tratta così
 la mia flemma si finirà,
 se per oggi non dice di sì,
 per dimani non gioverà.
 Se la cruda mi tratta così,
 la mia flemma si finirà.

Struttura editoriale del testimone:

pp.	
[1]	Frontespizio
[2]	bianca
3-4	Argomento
5	Interlocutori
6	Scene
7-24	Atto I (scene 1-16)
25-41	Atto II (scene 1-13)
42-57	Atto III (scene 1-14)
[58]	bianca

Frontespizio:

LA | SEMIRAMIDE | DRAMMA | PER MVSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL
TEATRO | DI LVCCA | L'ANNO M. DC. LXXXII. | [marca tipografica] | IN LUCCA,
Per Iac. Paci M. DC. LXXXII | [—] | *Con Lic. de' Super.*

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno. Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le sue spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al dramma intitolato la SEMIRAMIDE.

INTERLOCUTORI

SEMIRAMIDE regina d'Assiria
NINO suo figlio
CREONTE re di Babilonia
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO general di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte
BELLONA su carro volante

SCENE

Atto Primo

Giardino con veduta di cortile
Sala regia

Atto Secondo

Mura esteriori
Campagna
Loco deserto con prigioni

Atto Terzo

Sala regia
Giardino reale

⁸ Esemplare consultato in I-MOe, 70.E.13/1.

Aggiunte e sostituzioni

1. Aggiunta seconda strofa «Prendi l'armi e non paventa» all'aria di Semiramide «Date a l'armi e non cedete», scena I.2, *post* v. 56, vedi Ve74^{II}, n. 1.
2. Aggiunta seconda strofa «Dal bell'idolo adorato» all'aria di Iside «Soavissime catene», scena I.4, *post* v. 107:

ISIDE Dal bell'idolo adorato
star lontano un punto solo
vero amante, oh dio, non può.
Deh, rendetemi il mio amato,
che al mio ben vivendo a lato
festeggiando soffrirò
ogni duol con alma forte.
Pria ch'aver libertà bramo la morte.

3. Sostituzione della seconda strofa dell'aria di Iside «Turbini che sorgete», scena I.5, vv. 130-138, con «Affetti che pasceste», vedi V, n. 1.
4. Aggiunta seconda strofa «Di gioire e non amar» all'aria di Eurillo «Senz'amore non si può star», scena I.6, *post* v. 154:

EURILLO Di gioire e non amar
spera in van colui che spera
una bella
anco rubella
tra i rigori dà contenti;
son graditi anco i tormenti,
che ci porge l'adorar.
Senz'amore «non si può star».

5. Aggiunta seconda strofa «Speranze amorose» all'aria di Nino «Gelosi pensieri», presente alla fine della scena I.16 in Ve74^{II}, *post* v. 419:

NINO Speranze amorose
deh, non mi tradite,
costante è l'affetto
voi lieto lo fate;
se voi mi lasciate
m'è forza morire.
Speranze vivaci
vi chieggo più ardire.

6. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato», vedi Ve74^{II}, n. 3.
7. Aggiunta seconda strofa «Non pavento, il duolo ha fin» all'aria di Semiramide «Sta pur saldo e spera, o cor», alla fine della scena II.9, *post* v. 738:

SEMIRAMIDE Non pavento, il duolo ha fin,
alma mia non dubitar,
se tu miri in mar il legno,
ei tranquillo ognor non è,
li percuote ogni onda il piè
e in lui frange il mar lo sdegno;
così scherza il mio destin.

8. Aggiunti recitativo e aria di Creonte «Ira, sdegno» alla fine della scena II.13, *post v.* 867:

CREONTE Ma lasso, e che dich'io?
Ahimè, chi mi consiglia?
Bramar più a me s'aspetta
o pietade o vendetta?
Offeso io sono e chi m'offende è figlia.
Nelle viscere mie
dunque infierir potrò!
Che farmi, oh dio, non so.
Ma lungi dal mio petto
di paterna pietà tenero affetto.
Elvida mi tradì, contro d'Elvida
incrudelir si dè.
Padre più non son io, son giusto re.

Ira, sdegno,
correte, volate,
spron d'Amore vi renda più rapidi.
Si discopra, s'atterri, si lapidi
chi al mio regno mostrò ferità.
Che si fa?
che tardate?
Ira, sdegno,
«correte, volate».

Fato, numi,
sdegnosi, severi
di clemenza restate pur poveri;
da mie furie non abbia ricoveri
chi disprezza real maestà.
Che si fa?
dove siete?
Ira, sdegno,
«volate, correte».

9. Aggiunta seconda strofa «Speranze gradite» all'aria di Semiramide «Afflitto mio core», scena III.5, *post v.* 1057:

SEMIRAMIDE Speranze gradite
restate con me;
le pene desio
se voi non mancate.
Fierezza e pietate
d'amore
nel core
confonde mia fè.
Speranze «gradite
restate con me».

10. Sostituzione dell'aria di Iside «Su la rota di Fortuna» nella scena III.5, vv. 1061-1072, con l'aria di Eliso «Degli amanti è cieco il nume», vedi Ve74^{II}, n. 5.
11. Aggiunta seconda strofa «Più non ti voglio, no» all'aria di Semiramide «Non ti conosco più», scena III.10, *post v.* 1191:

SEMIRAMIDE Più non ti voglio, no,
partiti omai da me;
non è 'l desio qual fu,
già spento è in me l'ardor,

costante è fatto il cor,
già non adoro più
quel bel che m'infiammò.

VIII. *La schiava fortunata*, Braunschweig 1691 (Br91)⁹

Struttura editoriale del testimone:

pp.	
[A ₁ r]	Frontespizio
[A ₁ v]	bianca
A ₂ r ^v	Interlocutori e balli
[1]-20	Atto I (scene 1-16)
20-38	Atto II (scene 1-12)
38-55	Atto III (scene 1-13)

Frontespizio:

La SCHIAVA | FORTUNATA | DRAMA per MUSICA | Da rappresentarsi | Nel famoso Teatro di Braunschweig | L'anno 1691. | [decorazione tipografica] | *In WOLFFENBUTTEL*, per GASPARO | GIOVANNI BISMARCK.

INTERLOCUTORI

BELLONA nel Prologo
SEMIRAMIDE regina d'Assiria amante d'Ireo
NINO suo figlio amante d'Elvida
ELVIDA sotto nome d'Iside schiava di Semiramide figlia di Creonte re di Babilonia
IREO generale dell'armi di Semiramide, amante della sudetta.
ELISO aio di Nino
CREONTE re di Babilonia
EURILLO servo di Semiramide amante di Elvida

COMPARSE

Soldati per Semiramide
Damigelle per Nino quando si suppone Semiramide
Soldati per Creonte
Soldati per Ireo

BALLI

Di giardinieri e giardiniere
Di soldati e amazzoni
Di arcieri

La scena si finge in Assiria e ne' suburbi di detta città.

Aggiunte e sostituzioni

1. Aggiunta aria di Iside «Da un core che adora» nella scena I.11, *post v.* 249, vedi Bo80, n. 2.
2. Aggiunta aria di Nino «Gelosi pensieri» alla fine della scena I.16, *post v.* 419, vedi Ve74^{II} n. 2.
3. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato» (solo prima strofa), vedi Ve74^{II}, n. 3.

⁹ Esemplare consultato in D-W, Textb. 392.

4. Aggiunta aria di Iside «Date morte o date vita» alla fine della scena II.6, *post* v. 576, vedi Bo80, n. 6.
5. Sostituzione dell'aria di Iside «Fiera sorte» alla fine della scena II.7, vv. 597-604, con «Mi si renda il mio bel sole», vedi Bo80, n. 7.
6. Aggiunta aria di Iside «Con voi, bellezze altere» nella scena II.9, *post* v. 726, vedi Bo80, n. 8.
7. Sostituzione del passo *a due* di Iside ed Eliso «Oh come in un momento» nella scena III.5, vv. 1058-1061, con il passo *a due* «Come cruda è la sorte», vedi Bo80, n. 10.
8. Sostituzione dell'aria di Iside «Su la rota di Fortuna» nella scena III.5, vv. 1061-1072, con l'aria di Eliso «Degli amanti è cieco il nume», vedi Ve74^{II}, n. 5.
9. Sostituzione dell'aria di Ireo «Dolce amor gradita speme», scena III.6, con aria di Iside «Dal bell'arco d'un ciglio ridente», vedi Bo80, n. 12 (dove è assegnata a Ireo).
10. Aggiunta aria di Ireo «Se l'ardore tuo vivace» alla fine della scena III.7, *post* v. 1093:

IREO Se l'ardore tuo vivace
 ogni core accender può,
 perché amor con la tua face
 l'uno accendi e l'altro no?

11. Sostituzione dell'aria cantata *a due* di Iside e Ireo «Oh t'inganni, Cupido, t'inganni» nella scena III.8, vv. 1115-1124, con l'aria di Iside «Del nume faretrato», vedi Bo80, n. 14.
12. Aggiunta seconda strofa per Semiramide «Cor tradito, discaccia l'amore» all'aria di Nino «Dolce gioia, gradito piacere», alla fine della scena III.14, *post* v. 1276:

SEMIRAMIDE Cor tradito, discaccia l'amore,
 ch'ognor pena chi amante si fa;
 un bel volto, leggiadra beltà
 son de l'alma tormento e dolore.

IX. *La schiava fortunata/Die Glückliche Slavin*, Amburgo 1693 (Ha93)¹⁰

Struttura editoriale del testimone:

pp.
 [x₁r] Frontespizio
 [x₁v] Interlocutori
 x₂r'v Avvertenza al lettore e argomento
 A_{[1]r}-C_{[1]r} Atto I (scene 1-17)
 C_{[1]r}-E_{[1]v} Atto II (scene 1-14)
 E_{[1]v}-F_{[4]v} Atto III (scene 1-14)

Frontespizio:

Die | Glueckliche Slavin | Oder | Die Nehnlichkeit | Der SEMIRAMIS und | des NINUS.
 | In einem | Singe - Spiel | vorgestellet / auff dem hamburgischen | Schau - Platz / Im Jahr
 1693. | [decorazione tipografica] | LA SCHIAVA | FORTUNATA, | OVERO | LA
 RISSEMBIANZA | DI | SEMIRAMIDE E NINO. | DRAMA per MUSICA | da
 rappresentarsi nel Teatro d'Hamburgo, | ANNO 1693.

PERSOHNEN

NINUS König von Assyrien
 SEMIRAMIS seine Mutter

¹⁰ Esemplare consultato in D-Hs, MS 639.3/4.

CREON König von Babylon Aufrührer
ELVIDA seine Tochter, eine Sclavin, verliebt in den Ninus, unter dem Namen Isis
IREUS der Semiramis General
ELISUS des Ninus Hofmeister
EURILLUS Hofpage

In Maschinen

BELLONA
MARS
CUPIDO
DER ZORN

INTERLOCUTORI

NINO re dell'Assiria
SEMIRAMIDE sua madre
CREONTE re di Babilonia ribelle
ELVIDA sua figlia, schiava ed amante di Nino sotto nome d'Iside
IREO generale di Semiramide
ELISO aio di Nino
EURILLO paggio di corte

In machine

BELLONA
MARTE
AMORE
LO SDEGNO

Beneigter Leser

Die sonderbare Zuneigung die man bey allen hiestigen Musicliebenden zu der Italiänischen Music nicht allein verspühret sondern noch täglich zunehmen siehet ist die gröste Beforderung zu diesem Wercke gewesen. Wann man nun dasselbige von sonderbarer Artigkeit befunden weil es von einem recht galanten Poeten und von dem treflichen Componisten Cesti, zuerst in Venedig auff den Schauplatz gestellet hernacher wegen seiner Würdigkeit schon in Teutschland wiederholet so hat man nicht vor undienlich erachtet es denen Liebhabern der so schönen und angenehmen Italiänschen Sprache und Music zu gefallen auch allhier vorzustellen. Solte es Satisfaction geben würde man nicht ermangeln mehre dergleichen und vielleicht noch wol bessere aufzuführen.

Inhalt

Ninus König von Assyrien verstorben und Semiramis zur Vormunderin seines Sohnes Ninus des jungern hinterlassen und dieser der Mutter von Gesicht ganz ähnlich haben sie oft aus Lust dem Hofe und ihrem Volk einen angenehmen Betrug zu spielen die Kleider miteinander verwechselt. Nun begiebt es sich dass Creon König von Babylon ihr Vasall, gegen das Assyrische Reich rebellirt woraus die Mutter des Sohnes Kleider anziehet und zu Felde dem Feind entgegen gehet da sie zivar gefangen von der Isis aber des Königs Creons Tochter als die sie vor den Ninus hält in welchen sie berliebet wiederum befreuet wird. Nus dieser Verwirrung ist entsprungen gegenwärtiges Schau-Spiel die glückliche Sclavin oder die Nehnlichkeit der SEMIRAMIS und des NINUS.

Argomento

Morto Nino re dell'Assiria, lasciò Semiramide tutrice di Nino suo figliuolo nel regno, il quale riportate dalla natura le medesime sembianze della madre, qualora cambiavano tra di loro le vesti, rendevano alla corte ed a' suoi popoli un curioso e bizzarro inganno.

Mentre dunque Creonte re di Babilonia suo suddito si ribella all'assiro trono, consegna Semiramide le di lei spoglie al figlio, e coprendo quelle di Marte creduta Nino, si porta a rintuzzar l'orgoglio dell'inimico. Da questo equivoco prendono tessitura gli episodi, i quali danno principio al drama intitolato la SCHIAVA FORTUNATA, ovvero la RISSEMBIANZA di SEMIRAMIDE e NINO.

Aggiunte e sostituzioni

1. Aggiunta aria di Nino «Gelosi pensieri» alla fine della scena I.16, *post* v. 419, vedi Ve74^{II} n. 2.
2. Sostituzione dell'aria di Ireo «Speranze bugiarde» nella scena II.4, vv. 537-545, con l'aria «O tiranno dio bendato» (solo prima strofa), vedi Ve74^{II}, n. 3.
3. Sostituzione della scena II.14 di Semiramide, vv. 868-887, con la scena di Amore e Sdegno, vedi Ve74^{II}, n. 4.
4. Sostituzione dell'aria di Iside «Su la rota di Fortuna» nella scena III.5, vv. 1061-1072, con l'aria di Eliso «Degli amanti è cieco il nume», vedi Ve74^{II}, n. 5.

Appendice I

I cantanti della *troupe* di Cesti

Nella presente appendice raccolgo le informazioni sulla biografia e la carriera di alcuni membri della *troupe* di Antonio Cesti, cantanti che insieme al compositore furono in servizio alla corte arciducale di Innsbruck fino al 1665 e poi, in qualche caso, vennero assunti alla corte imperiale di Vienna, nella cappella musicale di Leopoldo I. Si tratta dei possibili interpreti della *Semirami* di Giovanni Andrea Moniglia e Antonio Cesti, progettata per l'inizio di settembre del 1665 per festeggiare le nozze dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo, ma annullata a causa della morte dello sposo il 25 giugno, e allestita infine il 9 giugno 1667 a Vienna per il compleanno dell'imperatore.

La ricerca, condotta utilizzando varie fonti e sussidi (cataloghi, cronologie, epistolari, libretti, voci biografiche, letteratura secondaria), si è resa necessaria al fine di aggiornare e correggere alcuni dati essenziali su questi cantanti – per esempio il registro vocale –, che nella letteratura secondaria risultano spesso incongruenti o scorretti.¹

a. Antonio Maria Viviani

L'organista, cantante e compositore Antonio Maria Viviani (?-1683) arrivò a Innsbruck prima del 1648 e fu assunto come organista, cappellano e segretario dell'arciduca, poi dal 1660 era «Superintendent über die Kammermusik». Nel 1669 e 1670 fu alla corte imperiale di Vienna e nel 1673 divenne *maestro di musica* della seconda moglie di Leopoldo I, Claudia Felicitas.² Non sappiamo quale fosse il suo registro vocale.³

b. Antonio Pancotti

Il contralto Antonio Pancotti (c. 1635-1709), dopo aver cantato nella cappella di S. Petronio a Bologna nel 1653,⁴ fu a Innsbruck dal 1655 al 1665 (nel 1654 forse solamente come ospite),⁵ dove prese parte all'*Argia* (Apolloni e Cesti) del 1655 cantando la parte di Argia.⁶ Pancotti risulta cantasse

¹ Il testo di riferimento principale è HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 15-62.

² Cfr. WALTER SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954, pp. 261-262, 364; HERWIG KNAUS, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, 3 voll., Wien, Böhlau, 1967-1969, II, pp. 9 (1673), 23 (1674), 41 (1675), 42 (1675, 1676), 49 (14.VIII.1677), 54 (14.VII.1677), 133 (ca.1687); HERBERT SEIFERT, voce *Viviani, Antonio Maria*, in *Grove Music Online* (pubbl. online 2001; accesso del 05/05/2020).

³ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, 18.

⁴ Cfr. OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 130, 332.

⁵ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 264.

⁶ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 22, App. III p. 49.

con voce di contralto da una lista di cantanti stilata a Innsbruck del 1660,⁷ fu assunto il 1° ottobre 1665 nella cappella imperiale di Vienna fra i contralti, e vi rimase fino al 1698;⁸ nel 1665 viene definito contralto sia da Cesti, che scrive di lui a Faustini durante le trattative per il cast del *Tito* veneziano (Nicolò Beregan e Antonio Cesti),⁹ sia da Leopoldo I, che lo aveva sentito cantare nell'ottobre di quell'anno a Innsbruck.¹⁰ A Vienna cantò inoltre nel *Lutto dell'universo* di Francesco Sbarra e Leopoldo I, la cui partitura, oggi alla Österreichische Nationalbibliothek, riporta nel frontespizio, con la grafia di Leopoldo I, i nomi dei cantanti per le tre esecuzioni del 1668, del 1674 e del 1682: l'Elemento dell'Aria, interpretato da Pancotti in tutte e tre le occasioni, nel superstito manoscritto musicale è notato in chiave di contralto.¹¹

Nonostante le numerose informazioni relative al registro di Pancotti, Herbert Seifert lo classifica come soprano/mezzosoprano, nel momento in cui analizza gli interpreti dell'*Argia* del 1655. Della prima esecuzione di questa fortunata opera di Cesti conosciamo i nomi dei cantanti, inseriti da una mano secentesca sulla copia del libretto stampato per l'occasione, conservata ad Augusta.¹² Associando i nomi dei cantanti ai registri vocali che si trovano nelle partiture superstiti dell'opera, Seifert afferma che Pancotti cantò «nella parte di soprano di Argia», e nella lista dei cantanti di Cesti lo definisce soprano/mezzosoprano.¹³ Tuttavia, nessuna delle quattro partiture complete dell'*Argia* a noi pervenute presenta la versione fatta a Innsbruck nel 1655, dal momento che ci sono giunte solo versioni più tarde e rimaneggiate, molto probabilmente anche per quanto riguarda i registri vocali.¹⁴ È dunque assai probabile che nel 1655 Cesti scrisse per un contralto (Pancotti) la parte di Argia, la quale poi venne modificata per soprano in occasione delle riprese dell'opera, forse per quella veneziana del 1669. Se ci si dovesse basare sulle sole testimonianze epistolari, senza considerare le partiture di *Argia*, non ci sarebbe motivo di dubitare del registro di Pancotti.

⁷ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, pp. 364-365.

⁸ Cfr. LUDWIG VON KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien, 1869, pp. 63, 67.

⁹ Nella lettera di Cesti del 2 agosto 1665 a Nicolò Beregan, parlando di “Giuseppino” (Giuseppe Maria Donati), il sig. Pompeo (Pompeo Sabbatini) e il sig. Pancotti, scrive: «questi tre virtuosi qui che sono 2 soprani ed un contralto» (I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 76r-80v, in REMO GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti. Ventidue lettere ritrovate nell'Archivio di Stato di Venezia*, «Nuova Rivista musicale italiana», 3/4, 1969, pp. 496-512: 501; CARL B. SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University, 1973, 2 voll., vol. 1, App. 1, doc. 107, pp. 69-74). Anche Faustini non fu preciso con i registri dei cantanti, visto che nel contratto preparatorio che fece stilare il 31 agosto 1665 a Venezia, Pancotti è definito soprano insieme a Sabbatini, e Giuseppe Maria Donati risulta invece contralto. Contratto in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, f. 71r, trascritto in SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 114, p. 86.

¹⁰ Si veda la lettera di Leopoldo al conte Ferdinando Bonaventura Harrach del 26 ottobre 1665, in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 32, sebbene poco chiara nel significato: «[...] den pa[n]cotti Ein contraltdt o queste poi L'arcilomo alguto mio [?] vnd Recitirdt In perfettione [...]» (tradotto in inglese da Seifert «Pan[c]otti, a contralto, he will be my primo uomo among the high voices [?]»). Il 6 ottobre aveva invece scritto «[...] der pancottino Ist mezo soprano [...] besser als der Filippino [i.e., Filippo Vismarri]: interessante notare che la parte di Dori nella partitura della *Dori* in A-Wn, relativa alla rappresentazione del 20 ottobre 1665 a Innsbruck, è notata in chiave di mezzosoprano.

¹¹ Si veda il frontespizio compilato da Leopoldo con i nomi dei cantanti nella partitura in A-Wn, Mus. Hs. 16899, che riporta anche le date delle tre esecuzioni: 29 marzo 1668, 23 marzo 1674 e 27 marzo 1682. Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. IV, p. 50; ID., *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jabrundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1985, *Spielplan*, pp. 432, 480, 506. Per la paternità della grafia nel frontespizio cfr. JOSEF GMEINER, *Die “Schlafkammerbibliothek” Kaiser Leopolds I.*, «Biblios», 43/3-4, 1994, pp. 199-211: 204.

¹² Copia in D-As, 4 Tonk 6. La notizia di questa lista si legge per la prima volta in WOLFGANG OSTHOFF, *Antonio Cestis “Alessandro vincitor di se stesso”*, «Studien zur Musikwissenschaft», 24, 1960, pp. 13-43: 22, nota 31. La lista è stata trascritta e pubblicata in HERBERT SEIFERT, *Antonio Cesti in Innsbruck und Wien*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Laveno di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997)*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 107-120: 118-119; poi ripubblicata in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. III, p. 49.

¹³ SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 22, lista nell'Appendice II, p. 48.

¹⁴ Partiture in I-Vnm, I-Nc e I-Vlevi (probabilmente relative all'allestimento veneziano del 1669). Si veda lo studio dell'*Argia* in SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, pp. 573-626.

Il cantante prese inoltre parte alla rappresentazione della *Dori* di Apolloni e Cesti data al teatro veneziano di S. Luca nel 1662/63.¹⁵ A Vienna non fu solo cantore, ma ricoprì anche il ruolo di vicemaestro di cappella dal 1697 al 31 marzo 1700, e, dopo la morte di Antonio Draghi in gennaio, dal 1° aprile 1700 fu maestro di cappella fino alla morte nel 1709 (11 giugno).¹⁶

c. Giulio Cesare Donati

Don Giulio Cesare Donati era un prete di Bologna. Membro della cappella di San Petronio dal 1643 al 1648 come basso,¹⁷ venne assunto da Marco Faustini per la stagione 1651/52 del teatro S. Apollinare a Venezia, dove si fecero la *Calisto* e l'*Eritrea*, entrambe di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli.¹⁸ Appare assieme a Cesti nella lista dei musicisti della corte tirolese che dovevano accompagnare l'arciduca alla dieta imperiale di Ratisbona nel 1653.¹⁹ A Innsbruck cantò nell'*Argia* del 1655 la parte di Solimano, e lo ritroviamo nella *Cleopatra* (Maiolino Bisaccioni, Dario Varotari, Apolloni e Cesti) del 1654.²⁰ Dal 1° ottobre 1665 al 1669 risulta al servizio della corte di Vienna come soprano, benché cantasse parti da baritono e basso (San Pietro nel *Lutto dell'universo* di Sbarra e Leopoldo I del 1668). Nella stagione veneziana del 1665/66 non cantò per il Ss. Giovanni e Paolo nel *Tito* e nell'*Orontea* di Cesti, bensì per il teatro rivale, il S. Luca, dove si fecero il *Seleuco* di Nicolò Minato e Antonio Sartorio, e il *Pompeo Magno* di Minato e Cavalli.²¹ Dal 1670 fino alla morte, avvenuta nel giugno 1692, fu di nuovo nella cappella imperiale fra i bassi.²² È possibile che il bolognese cantasse in entrambi i registri di soprano e baritono/basso, capacità che gli permise probabilmente di impersonare Giove, che nella *Calisto* di Cavalli canta in registro di soprano quando si trasforma in Diana per sedurre la vergine Calisto.²³

Durante gli anni alla corte cesarea, prestò servizio anche in Italia: nel 1671 fu sicuramente a Bologna e fu chiamato a Ferrara da Ippolito Bentivoglio per cantare insieme al fratello nel torneo

¹⁵ Cfr. paragrafo I.1 e BETH L. GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo: <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/giulia-masotti-venice-and-the-rise-of-the-prima-donna/>>; accesso del 20/04/2020), nota 32.

¹⁶ Cfr. KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, p. 65; SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 264; KNAUS, *Die Musiker im Archivbestand*, II, p. 193 (1679/80); III, pp. 81-83 (16.IV.1698), 142 (29.VII.1700).

¹⁷ Cfr. GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio*, p. 327.

¹⁸ Cfr. BETH L. GLIXON – JONATHAN E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 195, 198, 326, 345, 347; FRANCESCO CAVALLI, *La Calisto*, edizione della partitura a cura di Jennifer Williams Brown, Middleton WI, A-R Editions, 2007, pp. xxiv-xxv.

¹⁹ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, pp. 263, 364.

²⁰ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 23, 48-49.

²¹ Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 335.

²² Cfr. KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, pp. 62-63, 66; SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, App. IV, p. 50; KNAUS, *Die Musiker im Archivbestand*, I, p. 81 (1667: chiede congedo per tornare in Italia a curare affari di famiglia in seguito alla morte del padre; gli viene concesso *dopo* la commedia, ma non figura la data precisa: si trattò forse della *Semiramis?*); II, pp. 85-87 (15.IV.1679), 103 (1679/80), 170 (2.IV.1672).

²³ Cfr. FRANCESCO CAVALLI, *La Calisto. Dramma per musica by Giovanni Faustini*, a cura di Álvaro Torrente e Nicola Badolato, Kassel, Bärenreiter, 2012, pp. xix-xxi, dove Torrente argomenta che si sarebbe trattato di un *basso alla bastarda*, ossia un tipo di basso in grado di salire in falsetto nel registro del soprano. Si veda inoltre RICHARD WISTREICH, «*La voce è grata assai, ma...*»: *Monteverdi on Singing*, «Early Music», 22, 1994, pp. 7-19, e ID., *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 193-217; ÁLVARO TORRENTE, *The Twenty-Two Steps. Clef Anomalies or "Basso alla bastarda" in Mid-Seventeenth-Century Italian Opera*, in *Word, Image, and Song. Volume I. Essays on Early Modern Italy*, a cura di Rebecca Cypess, Beth L. Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 101-114: 102-105.

L'amor riformato con le gare marine sedate (poesia di Pio Enea degli Obizzi e musica di Giovanni Legrenzi), dato il 22 maggio 1671 al teatro Obizzi.²⁴

d. Pompeo Sabbatini

Il soprano di origini romane Pompeo Sabbatini (?-1676) fu al servizio di Cornelio Bentivoglio a Ferrara sicuramente dal 1649 fino a maggio 1655, quando, coinvolto in uno scandalo omosessuale, fuggì a Innsbruck insieme a Giovanni Filippo Magnanini, fattore generale della corte ferrarese.²⁵ Era un virtuoso particolarmente richiesto per le sue abilità vocali, perciò l'arciduca Ferdinando Carlo non si fece scappare l'occasione di assumerlo fra i musicisti della corte di Innsbruck, dove rimase dal 1655 al 1665. Cantò sicuramente nell'*Argia* del 1655 la parte di Venere²⁶ e nella *Magnanimità di Alessandro* (Sbarra e Cesti) del 1662 la parte di Statira.²⁷ Dal 1° ottobre 1665 risulta fra i soprani della cappella imperiale di Vienna fino al 1668.²⁸ Dopo aver cantato nel *Pomo d'oro* (Sbarra, Cesti e Leopoldo I; 12 e 14 luglio 1668), raggiunse il fratello Roberto, violinista, a Düsseldorf, all'epoca una delle residenze ducali del Palatinato-Neuburg, e prese servizio nella cappella di corte del duca Filippo Guglielmo, per il quale lavorò quasi otto anni fino alla morte, avvenuta nel 1676 a Neuburg.²⁹ Dalla corrispondenza di Cesti con Faustini per *Il Tito* sappiamo che già nel 1665 era in trattative per entrare al servizio del «duca di Noiburgo», che concorreva con l'imperatore per accaparrarsi il virtuoso.³⁰

e. Siegmund Albrecht Händl

Il basso e fagottista Siegmund Albrecht Händl fu alla corte di Innsbruck sicuramente nel 1665.³¹ Prima aveva prestato servizio nella cappella della corte di Neuburg, dove risultano pagamenti dal dicembre 1662 al febbraio 1664.³² Come Pancotti, i fratelli Donati e Sabbatini, fu oggetto delle

²⁴ Cfr. SERGIO MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, p. xxxiii, nota 107; lettere 1671: 4, 5, 7, 10, 13.

²⁵ Cfr. *Ibid.*, p. xxxiii, lettere 1655: 38, 39, 45, 47. Le ultime due sono lettere rispettivamente di Cesti e di Viviani da Innsbruck, ai quali Cornelio Bentivoglio aveva chiesto assistenza. Ippolito Bentivoglio inviò una lettera a Mattias de' Medici il 30 maggio 1655 per chiedere aiuto al principe toscano nel fermare la fuga del «nostro castrato chiamato Pompeo», avvenuta il giorno precedente, quindi il 29 maggio (I-Fas, *Mediceo del Principato*, f. 5458, cc. 469rv, pubblicata in SARA MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013, n. 971). Sull'argomento e sulla figura di Pompeo Sabbatini si veda MARKO DEISINGER, *Pompeo Sabbatini. Die Skandale um einen römischen Soprancastraten*, «Römische Historische Mitteilungen», 51, 2009, pp. 231-256.

²⁶ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 23, 48-49.

²⁷ Sappiamo del suo ruolo nella *Magnanimità d'Alessandro* grazie a una lettera inviata da Filippo Melani da Firenze a Ippolito Bentivoglio a Ferrara il 9 agosto 1664 (in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, lettera 1664: 47). Cfr. nota 62 del capitolo I.

²⁸ Cfr. KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, p. 63.

²⁹ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 264; ALFRED EINSTEIN, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614-1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 9, 1908, pp. 336-424: 371-373.

³⁰ Cfr. CARL B. SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera: The "Tito" Commission (1665-66)*, «Journal of the American Musicological Society», 31/3, 1978, pp. 442-466: 453. Lettere di Cesti a Beregan del 2 e 9 agosto 1665 in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, cc. 76r-80v, cc. 93r-94v (in GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Cesti*, pp. 500-502; SCHMIDT, *The Operas of Antonio Cesti*, vol. 1, App. 1, doc. 107, pp. 69-74, doc. 108, pp. 75-78).

³¹ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 265, 292.

³² Cfr. EINSTEIN, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher*, p. 364.

trattative fra Cesti e Faustini per *Il Tito* veneziano, e come loro fu assunto alla corte di Vienna, dove risulta fra i bassi dal 1° ottobre 1665 al 1668.³³

f. Giovanni Giacomo Biancucci

Il tenore Giovanni Giacomo Biancucci fu attivo a Innsbruck dal 1654.³⁴ Cantò nell'*Argia* del 1655 nella parte della vecchia nutrice (Dema),³⁵ ruolo in cui evidentemente era specializzato e che cantò anche nella *Dori* data al S. Luca nella stagione 1662/63.³⁶ Dalla corrispondenza di Cesti e Pietro Andrea Ziani sappiamo che era sicuramente a Innsbruck fino al novembre del 1665, quando partì per Venezia insieme con Giuseppe Maria Donati e don Filippo Melani.³⁷ Venne assunto da Marco Faustini per la stagione 1665/66 al Ss. Giovanni e Paolo, dove cantò nel *Tito* la parte di Agrippa³⁸ e forse anche nell'*Orontea* la parte di Aristeia vecchia.³⁹ Lo troviamo nuovamente nel cast delle stagioni successive sempre al teatro Grimani con Faustini, che allestì nel 1666/67 l'*Alciade* di Giovanni Faustini e Pietro Andrea Ziani, e *La Dori* di Apolloni e Cesti (in sostituzione del *Tiranno umiliato d'amore, ovvero il Meraspe*), e nel 1667/68 *Il Meraspe* di Giovanni Faustini (rivisto da Beregan e altri) e Carlo Pallavicino, e l'*Eliogabalo* di Aurelio Aureli e Giovanni Antonio Boretti.⁴⁰ Biancucci cantò anche a Mantova nel 1669 la parte della nutrice Cleodora nell'*Eudisia* di Giovanni Francesco Savaro e Antonio del Cavalier Gaudio, nel 1670 cantò la parte della nutrice Olinda nel *Gran Costanzo* di Girolamo Magni e Annibale Lanzoni, musica di Giovanni Battista Tomasi, e a Bologna nel 1681 la parte di Eurimedonte nell'*Erismonda* di Tommaso Stanzani e Giuseppe Tosi.⁴¹ Appare inoltre nell'organico della cappella di S. Petronio a Bologna dal 1679 al 1681,⁴² e saltuariamente in quello della cappella di S. Marco a Venezia dal 1669 al 1689.⁴³

g. Giuseppe Maria Donati

Il soprano bolognese Giuseppe Maria Donati (?-1684), fratello di Giulio Cesare Donati, chiamato spesso "Giuseppino", era noto anche con il soprannome "il Baviera", probabilmente per aver interpretato la parte di Ercinda nell'*Erinto* di Pietro Paolo Bissari e Johann Caspar Kerll, dato a Monaco nel 1661 per la nascita di Maria Anna Cristina, primogenita del duca elettore di Baviera Ferdinando Maria e della duchessa Enrichetta Adelaide.⁴⁴ Dopo il 1652 e fino al 1654 il soprano fu

³³ Cfr. KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, p. 62.

³⁴ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 264, 365, dove è detto tuttavia "sopranist".

³⁵ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 23, 48-49.

³⁶ Cfr. paragrafo I.1 e GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, nota 32.

³⁷ Cfr. GIAZOTTO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 506; SCHMIDT, *An Episode in the History of Venetian Opera*, pp. 451-458; SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 23.

³⁸ Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 334.

³⁹ Cfr. JENNIFER WILLIAMS BROWN, «Innsbruck, ich muss dich lassen»: Cesti, "Orontea", and the Gelone problem, *«Cambridge Opera Journal»*, 12, 2000, pp. 179-217: 211.

⁴⁰ Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, pp. 335-336.

⁴¹ Cfr. SARTORI, *ad indicem*, e *Corago*.

⁴² Cfr. GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio*, p. 324.

⁴³ Cfr. REINMAR EMANS, *Die Musiker des Markesdoms in Venedig 1650-1708*, 1. Teil, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 65, 1981, pp. 47-81: 65. Risulta nella cappella nel 1669 e nel 1683 in OLGA TERMINI, *Singers at San Marco in Venice: The competition between church and theatre (c.1675–c.1725)*, «Royal Music Association Research Chronicle», 17, 1981, pp. 65-96: 70, 83, dove tuttavia appare come 'Girolamo Biancuzzi' e 'Giovanni Giacomo Biancuzzi'.

⁴⁴ Libretto a stampa: PIETRO PAOLO BISSARI, *L'Erinto, drama regio musicale* [...], Monaco, 1661 (copia consultata in I-Mb, Racc.dramm. 5458). Si veda la lista degli interpreti in fondo al libretto.

a Dresda al servizio del principe Giovanni Giorgio III di Sassonia.⁴⁵ Cantò probabilmente nel cast dell'*Argia* del 1655 a Innsbruck (nella lista dei cantanti appare un certo "Giuseppe castrato" che fece le parti di Amore, Filaura e Innocenza),⁴⁶ e risulta alla corte tirolese dopo il 1660 fino al 1665, quando partì con Biancucci per Venezia.⁴⁷ Per la verità l'imperatore Leopoldo I si contentò di non averlo a Vienna insieme agli altri musici di Cesti, poiché non gli era piaciuto quando l'aveva ascoltato a Innsbruck nell'autunno del 1665: temeva addirittura che potesse perdere del tutto la voce.⁴⁸ Giuseppe continuò quindi la carriera in Italia. Cantò con Biancucci e Pancotti nella *Dori* data al S. Luca nel 1662/63;⁴⁹ con Biancucci cantò la parte di Domiziano nel *Tito* del 1666, e forse prese parte all'*Oronthea*.⁵⁰ Sappiamo inoltre che doveva cantare la parte di Euristo nell'*Alciade* che Ziani stava scrivendo per Faustini nel caso *Il Tito* non fosse stato pronto per la stagione, come si legge nella lettera del 18 novembre 1665, in cui Ziani fa riferimento alla parte di Euristo che stava scrivendo per il signor "Giuseppino" in chiave di contralto, sebbene il fratello Giulio gli avesse confermato che Giuseppe cantava quasi sempre da soprano e raramente il contralto.⁵¹ Ziani decise comunque di concludere per contralto quel poco che rimaneva della parte, e non sappiamo se sia stata modificata in seguito, per l'allestimento nella stagione successiva. Giuseppe cantò quindi nell'*Alciade* e nel *Meraspe* di Faustini e Pallavicino fatti nella stagione 1667/68 al Ss. Giovanni e Paolo.⁵²

In una lettera del dicembre 1668 al Conte Ferdinando Bonaventura Harrach, Cesti riportò il desiderio di Giuseppe di passare al servizio di Sua Maestà.⁵³ Sebbene nel 1665 non fosse piaciuto all'imperatore, venne assunto a corte dal 1° ottobre 1669 fino al 1670.⁵⁴ Dal 1669 al 1672 fu anche cantore nella cappella di S. Petronio a Bologna.⁵⁵

Oltre a frequentare i teatri di Venezia, "Giuseppino" era molto richiesto nelle corti e godeva della protezione di importanti mecenati. Da anni era sotto la protezione del duca di Nevers, fratello di Maria Mancini Colonna: nel 1666 fu con il duca a Milano insieme ad Antonia Coresi.⁵⁶ Era sotto il patrocinio dei Colonna e della regina Cristina di Svezia: lo troviamo infatti a Roma al teatro Tordinona nella parte di Arconte nell'*Alcasta* di Giovanni Filippo Apolloni e Bernardo Pasquini, data nel 1673 con dedica a Cristina (opera inizialmente commissionata a Cesti).⁵⁷ Nel 1674 fu attivo nella cappella di palazzo Borghese e nell'esecuzione di vari oratori e intrattenimenti dati dalle

⁴⁵ Cfr. MARY E. FRANSEN, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 14.

⁴⁶ Cfr. SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, pp. 21, 49.

⁴⁷ Cfr. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, p. 265.

⁴⁸ Lettera di Leopoldo del 26 ottobre 1665 trascritta in SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 32.

⁴⁹ Cfr. paragrafo I.1 e GLIXON, *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, nota 32.

⁵⁰ Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, p. 334; WILLIAMS BROWN, «*Innsbruck, ich muss dich lassen*», p. 211.

⁵¹ Lettera di Ziani a Faustini del 28 novembre 1665, in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, c. 354r, parzialmente trascritta in ELLEN ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, App. IIIA.10, p. 710.

⁵² Cfr. GLIXON – GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, pp. 336. Probabilmente nel *Meraspe* interpretò il ruolo eponimo, o almeno questo gli era stato assegnato durante la preparazione dell'opera, come risulta da una sua lettera a Faustini del 23 luglio 1667 (in I-Vas, *Scuola grande di San Marco*, busta 188, c. 174r; parzialmente trascritta in ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, App. III, doc. 18, p. 712).

⁵³ Si veda SEIFERT, *Cesti and his opera troupe*, p. 42, lettera VI, p. 55.

⁵⁴ Cfr. KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, p. 63: qui risulta tuttavia fra i tenori.

⁵⁵ Cfr. GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio*, p. 327.

⁵⁶ Cfr. VALERIA DE LUCCA, *The Politics of Princely Entertainment. Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna*, New York, Oxford University Press, 2020, pp. 69, 126.

⁵⁷ Cfr. VALERIA DE LUCCA, "L'*Alcasta*" and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome, «*The Journal of Musicology*», 28/2, 2011, pp. 195-230; ARNALDO MORELLI, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016, pp. 124-125.

famiglie nobili della città.⁵⁸ Fu inoltre cantore nella cappella pontificia dal 31 marzo 1674 (ammesso come soprano sopranumerario) al 16 ottobre 1677, quando inviò la rinuncia al posto.⁵⁹ Negli anni '70 e '80 fu al servizio del duca di Modena e di Ippolito Bentivoglio a Ferrara.⁶⁰ Tornò a cantare a Venezia al teatro di S. Giovanni Grisostomo nel ruolo eponimo del *Nerone* di Giulio Cesare Corradi e Carlo Pallavicino, dato nel 1679,⁶¹ e nella parte di Romolo nel *Ratto delle Sabine* di Giacomo Francesco Bussani e Pietro Simone Agostini, dato nel gennaio 1680.⁶²

⁵⁸ Cfr. MORELLI, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini*, pp. 25 (nota 103), 38, 50, 244.

⁵⁹ Cfr. ANDREA ADAMI, *Catalogo de' nomi, cognomi e patria dei cantori pontifici col giorno del loro ingresso in Cappella [...]*, in *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 211; ENRICO CELANI, *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista musicale italiana», 16, 1909, pp. 56-112: 65.

⁶⁰ Si veda MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi, ad indicem*.

⁶¹ La sua presenza nell'opera è riportata da *Le Mercure galant* dell'aprile 1679. Si veda la trascrizione in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society. 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985, pp. 340-344.

⁶² Sul cantante si veda anche la relativa scheda nel catalogo compilato da Jean Lionnet *Musiciens à Rome de 1570 à 1750* del *Centre de Musique Baroque* di Versailles (<<http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/5f9scvgh9rigtvxdp0pi/not-229175>>, accesso del 10/10/2020).

Appendice II

Ossatura nei libretti della *Semiramide*

Lo schema che segue contiene la sinossi dei movimenti scenici nei due testi poetici della *Semiramide* di Giovanni Andrea Moniglia: il dramma incluso nel secondo volume della raccolta letteraria *Delle poesie drammatiche* di Moniglia, stampato a Firenze nel 1690, e l'*editio princeps* viennese del 1667, stampata in occasione della *première* dell'opera a Vienna.

I nomi dei personaggi riportati in corsivo individuano una sezione all'interno della scena: si tratta di casi in cui un personaggio si trova solo sul palcoscenico prima dell'ingresso di un altro personaggio, oppure rimane in scena dopo l'uscita di un altro personaggio. Come si vede dallo schema, tali sezioni nel libretto dell'edizione letteraria del 1690 costituiscono vere e proprie scene a sé stanti.

Nella sinossi riporto anche l'incipit delle principali arie dell'opera, di cui si può osservare la posizione (in entrata o in uscita) all'interno della scena. Riporto in un riquadro le scene di Fi90 che si trovano in una diversa posizione in Wi67.

Ossatura nella *Semiramide*, Firenze 1690

SEM NIN ELI CRE ISI FER ARS IRE CLI LUC CORO

Atto I

Gabinetti reali

1. SEM ————— LUC
 |
 2. SEM — NIN — ELI
 | |
 3. NIN — ELI

Piazza reale in Ninive

4. ISI «Adorata servitù»
 |
 5. ISI — FER
 |
 6. FER «Soffrirò, | tacerò»

Armeria reale

7. SEM ————— ELI
 |
 8. SEM
 |
 9. SEM ————— ISI
 |
 10. ISI «Il mio core è fatto segno»
 |
 11. ISI — FER

Sala regia

12. NIN — ELI
 |
 13. NIN «Celar d'amor l'arsura»
 |
 14. NIN ————— CLI
 |
 15. NIN

Cortile regio

16. IRE «Al velen di lontananza»
 |
 17. IRE — CLI
 |
 18. CLI «Troppa molestia»
 |
 19. CLI — LUC

Giardino reale

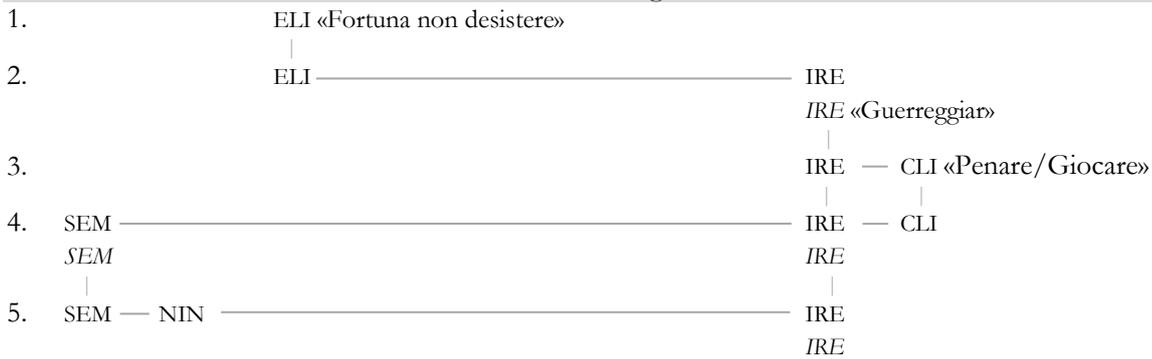
20. NIN «Fronde, fiori e fresche erbette»
 |
 21. NIN ————— IRE «Alma mia, di che paventi?»
 |
 22. SEM — NIN
 | |
 23. SEM — NIN — ELI
 SEM NIN

Recinto di muri assegnato per appartamento alle donzelle di Babilonia schiave di Semiramide

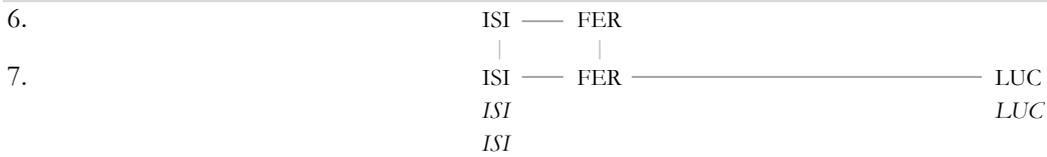
24. FER ————— CORO

Atto II

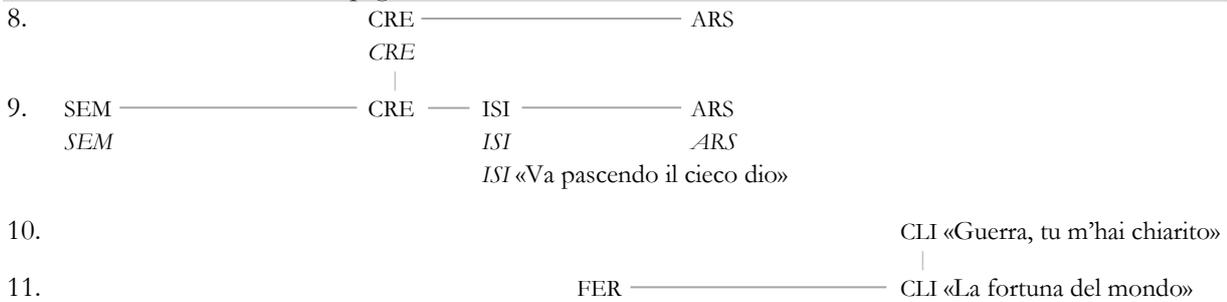
Camera regia



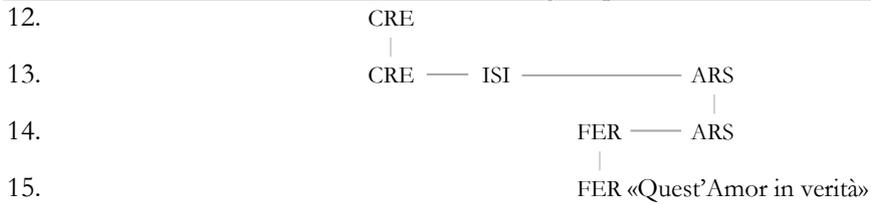
Città



Campagna tendata con la veduta delle mura di Ninive atterrate



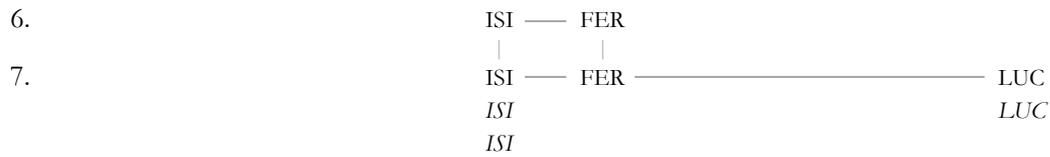
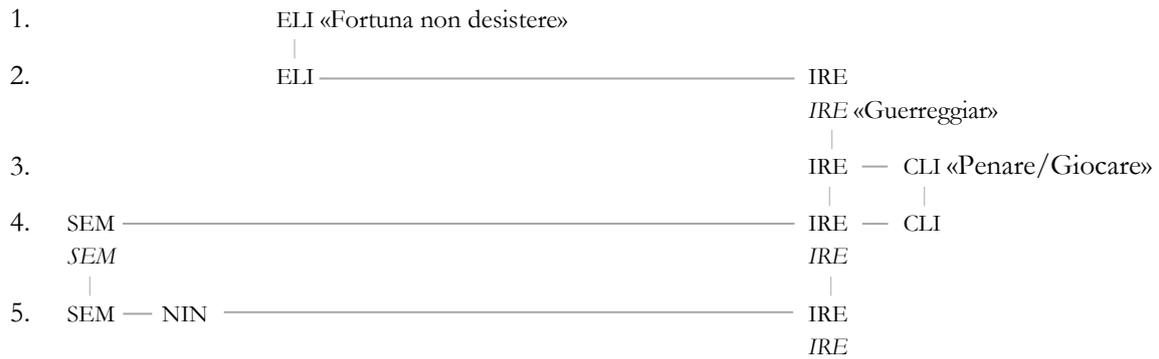
Torre orrida assegnata per carcere a Semiramide



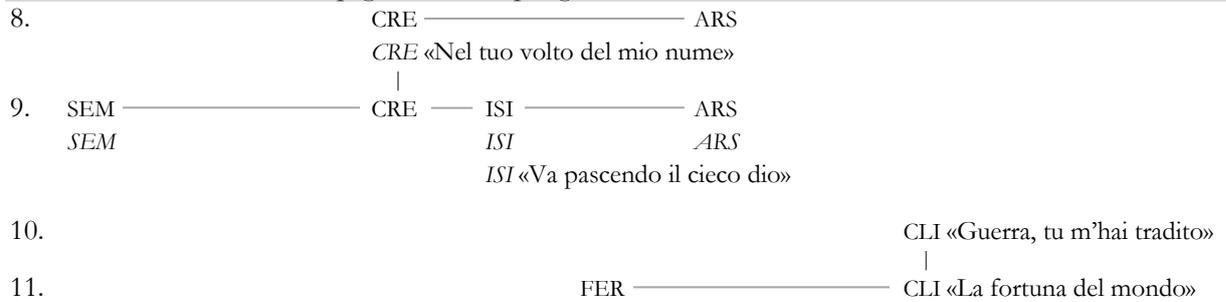
Spiaggia amena sul fiume Tigri



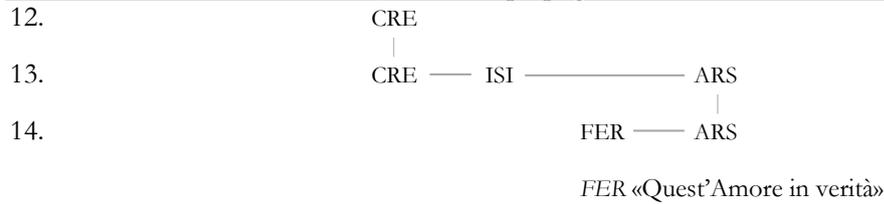
Atto II



Campagna tendata coi padiglioni di Creonte ed altri arredi militari



Recinto di mura destinato per prigione a Semirami con la veduta della torre



Spiaggia sul fiume Tigri



Atto III

1. FER ————— CLI
 CLI «Nefando, rio»

Galleria regia

2. NIN «Non più guerra, non più, numi implacabili», «Già discerno»

3. NIN — ELI

4. NIN — ELI ———— ISI

5. SEM — NIN — ELI ———— ISI
 SEM ELI ISI
 ELI ISI

6. ISI «Su la rota di Fortuna»

7. IRE «Ch'io non spero»

8. SEM — NIN ————— IRE
 SEM NIN

9. SEM «Al fulgor d'amiche stelle»

10. ISI ————— IRE «Pensieri disperati»

11. ISI ————— IRE — CLI
 IRE CLI
 CLI «Non c'è più misericordia»

Boscaglia

12. ARS «Sciolto dal giel durissimo»

13. FER — ARS

Padiglione di Creonte con la veduta de' duoi eserciti nemici a fronte

14. SEM — NIN — ELI — CRE — ISI — FER — ARS
 SEM NIN ELI CRE ISI

Atto III

1. FER ————— CLI
 FER «Nel mondo è vanità»

Sala regia nel palazzo di Ninive

2. NIN «Non più guerra, non più, numi implacabili», «Iside dove sei?»

3. NIN — ELI

4. NIN — ELI ————— ISI

5. SEM — NIN — ELI ————— ISI
 SEM ELI ISI
 ELI ISI

ISI «Su la rota di Fortuna»

6. IRE «Ch'io non spero»

7. SEM — NIN ————— IRE
 SEM — NIN
 SEM

8. ISI ————— IRE «Pensieri disperati»

9. ISI ————— IRE — CLI
 IRE CLI
 CLI «Non ci è più misericordia»

Boscaglia

10. ARS «Sciolto dal giel durissimo»

FER — ARS

11. SEM — NIN — ELI — CRE — ISI — FER — ARS
 SEM NIN ELI CRE ISI

Appendice III

Strutture a confronto nei testimoni della *Schiava fortunata*: tagli, aggiunte, modifiche

Legenda:

M modifiche (versi tagliati, aggiunti o riscritti)

S sostituzioni (scene, arie, versi)

sezioni assenti

A aggiunte (scene, arie, versi)

versi ricollocati

Wi67 scene	versi	Ve74 ^I	Ve74 ^{II}	V	Mo74 (+M)
---------------	-------	-------------------	--------------------	---	-----------

ATTO I

I.1 SEM, LUC	1-38	I.1 BEL, SEM S			
I.2 NIN, SEM, ELI	39-52	I.2 NIN, SEM, ELI M			
	53-61				
	62-91	M			
		A aria Sem «Date a l'armi e non cedete»	A 2 ^a strofa «Prendi l'armi e non paventa»		
	92-121 ^I	I.3 NIN, ELI M			
	121 ^{II} -123	S a due «Oh tormento» con «È troppo rigore»			
	124-133				
	134-136	S a due «Oh tormento» con «È troppo rigore»			
I.3 ISI, FER	137-144	I.4 ISI S aria Isi «Adorata servitù» con «Soavissime catene»			
	145-151	I.5 ISI, EUR M			
	152-203	A aria Isi «Vicende che nascete» 2 ^a strofa «Turbini che sorgete»		S «Affetti che pasceste»	= V
		I.6 EUR A recitativo e aria «Senza amore non si può star»			
I.4 IRE, CLI	204-213	I.7 IRE, EUR			
	214-232				
	233-248	M			
		A recitativo (5 vv.)			
	249-260				
		I.8 IRE A recitativo e aria «Va così con chi s'adora»		(T 2 ^a strofa)	= V
I.5 LUC, CLI	261-288				
I.6 ELI, SEM	289-314	I.9 ELI, SEM M A aria Eli «De' numi, de' grandi»			
	315-320	I.10 SEM			
	321-324	289-293 di Fi90 A aria Sem «Si soffra, si sperì»			

Cr75	Be78	Bo80	Lu82	Br91	Ha93
------	------	------	------	------	------

I.1 BEL, SEM					
I.2 NIN, SEM, ELI					
I.3 NIN, ELI					
I.4 ISI					
			A 2ª strofa «Dal bell'idolo adorato»		
I.5 ISI, EUR					
		= V	= V		
I.6 EUR					
			A 2ª strofa «Di gioire e non amar»		
I.7 IRE aria «Al velen di lontananza»	= Cr75				
I.8 IRE, CLI = Wi67	= Cr75				
		= V		= V	
I.9 EUR, CLI	= Cr75				
I.10 ELI, SEM	= Cr75				
I.11 SEM					

Wi67 scene	versi	Ve74 ^I	Ve74 ^{II}	V	Mo74 (+M)
I.7 ISI, SEM	325-327 ^I	I.11 SEM, ISI M			
	327 ^{II} -330	M			
	331-384	M			
	385-388	A 1 ^a strofa Sem «La tua speme alzando il volo»			
	389-395				
I.8 FER, ISI	396-410				
I.9 ELI, NIN	411-432	I.12 NIN			
	433-443				
	444-445				
I.10 CLI, NIN	446-486 ^I	I.13 EUR, NIN M			
	486 ^{II} -490	M			
		A aria Eur «Vol prestezza amor di dama»			
	491-493	I.14 NIN			
	494-514 ^I				
I.11 IRE, NIN	514 ^{II} -533	I.15 IRE, NIN			
	534-543				
	544-548				
	549-552	A aria Ire «Dimmi, scherzi, sì o no?»			
I.12 SEM, NIN	553-587	I.16 SEM, NIN			
I.13 ELI, SEM, NIN	588-592				
	593-599	M	A aria Nin «Gelosi pensieri»		
I.14 Coro, FER	600-613	I.17 MAR S			

ATTO II

II.1 ELI	614-623	II.1 ELI			
II.2 ELI, IRE	624-635	II.2 ELI, IRE			
	636-641				
	642-643				
II.3 CLI, IRE	644-657				
II.4 SEM, CLI, IRE	658-661	II.3 SEM, IRE			
	662-702 ^I	M		(T 11 vv.)	= V

Cr75	Be78	Bo80	Lu82	Br91	Ha93
I.12 SEM, ISI	= Cr75				
		A aria Isi «Da un core che adora»			
330 ¹⁻⁸ di W (300-307 di Fi90)					
		S aria Isi «Il mio core è fatto segno» con «Son bersaglio a ria Fortuna»			
I.13 NIN	= Cr75				
I.14 CLI, NIN = Wi67	= Cr75				
I.15 NIN	= Cr75				
I.16 IRE, NIN	= Cr75				
I.17 SEM, NIN	= Cr75				
			A 2 ^a strofa «Speranze amorose»		
I.18 MAR	= Cr75				

II.1 ELI					
II.2 ELI, IRE	= Cr75				
II.3 CLI, IRE	= Cr75				
II.4 SEM, CLI, IRE	= Cr75				
		= V		= V	

Wi67 scene versi	Ve74 ^I	Ve74 ^{II}	V	Mo74 (+M)
II.5 NIN, SEM, IRE 702 ^{II} -722	II.4 NIN, SEM, IRE A aria Ire «Speranze bugiarde»	S aria Ire con «O tiranno dio bendato» / «O crudel, tiranno arciere»	(solo 1 ^a strofa)	(solo 1 ^a strofa)
	II.5 NIN A recitativo più aria «Cerco pace e trovo guerra»		(solo 1 ^a strofa)	(solo 1 ^a strofa)
II.6 ISI, FER 723-727 728-764	II.6 ISI			
II.7 LUC, FER, ISI 765-789	II.7 EUR, ISI M A aria Isi «Fiera sorte»			(in M assente)
	II.8 EUR A recitativo e aria «Maledetto quel diletto»			M ordine inverso: aria e recitativo
II.8 CRE, ARS 790-795 796-848 849-852 853-855	II.9 CRE, SEM, ISI			
II.9 CRE, ARS, SEM, ISI 856-861 862-871 872-975 976-991	M S aria Isi «Va pascendo il cieco dio» con l'aria <i>a due</i> Cre e Isi «Lo sapete, o miei desiri» A aria Sem «Sta pur saldo e spera, o cor»			
	II.10 NIN, ELI A recitativo, aria Nin «Date fine al mio penar», aria Eli «Fortuna, che pensi»			
II.10 CLI 992-1009 ^I				
II.11 FER, CLI 1009 ^{II} -1036 1037-1047				
	II.11 EUR A rec. e aria «È un mestier maledetto il far il paggio»			
II.12 CRE 1048-1056 849-852 1057-1061	II.12 CRE aria «Nel tuo volto del mio nume» (II.8)			

Cr75	Be78	Bo80	Lu82	Br91	Ha93
II.5 NIN, SEM, IRE	= Cr75				
		(solo 1ª strofa)		(solo 1ª strofa)	(solo 1ª strofa)
II.6 NIN	= Cr75	(solo 1ª strofa)		(solo 1ª strofa)	
II.7 ISI	= Cr75				
		A aria «Date morte o date vita»			
II.8 EUR, ISI	= Cr75				
		S «Mi si renda il mio bel sole»		= Bo80	
II.9 EUR = Ve74 ^l ma T 8 vv.	= Cr75	= Mo74		= Mo74	
II.10 CRE, SEM, ISI	= Cr75			II.8	
		solo 1ª strofa di Creonte		= Bo80	
		A aria Isi «Con voi, bellezze altere»			
			A 2ª strofa «Non pavento, il duolo ha fin»		
II.11 NIN, ELI	= Cr75			II.9	
II.12 CLI	= Cr75				
II.13 CLI, EUR = Wi67	= Cr75				
→ III.7	→ III.7			II.10	
II.14 CRE	= Cr75			II.11	

Wi67 scene	versi	Ve74 ^I	Ve74 ^{II}	V	Mo74 (+M)
II.13 CRE, ISI, ARS	1062-1077 1078-1083 1084-1087 1088-1105	II.13 CRE, ISI M 1077 ²⁻⁵ di W (1143-1147 di Fi90) 1148-1154 di Fi90 1087 ¹⁻⁵ di W (1165-1169 di Fi90) M «Amor, lascia ch'io viva» da <i>a tre</i> Isi, Cre, Ars a <i>a due</i> Isi, Cre «Sdegno/Amor, lascia ch'io viva»			
II.14 FER, ARS	1106-1137				
II.15 Coro	1138-1142 1143-1183 1184-1187 ¹	II.14 SEM S recitativo più aria «In prigion di duro gieb»	II.14 AMO, SDE S	= Ve74 ^{II}	= Ve74 ^{II}
II.16 Coro, SEM	1187 ^{II} -1201 1202-1219			II.15 SEM = II.14 in Ve74 ^I A 2 ^a strofa «Se fra ceppi di cristal»	

ATTO III

III.1 CLI, FER	1220-1304				
III.2 NIN	1305-1329	III.1 NIN			
III.3 NIN, ELI	1330-1353	III.2 NIN, ELI M A aria Nin «O copritevi a mie' lumi»			
III.4 ISI, NIN, ELI	1354-1359 1360-1363 1364-1386 1387-1416	III.3 ISI, NIN, ELI		A aria Isi «Sorte perfida, di'» ¹	
III.5 SEM, NIN, ELI, ISI	1417-1450 1451-1453 1454-1456 1457-1468	III.4 SEM, NIN, ELI, ISI M III.5 SEM, ELI, ISI A aria Sem «Afflitto mio core» <i>a due</i> ISI, ELI «Oh, come in un momento» aria «Su la rota di Fortuna»		A 2 ^a strofa «Dolente mio seno»	= Ve74 ^{II}
			S Eli «Degli amanti è cieco il nume»		

¹ Sia in V sia in Ha93 l'aria «Sorte perfida, di'» è copiata due volte: la prima volta nella scena III.4, la seconda volta nella scena III.13, affidata ad Ireo. Nelle partiture è tuttavia notata in chiave di soprano (registro di Iside).

Cr75	Be78	Bo80	Lu82	Br91	Ha93
II.15 CRE, ISI	= Cr75			II.12	
= Wi67					
		S aria <i>a due</i> «O col cielo o con me stessa» / «Contro Amore o contro il cielo»			
			A recitativo e aria Cre «Ira, sdegno» / «Fato, Numi»		
II.16 Coro, SEM = Wi67 S con primi 5 vv. del recitativo in Ve74 ^I = Wi67	II.16 SEM = Ve74 ^I				= Ve74 ^{II}
A aria «In prigion di duro gel» di Ve74 ^I					

III.1 NIN					
III.2 NIN, ELI					
III.3 ISI, NIN, ELI					
III.4 SEM, NIN, ELI, ISI					
III.5 SEM, ELI, ISI					
			A 2 ^a strofa «Speranze gradite»		
		S <i>a due</i> «Come cruda è la sorte» = Ve74 ^{II}	= Ve74 ^{II}	III.6 = Bo80 = Ve74 ^{II}	= Ve74 ^{II}

Wi67 scene	versi	Ve74 ^I	Ve74 ^{II}	V	Mo74 (+M)
III.6 IRE	1469-1480	III.6 IRE S aria Ire «Ch'io non sperì» con «Dolce amor gradita speme»			
		III.7 EUR, IRE A			
III.7 SEM, NIN, IRE	1481-1501				
	1502-1558	→ III.9	→ III.9	→ III.9	→ III.9
III.8 ISI, IRE	1559-1573 1574-1579	III.8 ISI, IRE A aria <i>a due</i> «Oh t'inganni, Cupido, t'inganni» / «Oh mio core, tradito mio core»			
III.9 CLI, ISI, IRE	1580-1630				
III.10 ARS, FER	1631-1684				
III.7 ←	1502-1506	III.9 SEM, NIN M 1509 ¹⁻⁷ di W (1602-1608 di Fi90)			
	1514-1533 1538-1546	A aria di Nino «Offeso mio core»			
	1547-1550 1551-1553	III.10 SEM A recitativo (4 vv.)			
	1554-1558	A aria Sem «Non ti conosco più»			
		III.11 ELI, EUR A recitativo e <i>a due</i> «Se si cerca, e chi lo sa»			
		III.12 IRE, SEM A			
		III.13 IRE, SEM, NIN A aria Ire «Sorte perfida, di'»			
III.11 CRE, NIN, ISI, SEM, FER, ARS, ELI	1685-1694 1695-1700 1701-1708 1709-1710 1711-1725 1726-1732	III.14 CRE, NIN, ISI, SEM, EUR M S <i>a quattro</i> «Di gioia verace» con «Dolce gioia, gradito piacere»	NIN «Dolce gioia, gradito piacere»	= Ve74 ^{II}	= Ve74 ^{II}
		A 3vv. Eur, Eli + aria Nin «Il dardo d'un guardo»			

Cr75	Be78	Bo80	Lu82	Br91	Ha93
III.6 IRE		S «Dal bell'arco d'un ciglio ridente»		= Bo ma aria di Iside	
III.7 EUR, IRE A aria «È un mestier maledetto il far il paggio» (II.11 in Ve74 ^I)	= Cr75				
		A aria Eur «T'inganni, Amor, se credi»		III.7 A aria Ire «Se l'ardore tuo vivace»	
→ III.10	→ III.10	→ III.9	→ III.9	→ III.9	→ III.9
III.8 ISI, IRE				III.8	
		S aria Isi «Del nume faretrato»		= Bo80	
III.9 CLI, ISI, IRE	= Cr75				
III.10 SEM, NIN	= Cr75			III.9	
	(di Sem)				
= Wi67		III.10 S aria Sem «Ah sì, Fortuna, porgi»	III.10		III.10
			A 2 ^a strofa «Più non ti voglio, no»		
III.11 ELI, EUR	= Cr75	A aria Eur «Se la cruda mi tratta così»		III.10	
III.12 IRE, SEM	= Cr75			III.11	
III.13 IRE, SEM, NIN	= Cr75			III.12	
III.14 CRE, NIN, ISI, SEM, EUR, ELI	= Cr75			III.13	
= Wi67 = Wi67	= Ve74 ^I	= Ve74 ^{II}	SEM «Dolce gioia gradito piacere»	= Ve74 ^{II}	= Ve74 ^{II}
				A 2 ^a strofa Sem «Cor tradito, discaccia l'amore»	

- ACCORSI MARIA GRAZIA, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 166, 1989.
- ADAMI ANDREA, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.
- ADEMOLLO ALESSANDRO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo. Margherita Salicola*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», terza serie, 23, 1889, pp. 524-553.
- Agathiae Myrinaei Historiarum libri quinque*, recensuit Rudolfus Keydell, Berlin, De Gruyter, 1967.
- AGOSTINI LEONARDO, *Le gemme antiche e figurate. Parte seconda*, Roma, Michele Hercole, 1669.
- ALIGHIERI DANTE, *Commedia*, I. *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.
- ALLACCI LEONE, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.
- AMBROSIO LUCA, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra il 1668 e il 1689*, PhD diss., Università degli Studi di Pavia, 2017.
- AMIOT JUSTINE, *Le "De plurimis claris selectisque mulieribus" de Jacopo Filippo Foresti: un maillon méconnu de la réception du "De mulieribus claris" de Boccace et du genre des vies de femmes célèbres*, «Anabases», 18, 2013, pp. 33-45.
- ANTONICEK THEOPHIL, *Antonio Cesti alla corte di Vienna*, «Nuova Rivista musicale Italiana», 4/2, 1970, pp. 307-319.
- , *Beobachtungen zu den Wiener Opern von Pietro Andrea Ziani*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp. 165-192.
- ANTONICEK THEOPHIL – WILLIAMS BROWN JENNIFER, voce *Ziani, Marc'Antonio* in *Grove online* (pubbl. online 2001; accesso del 20/04/2020).
- ANTONUCCI FAUSTA, *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice, 2020.
- ANTONUCCI FAUSTA – BIANCONI LORENZO, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*, in GIACINTO ANDREA CICOGNINI – FRANCESCO CAVALLI – GIOVANNI FILIPPO APOLLONI – ALESSANDRO STRADELLA, *Il novello Giasone*, partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013 («Drammaturgia musicale veneta», 3), pp. vii-xliv.
- [APOLLONI GIOVANNI FILIPPO], *L'Argia*, Innsbruck, Hieronimo Agricola, 1655.
- , *La Dori, ovvero Lo schiavo regio*, Venezia, Francesco Nicolini e Stefano Curti, 1667.
- , *La schiava fortunata, o vero La Dori*, Innsbruck, Michael Wagner, 1657 [scenario].
- APOLLONI GIOVANNI FILIPPO – CESTI ANTONIO, *L'Argia*, partitura in facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York/London, Garland, 1978 («Italian Opera, 1640-1770», 3).
- , *La Dori*, partitura in facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York/London, Garland, 1981 («Italian Opera, 1640-1770», 63).

- Argomento e scenario della Semiramide, tragedia nuovamente composta da recitarsi nel Seminario Romano nelle correnti vacanze del carnevale dalli convittori delle Camere Minori dell'anno 1672*, Roma, Ignazio de Lazari, 1672.
- Argomento e scenario della Semiramide, opera rappresentata da' signori convittori del Collegio de' Nobili di Trevigi nel corrente carnevale dell'anno 1674*, Trevigi, Pasqualin da Ponte, 1674.
- ARIOSTO LUDOVICO, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- ARTALE GIUSEPPE, *Guerra tra vivi e morti, tragedia di lieto fine*, Napoli, Antonio Bulifon, 1679.
- ATENEO DI NAUCRATI, *I deipnosofisti, I dotti a banchetto*, vol. III, ll. XII-XV, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- AURELIO AURELI, *L'Artaxerse*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669.
- BADOLATO NICOLA, *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di "ars combinatoria"*, «Musica e Storia», 16/2, 2008, pp. 341-384.
- , *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012.
- , *Introduzione*, in *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. vii-xxxiv.
- , voce *Noris, Matteo*, in *DBI*, vol. 78, 2013, pp. 747-751.
- BARONI MARIO, *Legrenzi e l'armonia del XVII secolo*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Fondazione Ugo e Olga Levi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 399-417.
- BARNETT GREGORY, *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di Thomas Christensen, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455.
- BELLINA ANNA LAURA, *Intrecci, generi e stile. Appunti per una proposta*, «Musica e Storia», 12/1, 2004.
- , *Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690*, «Musica e Storia», 16/3, 2008, pp. 533-548.
- BELSENSI GREGORIO [i.e. GESSI BERLINGERO], *Il Nino figlio*, Bologna, erede del Benacci, 1655.
- [BENTIVOGLIO IPPOLITO], *Nino il giusto*, Ferrara, eredi del Suzzi, 1662.
- , *Il Nino*, Bologna, erede del Benacci, [1673].
- BENZI ELISA, *Annotazioni sui versi sdruciolati nel dramma per musica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. 1, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 637-675.
- BENZONI GINO, voce *Grimani Calergi, Vettor*, in *DBI*, vol. 59, 2002.
- BEREGAN NICOLÒ, *Il Tito*, Venezia, Stefano Curti, 1666.
- , *Il Genserico*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669.
- BEREGAN NICOLÒ – CESTI ANTONIO, *Il Tito*, partitura in facsimile, edizione del libretto e saggio introduttivo a cura di Giada Viviani, Milano, Ricordi, 2012 («Drammaturgia musicale veneta», 5).
- BERGEL LIENHARD, *Semiramis in Italian and Spanish Baroque*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 7/2, 1973, pp. 227-249.
- BIANCONI LORENZO, «*L'Ercole in Rialto*», in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 259-272.
- , voce *Cesti, Pietro (in religione Antonio)*, in *DBI*, vol. 24, 1980, pp. 281-296.

- , *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, vol. 6, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986.
- , *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991² («Storia della Musica», 5).
- , *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», 2/1, 1995, pp. 143-154.
- , *Il libretto d'opera*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Appendice IX. *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 187-208.
- BIANCONI LORENZO – PAGANNONE GIORGIO, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce, PensaMultimedia, 2010, pp. 201-263.
- BIANCONI LORENZO – WALKER THOMAS, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 379-454.
- , *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296 (traduzione italiana parziale: *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993).
- BISACCIONI MAIOLINO, *La Semiramide in India*, Venezia, Francesco Miloco, 1648.
- BISSARI PIETRO PAOLO, *L'Erinto, drama regio musicale*, Monaco, 1661.
- BLANCO MERCEDES, «*La gran Semíramis*» de Cristóbal de Virués: *une méditation humaniste de l'histoire*, «e-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 21, 2015 (online all'indirizzo <<http://journals.openedition.org/e-spania/24641>>; accesso del 02/05/2020).
- BOCCACCIO GIOVANNI, *Libri Johannis Boccacii de Certaldo de mulieribus claris [...]*, Ulm, Johannes Zeiner de Reutlingen, 1473.
- , *Ioannis Boccacii de Certaldo Insigne Opus De Claris Mulieribus*, Bernae Helvet, Mathias Apiarius, 1539.
- , *Libro di M. Gio. Boccaccio delle donne illustri tradotto per Messer Giuseppe Betussi [...] all'Illustriss. S. Camilla Pallavicina Marchesa di Corte Maggiore*, Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, a istanza di m. Andrea Arrivabene al segno del pozzo, 1545.
- , *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. 6, 1965.
- , *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. 10, 1970.
- BONACOSSO ERCOLE, *La Semiramide*, Ferrara, eredi del Giglio, 1674.
- BORETTI GIOVANNI ANTONIO, *Ercole in Tebe*, a cura di Howard Mayer Brown, New York/London, Garland, 1977 («Italian opera, 1640-1770», 6).
- BRACCA SILVIA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, ZeL edizioni, 2014.
- , *Il "sublime genio" del marchese Guido III Rangoni: la passione per il teatro melodrammatico di un cortigiano del Seicento tra Venezia, Modena e Parma*, «Parma per l'arte», 25, 2019, pp. 205-253.
- BRUNELLI BRUNO, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 3, 1941, pp. 330-334.
- BUCCHI GABRIELE, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le "Metamorfosi d'Ovidio" di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

- BUDDEN JULIAN – CARTER TIM – MCCLYMONDS MARITA P. – MURATA MARGARET – WESTRUP JACK, voce *Arioso*, in *Grove Music Online* (pubbl. 2001, pubbl. online 2001; accesso del 16/11/2020).
- BUKOFZER MANFRED F., *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton & Company, 1947.
- BURROWS DAVID L., *The Cantatas of Antonio Cesti*, PhD diss., Brandeis University, 1961.
- , *The Italian Cantata, I. Antonio Cesti (1623-1669)*, a cura di David L. Burrows, Wellesley, Wellesley College, 1963 («The Wellesley Edition», 5).
- , *Antonio Cesti (1623-1669)*, in *The Wellesley Cantata Index Series*, 1, Wellesley, Wellesley College, 1964.
- , *Antonio Cesti on Music*, «The Musical Quarterly», 51/3, 1965, pp. 518-529.
- BURROWS DAVID L. – SCHMIDT CARL B. – WILLIAMS BROWN JENNIFER, voce *Cesti, Antonio [Pietro]* in *Grove Music Online* (pubbl. 2001, pubbl. online 2001; accesso del 20/04/2020).
- CAGNOLI BELMONTE, *Difesa di Semiramide*, Avignone, G. Piot, 1638.
- CALCAGNO MAURO, *Fonti, ricezione e ruolo della committenza nell'“Eliogabalo” musicato da F. Cavalli G. A. Boretti e T. Orgiani (1667-1687)*, in *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini Edizioni, 2005, pp. 77-100.
- , *Censoring “Eliogabalo” in Seventeenth-Century Venice*, «Journal of Interdisciplinary History», 36, 2006, pp. 355-377.
- CALDERÓN DE LA BARCA PEDRO, *Tercera parte de comedias*, Madrid, Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1664.
- , *La hija del aire: tragedia en dos partes*, a cura di Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- CAPOMACCHIA ANNA MARIA G., *Semiramis: una femminilità ribaltata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986.
- CAPUCCI MARTINO, voce *Corradi, Giulio Cesare*, in *DBI*, vol. 29, 1983, pp. 316-319.
- CAPUTO VINCENZO, *Una galleria di donne illustri: il “De mulieribus claris” da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-147 (online all'indirizzo <<http://journals.openedition.org/cei/894>>, accesso del 19/04/2019).
- CATUCCI MARCO, voce *Moniglia, Giovanni Andrea*, in *DBI*, vol. 75, 2011, pp. 685-691.
- CAVALLI FRANCESCO, *La Calisto*, edizione della partitura a cura di Jennifer Williams Brown, Middleton WI, A-R Editions, 2007.
- , *La Calisto. Dramma per musica by Giovanni Faustini*, a cura di Álvaro Torrente e Nicola Badolato, Kassel, Bärenreiter, 2012.
- CECCHI PAOLO, voce *Sacراتi, Francesco*, in *DBI*, vol. 89, 2017, pp. 322-325.
- CELANI ENRICO, *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista musicale italiana», 16, 1909, pp. 56-112.
- CERIANI GIOVANNI A., *Cronaca di Ferrara dal 1651 al 1673*, ms in I-FEc, *Collezione Antonelli*, 269.
- CESTI ANTONIO, *Il pomo d'oro: Bühnenfestspiel*, a cura di Guido Adler, Wien, 1896-1897 («Denkmäler der Tonkunst in Österreich», III/2, 6 e IV/2, 9; nuova edizione: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959).
- , *Oronthea*, a cura di William C. Holmes, Wellesley, Wellesley College, 1973 («The Wellesley Edition», 11).

- , *Il pomo d'oro (Music for Acts III and V from Modena, Biblioteca Estense, Ms., Mus. E. 120)*, a cura di Carl B. Schmidt, Madison, A-R Editions, 1982 («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», 42).
- , *La Dori, Oper in drei Akten, Wiener Fassung (1664)*, a cura di Martina Natter, Institut für Tiroler Musikforschung, 2005, online all'indirizzo <<http://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/komponisten/cesti/ladori/index.html>> (accesso del 18/10/2020).
- , *La magnanimità d'Alessandro, Oper in drei Akten, Innsbruck (1662)*, a cura di Martina Natter, Institut für Tiroler Musikforschung, 2005, online all'indirizzo <<http://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/komponisten/cesti/allessandro/index.html>> (accesso del 18/10/2020).
- , *Il Tito (Titus): opera in three acts*, a cura di Alan Curtis, London, Novello, 2005.
- CHIARELLI ALESSANDRA, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.
- CHIARELLI ALESSANDRA – POMPILIO ANGELO, «*Or vaghi, or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*», Bologna, CLUEB, 2004.
- CHIRICO TERESA, «*La Datira*»: *un dramma ritrovato di Giulio Rospigliosi*, «Rivista italiana di Musicologia», 47, 2012, pp. 61-81.
- CICOGNINI GIACINTO ANDREA, *Il Giasone*, Venezia, Camillo Bortoli, 1666.
- , *L'Orontea*, Innsbruck, Michael Wagner, 1656.
- , *L'Orontea*, Venezia, Stefano Curti, 1666.
- COLLARILE LUIGI, voce *Partenio, Giovanni Domenico*, in *DBI*, vol. 81, 2014.
- CONTARINI LUIGI, *Il vago e dilettevole giardino [...] raccolto dal padre Luigi Contarino crucifero*, Vicenza, Eredi di Perin, 1589.
- CORADINI FRANCESCO, *P. Antonio Cesti (5 agosto 1623 – 14 ottobre 1669). Nuove notizie biografiche*, «Rivista musicale italiana», 30, 1923, pp. 371-388.
- Il corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, edizione a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.
- COSENTINO PAOLA, *Sulla fortuna cinquecentesca del "De mulieribus claris". Boccaccio, il teatro e la biografia femminile*, «Critica letteraria», 170/1, 2016, pp. 41-68.
- CROCE FRANCO, voce *Artale, Giuseppe*, in *DBI*, vol. 4, 1962, pp. 345-348.
- CROWTHER VICTOR, *The Operas of Cesti*, «The Music Review», 31, 1970, pp. 93-113.
- CRUICKSHANK DON WILLIAM, *Calderón de la Barca: su carrera secular*, Madrid, Editorial Gredos, 2011 (traduzione dell'edizione inglese *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009).
- DAHLHAUS CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005 (1ª edizione in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162).
- , *Frase e periodo: per una teoria della sintassi musicale*, «Musica/Realtà», 109/1, 2016, pp. 81-99 (traduzione dal tedesco di Alice Verti).
- DALLA VECCHIA FRANCESCO, *Key symbolism in Francesco Cavalli's Arias*, PhD diss., University of Iowa, 2011.
- DA MOSTO ANDREA, *I bravi di Venezia*, Milano, Ciarrocca, 1950.

- DAOLMI DAVIDE, «*Arte sol da puttane e da bardasse*». *Prostituzione maschile e “nobile vizio” nella cultura musicale della Firenze barocca*, «Civiltà musicale», 6/1-2, 1992, pp. 103-131.
- D'AUBIGNAC FRANÇOIS H., *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657.
- DECROISSETTE FRANÇOISE, *La construction des personnages dans deux fêtes théâtrales à la cour de Florence au XVII^e siècle*, «Revue d'histoire du théâtre», 24, 1972, pp. 207-222.
- , *De la Commedia dell'Arte au Drame Giocoso: Les “Drammi civili” de Giovan Andrea Moniglia, librettiste florentin*, in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, a cura di Irène Mamczarz, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 141-170.
- , *Un librettista alla ricerca dell'autorialità: le strategie editoriali di Giovan Andrea Moniglia (1624-1700)*, «Linea@editoriale», 1, 2009, pubbl. 20/04/2017, online all'indirizzo <<http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=88>> (accesso del 05/11/2019).
- , *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin. Les “Poesie drammatiche” de G. A. Moniglia entre obéissance et auctorialité*, in *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, pp. 59-85.
- DE FEO ADRIANA, *I libretti encomiastici di Giovanni Andrea Moniglia: dalle corti di Firenze e Vienna ai teatri veneziani*, in *Music and Power in the Baroque Era*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 19-38.
- DEISINGER MARKO, *Pompeo Sabbatini. Die Skandale um einen römischen Soprankastraten*, «Römische Historische Mitteilungen», 51, 2009, pp. 231-256.
- DELLABORRA MARIATERESA, «*È morta Euridice*». *Influenze di Cesti sull’“Orfeo” di Sartorio*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 141-171.
- DELL'ANGUILLARA GIOVANNI ANDREA, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Gio. Griffio, 1561.
- DE LUCCA VALERIA, *The Power of the Prima Donna: Giulia Masotti's Repertory of Choice*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo: <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/the-power-of-the-prima-donna-giulia-masottis-repertory-of-choice/>>, accesso del 20/04/2020).
- , «*L'Alcasta” and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome*», «The Journal of Musicology», 28/2, 2011, pp. 195-230.
- , *Dressed to impress: The costumes for Antonio Cesti's Orontea in Rome (1661)*, «Early Music», 41/3, 2013, pp. 461-475.
- , *The Politics of Princely Entertainment: Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna (1659-1689)*, New York, Oxford University Press, 2020.
- DENAROSI LUCIA, *Le due “Semiramidi” di Muzio Manfredi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1992-93.
- DE RIBERA PIETRO PAOLO, *Le glorie immortali de' trionfi ed eroiche imprese d'ottocentoquarantacinque donne illustri, antiche e moderne*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1609.
- DE ROSA RAFFAELLA, voce *Gessi, Berlingero juniore*, in *DBI*, vol. 53, 2000.
- DESFONTAINES [i.e. MARY NICOLAS], *La véritable Sémiramis*, Paris, Pierre Lamy, 1647.
- DE VIRUÉS CRISTÓBAL, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, 1609.
- DIECI SARA, *Le cantate da camera di Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003 («Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», 37), pp. 273-290.

- Diodori Siculi Historiarum priscarum libri VI e graeco in latinum traducti per Fr. Poggium*, Bononiae, [Baldassarre Azzoguidi], 1472.
- Diodoro Siculo delle antiche historie fabulose nuovamente fatto vulgare e con diligenza stampato*, Firenze, Eredi di Filippo di Giunta, 1526.
- DIODORO SICULO, *Istoria, overo Libreria Istorica di Diodoro Siciliano [...] tradotta [...] nella nostra lingua da messer Francesco Baldelli*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574.
- , *Biblioteca storica, volume primo (libri I-III)*, a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, BUR, 2004.
- DISTASO GRAZIA, *Una sperimentazione di lieto fine: la "Guerra tra vivi e morti" di Giuseppe Artale*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Laterza, Bari, 2006, vol. 1, pp. 785-796.
- [DOLFIN PIETRO], *Ermengarda*, Venezia, Francesco Nicolini, 1670.
- La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986.
- I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana, Firenze, Leo S. Olschki, 2013.
- DUBOWY NORBERT, *Arienfunktion in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, «Revista de Musicologia», 16/5, 1993, pp. 2943-2957.
- , *Zur Morphologie des «dramma per musica»: die Doppelarie bei Alessandro Scarlatti und seinen Zeitgenossen*, in *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung (Freiburg im Breisgau 1993)*, a cura di Hermann Danuser e Tobias Pleblich, Kassel, Bärenreiter, 1998, vol. 2, pp. 425-430.
- , *Opere di Draghi in Italia?*, in *«Quel novo Cario, quel divin Orfeo»: Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998)*, a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2000, pp. 225-252.
- , voce *Gianettini, Antonio*, in *MGG Online* (pubbl. 2002, pubbl. online novembre 2016; accesso del 20/04/2020).
- , *«Un riso bizzarro dell'estro poetico»: il "Flavio Cuniberto" (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento*, «Musica e Storia», 12/2, 2004, pp. 401-422.
- L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992)*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995.
- EDWARDS GWYNNE, *Calderón's "La hija del aire" in the Light of his Sources*, «Bulletin of Hispanic Studies», 43, 1966, pp. 177-196.
- EGGER JOSEF, *Geschichte Tirols von den ältesten Zeiten bis in die Neuzeit*, 2 voll., Innsbruck, 1876.
- EINSTEIN ALFRED, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614-1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 9, 1908, pp. 336-424.
- ELIANO, *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, traduzione dal greco di Claudio Beveggi, Milano, Adelphi Edizioni, 1996.
- EMANS REINMAR, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650-1708*, 1. Teil, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 65, 1981, pp. 47-81.
- ERODOTO, *Le storie, libro I. La Lidia e la Persia*, a cura di David Asheri, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1988.
- ESTEVEZ CARMEN C., *The dramatic portrayal of Semiramis in Virués, Calderón and Voltaire*, PhD diss., The City University of New York, 1985.

- EUSEBIO DI CESAREA, *Eusebii Caesariensis Episcopi Chronicon quod Hieronymus presbyter divino eius ingenio latinum facere curavit [...]*, Paris, Henricus Stephanus, 1512.
- FABBRI PAOLO, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: «La poetica toscana all'uso» di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera & libretto*, vol. 1, a cura di Gianfranco Folena, Giovanni Morelli, Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp. 1-31.
- , *Una recensione “in rima” della Divisione del Mondo (1675)*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Fondazione Ugo e Olga Levi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 433-456.
- , *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003 (1^a ed. Bologna, Il Mulino, 1980).
- , *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007 (1^a ed. *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 165-233).
- FANTAPPIÈ FRANCESCA, «Per teatri non è Bergamo sito». *La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 2010.
- FARULLI PIETRO, *Annali, ovvero notizie storiche dell'antica, nobile e valorosa città di Arezzo in Toscana dal suo principio fino al presente anno 1717 [...]*, Foligno, Nicolò Campitelli, 1717.
- La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.
- FILOSA ELSA, *Tre studi sul “De mulieribus claris”*, Milano, LED, 2012.
- FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, a cura di Giuseppe Pucci, traduzione di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2010.
- FRANSEN MARY E., *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York, Oxford University Press, 2006.
- FRASER ANTONIA, *Boadicea's Chariot: the Warrior Queens*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1988.
- FREEMAN DANIEL E., “La guerriera amante”: *Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*, «The Musical Quarterly», 80/3, 1996, pp. 431-460.
- FREITAS ROGER, *Portrait of a castrato: politics, patronage and music in the life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- FROLDI RINALDO, *Riflessioni su “La hija del aire” di Calderón*, in *Orillas.: studi in onore di Giovanni Battista De Casare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, vol. 1, *Il mondo iberico*, a cura di Gerardo Grossi e Augusto Guarino, pp. 177-185.
- , *La legendaria reina de Asiria. Semíramis en Virués y Calderón*, «Críticón», 87-89, 2003, pp. 315-324.
- , *La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por l'español Cristóbal de Virués*, in *Trabajo y aventura: studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, a cura di Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125.
- FROSINI DINO, *Antonio Cesti da Volterra a Pisa nel 1649*, «Rivista italiana di Musicologia», 13/1, 1978, pp. 104-117.
- GABELLIERI FRANCESCO, *I musicisti di Curzio Inghirami e Raffaello Maffei: Antonio Cesti, Antonio Bracci, Giacinto Cornacchioli, Odoardo Ceccarelli, Luigi Ceccherelli e Michele Grasseschi*, «Rassegna volterrana», 96, 2019, pp. 269-309.

- GALVANI LIVIO NISO [i.e. SALVIOLI GIUSEPPE], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche*, Milano, Ricordi, 1878.
- GAMBASSI OSVALDO, *La Cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.
- GANDINI LUIGI A., *Sulla venuta in Italia degli Arciduchi d'Austria conti del Tirolo (1652). Studio storico corredato da documenti inediti*, Modena, Antica Tipografia Soliani, 1892.
- La gara delle stagioni torneo a cavallo rappresentato in Modana nel passaggio de' Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria ed arciduchessa Anna di Toscana*, Modena, Giulian Cassiani stampator ducale, 1652.
- GARAVAGLIA ANDREA, *Amazons from Madrid to Vienna, by way of Italy: The Circulation of a Spanish Text and the Definition of an Imaginary*, «Early Music History», 31, 2012, pp. 189-233.
- , «*La brevità non può mover l'affetto*»: *The Time Scale of the Baroque Aria*, «*Recercare*», 24, 2012, pp. 35-61.
- , *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED, 2015.
- , *Funzioni espressive dell'aria a metà Seicento secondo il "Giasone" di Cicognini e Cavalli*, «*Il Saggiatore musicale*», 25/1, 2018, pp. 5-31.
- GARGIULO PIERO, *Con «regole, affetti, pensieri». I libretti di Moniglia per l'opera italiana dell'«imperial teatro» (1667-1696)*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Laveno di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997)*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 121-146.
- GIANTURCO CAROLYN, *Caratteri stilistici delle opere di Stradella*, «*Rivista italiana di Musicologia*», 6, 1971, pp. 211-245.
- GIAZOTTO REMO, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti. Ventidue lettere ritrovate nell'Archivio di Stato di Venezia*, «*Nuova Rivista musicale italiana*», 3/4, 1969, pp. 496-512.
- GILBERT FRANÇOISE, *Del deseo de homenaje a la pasión del mando: los mecanismos de la ambición de Semíramis en la primera parte de "La hija del aire" de Calderón*, «*Arte Nuevo*», 4, 2017, pp. 1-40.
- GILBERT GABRIEL, *Sémiramis*, Paris, Augustine Courbé, 1647.
- GIORDANO GRAMEGNA ANNA, *Il sentimento tragico nella "Semiramis" di Mutio Manfredi e nella "Gran Semiramis" di Cristóbal de Virués. Tecnica teatrale*, in *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi europei, Atti del XIV Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Vicenza, 17-20 maggio 1990)*, a cura di Maria Chiabà e Federico Doglio, Viterbo, Union Printing, 1991, pp. 301-321.
- Giustino storico illustre, ne le Istorie esterne di Trogo Pompeo, tradotto dal signor Bartolomeo Zucchi da Monza*, Venezia, Andrea Muschio, 1590.
- GIUSTINO, *Storie filippiche: epitome da Pompeo Trogo*, a cura di Luigi Santi Amantini, Milano, Rusconi, 1981.
- GLIXON BETH L., *Review of Drammaturgia musicale veneta. Volumes 4, 6, 12, 18, 24, 26*, «*Current Musicology*», 39, 1985, pp. 75-84.
- , *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1993.
- , *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica Musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di John Knowles, Amsterdam, Gordon & Breach, 1996, pp. 125-141.

- , *Giulia Masotti, Venice, and the Rise of the Prima Donna*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo: <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/giulia-masotti-venice-and-the-rise-of-the-prima-donna/>>; accesso del 20/04/2020).
- GLIXON BETH L. – GLIXON JONATHAN E., *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006.
- GLIXON BETH L. – KURTZMAN JEFFREY – SAUNDERS STEVEN, *Musical Connections between the Austrian Habsburgs and Venice in the Late Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, a cura di Andrew H. Weaver, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 534-570.
- Le glorie degli Incogniti, o vero Gli uomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia*, Venezia, Francesco Valvasense, 1647.
- GMEINER JOSEF, *Die "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.*, «Biblios», 43/3-4, 1994, pp. 199-211.
- GOLDIN DANIELA, *La vera Fenice*, Torino, Einaudi, 1985.
- GON FEDERICO, *Una Semiramide virtuosa: "La figlia dell'aria" di Ferdinando Pagni*, in *Musica tra storia e filologia: studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di Federica Nardacci, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 211-240.
- GRACIÁN LORENZO, *El héroe de Lorenzo Gracián infanzon*, Madrid, Diego Diaz, 1639.
- , *El político don Fernando el Católico*, Zaragoza, Diego Dormer, 1640 (ripubblicato in *Obras de Lorenzo Gracián, tomo segundo*, Madrid, Pablo de Val, 1664).
- Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, a cura di Brigitte Hamann, Wien, Überreuter, 1988.
- HADAMOWSKY FRANZ, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1740)*, «Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung», 1951/52, pp. 7-117.
- HAENEN GRETA, *Die (dramatische Musik in der) "Schlafkammerbibliothek" Kaiser Leopolds I.: Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof, Oper, Architektur*, a cura di Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2020, pp. 423-448.
- HELLER WENDY, *The Queen as King: Refashioning "Semiramide" for Seicento Venice*, «Cambridge Opera Journal», 5/2, 1993, pp. 93-114.
- , *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003.
- HILL JOHN W., *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, «Rivista italiana di Musicologia», 11/2, 1976, pp. 27-47.
- , «Ov'è il decoro?». *Etichetta di corte, espressione degli affetti e trattamento dell'aria nell'"Orontea" di Antonio Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 3-14.
- HOLMES WILLIAM C., *Orontea: A Study of Changes and Development in the Libretto and the Music of Mid-Seventeenth-Century Italian Opera*, PhD diss., Columbia University, New York, 1968.
- , *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's "Orontea"*, in *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di William W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 108-132.
- , *Cesti's "L'Argia": An Entertainment for a Royal Convert*, «Chigiana», 26-28, 1969/70, pp. 35-52.

- HORTIS ATTILIO, *Studi sulle opere latine del Boccaccio con particolare riguardo alla storia della erudizione nel medio evo e alle letterature straniere. Aggiuntavi la bibliografia delle edizioni*, Trieste, Libreria Julius Dase, 1879.
- HOUTCHENS HENRY A., “*Il pomo d’oro*” by Antonio Cesti, Francesco Sbarra and Ludovico Burnacini: *A Study of a 17th-century Festival Opera*, MA diss., University of Wyoming, 1973.
- ITO AKI, *L’eroina che si pettina. Semiramide negli affreschi del castello della Manta a Saluzzo e nel “De mulieribus claris”*, in *Studi sul Boccaccio*, vol. 44, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 367-378.
- IVANOVICH CRISTOFORO, *La costanza trionfante*, Venezia, Bertani, 1673.
- , *Poesie*, Venezia, Ciotti, 1675.
- , *Minerva al tavolino*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1681 e 1688 (2^a edizione stampata in facsimile a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993).
- JACOPETTI IRCAS NICOLA, *Il teatro a Cremona (sec. XVI-XVIII). Il Salone delle Commedie, il Teatro Rangoni Ariberti*, Cremona, Cremonabooks, 2005.
- JEANNERET CHRISTINE, *L’objet-musique, paysage de la mémoire. Le mécénat et la collection musicale Chigi à Rome au XVIII^e siècle*, «Revue de musicologie», 103/1, 2017, pp. 3-52.
- KIRKENDALE WARREN, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.
- KNAUS HERWIG, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, 3 voll., Wien, Bohlaus, 1967-1969.
- KÖCHEL LUDWIG VON, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien, 1869.
- KOLSKY STEPHEN, *The Ghost of Boccaccio: Rewriting of Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005.
- LA FACE GIUSEPPINA, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», 66/1, 1994, pp. 1-21.
- LATELLA CECILIA, «*Giovane donna in mezzo ’l campo apparse*». *Figure di donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale*, PhD diss., Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” – Université François Rabelais de Tours, 2009.
- LE MOYNE PIERRE, *La gallerie des femmes fortes*, Paris, Antoine de Sommerville, 1647.
- LENSCHAU THOMAS, voce *Semiramis*, in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Alterumwissenschaften*, Stuttgart, Metzler, 1893-1980, Suppl. band 7, 1940, cc. 1204-1212.
- LEVE JAMES S., *Humour and Intrigue: A Comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the Late Seventeenth Century*, PhD diss., Yale University, 1998.
- Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997.
- I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, vol. 1, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.
- Le livret d’opéra, œuvre littéraire?*, a cura di Françoise Decroisette, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.
- LODI PIO, *Catalogo delle opere musicali. Città di Modena. R. Biblioteca Estense*, Parma, Fresching, 1923 (rist. Bologna, Forni, 1967).
- LOREDAN GIOVAN FRANCESCO, *Della Prasimene portata dal francese e pubblicata dal signor Henrico Giblet cavalier*, 4 parti, Venezia, Guerigli, 1654-1656.

- LORENZ ALFRED, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper: ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper*, Augsburg, Benno Filser Verlag, 1927.
- MAGAUDA AUSILIA – COSTANTINI DANILO, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane», 1, 1996, pp. 41-74.
- MAYER ANTON, *Wiens Buchdrucken-Geschichte 1482-1882, Erster Band, 1482-1682*, Wien, Wilhelm Frick, 1883.
- MAMONE SARA, *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del Granduca Ferdinando*, in «Lo stupor dell'invenzione». *Firenze e la nascita dell'opera. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 5-6 ottobre 2000)*, a cura di Piero Gargiulo, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 119-138.
- , *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- , *Most Serene Brothers-Princes-Impresarios: Theater in Florence under the Management and Protection of Mattias, Giovan Carlo, and Leopoldo de' Medici*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 9/1, 2003 (online all'indirizzo <<http://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/mamone.html>>, accesso del 20/04/2020).
- , *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- MANFREDI MUZIO, *La Semiramis tragedia*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.
- , *Semiramis boscareccia*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.
- MANFREDI MUZIO, *La Semiramis – DECIO ANTONIO, Acripanda. Due regine del teatro*, a cura di Grazia Distaso, Taranto, Lisi, 2002.
- MARINELLI LUCREZIA, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1601.
- Masotti Correspondence*, a cura di Colleen Reardon, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/masotti-correspondence/>>, accesso del 20/04/2020).
- MATTHESON JOHANN, *Der musicalische Patriot*, Hamburg, 1728.
- MCCLARY SUSAN, *Towards a History of Harmonic Tonality*, in *Towards tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, a cura di Thomas Christensen et al., Leuven, Leuven University Press, 2007, pp. 91-118.
- MECHELLI PAOLO, *Giovanni Filippo Apolloni: riflessioni sui testi per le cantate di Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 227-272.
- MÉNESTRIER CLAUDE-FRANÇOIS, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681.
- MEXIA PEDRO, *La selva di varia lettione di Pietro Messia di Seviglia, tradotta nella lingua italiana per Mambrino da Fabriano*, Venezia, Michele Tramezzino, 1547.
- , *Nuova seconda Selva di varia lettione che segue Pietro Messia [...]*, Venezia, Camillo e Francesco Franceschini, 1565.
- MIATO MONICA, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.

- MICHELASSI NICOLA, *Il teatro del Cocomero di Firenze: uno stanzone per tre accademie (1651-1665)*, «Studi Secenteschi», 40, 1999, pp. 149-186.
- , *Le prime tournées del “Giasone” di Cicognini-Cavalli (1649-1654)*, «Studi Secenteschi», 52, 2011, pp. 195-209 (ripubblicato in inglese: *Balbi’s Febiarmonici and the First “Road Shows” of “Giasone” (1649-1653)*, in *Readying Cavalli’s Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 307-319).
- , *La doppia “Finta pazzia”. Un dramma veneziano in viaggio nell’Europa del Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki, in corso di pubblicazione.
- MICHELASSI NICOLA – VUELTA GARCÍA SALOMÉ, *Antonio Cesti e la partitura delle “Nozze in sogno” (Firenze 1665)*, «Il Saggiatore musicale», 22/2, 2015, pp. 203-214.
- MINATO NICOLÒ, *Il teatro delle passioni umane*, Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio, 1690.
- , *Le più ricche gemme e le più belle pietre delle corone*, Vienna, Susanna Cristina vedova di Matteo Cosmerovio, 1697.
- , *I drammi eroici veneziani: Scipione Africano, Muzio Scevola, Pompeo Magno*, edizione critica a cura di Sara Elisa Stangalino, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- MIOLI PIERO, *Per uno studio della cantata italiana del ‘600: l’opera di Cesti e Stradella*, in *Alessandro Stradella e Modena. Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 15-17 dicembre 1983)*, a cura di Carolyn Gianturco, Modena, Teatro Comunale di Modena, 1985, pp. 65-76.
- MIRTO ALFONSO, voce *Medici, Leopoldo de’*, in *DBI*, vol. 73, 2009, pp. 106-112.
- MONALDINI SERGIO, *L’Orto dell’Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000.
- , voce *Masotti, Vincenza Giulia*, in *DBI*, vol. 71, 2008, pp. 661-663.
- MONIGLIA GIOVANNI ANDREA, *La Semirami*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667.
- , *Il Teseo*, Dresda, Melchior Bergen, 1667.
- , *Giocasta regina d’Armenia*, Venezia, Francesco Nicolini, 1677.
- , *Delle poesie drammatiche, Parte Prima-Terza*, Firenze, Vincenzo Vangelisti - Cesare e Francesco Bindi - Stamperia di S. A. S. alla Condotta, 1689-1690.
- , *Il vecchio balordo. Dramma civile musicale*, a cura di Françoise Decroisette, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2014.
- MONIGLIA GIOVANNI ANDREA – [CORRADI GIULIO CESARE] *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Santorini, 1674.
- , *La schiava fortunata*, Venezia, Francesco Santorini, 1674, 2^a ed.
- , *La schiava fortunata*, Modena, Viviano Soliani, 1674.
- , *La schiava fortunata*, Cremona, Lorenzo Ferrari, 1675.
- , *Semiramide regina d’Assiria*, Milano, fratelli Camagni, [1678].
- , *La schiava fortunata*, Bologna, Erede di Vittorio Benacci, 1680.
- , *La Semiramide*, Lucca, Iacopo Paci, 1682.
- , *La schiava fortunata*, Wolfenbüttel, Gasparo Giovanni Bismarck, [1691].
- , *Die glückliche Sclavin oder Die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus / La schiava fortunata, ovvero La rissembianza di Semiramide e Nino*, [Hamburg, 1693].

- MORANDO BERNARDO, *Le vicende del tempo, drama fantastico musicale [...] rappresentato nel Gran Teatro di Parma nel passaggio dei Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria ed arciduchessa Anna di Toscana [...]*, Parma, Erasmo Viotti, 1652.
- MORELLI ARNALDO, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016.
- MORELLI GIORGIO, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, «Chigiana», 39, 1982, nuova serie 19, pp. 211-264.
- MORELLI GIOVANNI, *Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria*, in AURELIO AURELI – FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, facsimile della partitura e edizione del libretto a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. ix-lvii.
- MURATA MARGARET, *The Recitative Soliloquy*, «Journal of the American Musicological Society», 32/1, 1979, pp. 45-73.
- , *Operas for the Papal Court*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- , *Four airs for "Orontea"*, «Recercare», 10, 1998, pp. 249-262.
- NADIN BASSANI LUCIA, *Il poligrafo veneto G. Betussi*, Padova, Antenore, 1992.
- NAGEL WOLFRAM, *Ninus und Semiramis in Sage und Geschichte; iranische Staaten und Reiternomaden vor Darius*, Berlin, Spiess, 1982.
- NETTL PAUL, *Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636-1680 (IV)*, «Studien zur Musikwissenschaft», 19, 1932, pp. 33-40.
- NICOLODI FIAMMA – DI BENEDETTO RENATO – ROSSI FABIO, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- NOE ALFRED, *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz*, «Daphnis», 30/1-2, 2001, pp. 159-218.
- , *Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, vol. 2, *Italianità: Image and Practice*, a cura di Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 69-83.
- , *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Wien, Böhlau, 2011.
- NOE ALFRED – USULA NICOLA, «*Le fatiche di un povero versificatore. I libretti per musica di Antonio Draghi (1661-1669)*», in preparazione.
- [NORIS MATTEO], *La Semiramide*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671.
- L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1990.
- L'ordine delle Schiave della Virtù, sotto l'augustissima protezione dell'Imperatore Leopoldo Primo, istituito dalla Sacra Real Maestà dell'Imperatrice Eleonora l'anno 1662*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1664.
- OSTHOFF WOLFGANG, *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*, «Studien zur Musikwissenschaft», 24, 1960, pp. 13-43.
- , *Musica e versificazione: funzione del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 125-141.
- PADOVANI GIORGIA, *Guido III Rangoni: gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 2011.

- PAGE JANET, *Sirens on the Danube: Giulia Masotti and Women Singers at the Imperial Court*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo: <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/sirens-on-the-danube-giulia-masotti-and-women-singers-at-the-imperial-court/>>, accesso del 20/04/2020).
- PALLAVICINO FERRANTE, *Scena retorica*, Venezia, Bertani, 1640.
- Paolo Orosio tradotto di latino in volgare per Giovanni Guerini da Lanciça novamente stampato, Alessandro Paganino Benacense, [Toscolano Maderno], 1520.
- PAOLO OROSIO, *Le storie contro i Pagani*, I (ll. I-IV), a cura di Adolf Lippold, traduzione di Aldo Bartalucci, Milano-Roma, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1976.
- PASSADORE FRANCESCO – ROSSI FRANCO, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002.
- PASSI GIUSEPPE, *I donneschi difetti*, Venezia, Giacomo Antonio Somascho, 1605.
- PETERS ALAN H., *Antonio Cesti's Solo Cantatas for Bass Voice*, PhD diss., University of Iowa, D.M.A. Ann Arbor, 1968.
- PETRARCA FRANCESCO, *Le familiari. 4, libri 20-24 e indici*, a cura di Umberto Bosco, in *Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca*, Firenze, Sansoni, 1968, vol. 13 (ristampa anastatica dell'edizione di Firenze 1942).
- , *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996.
- , *Le familiari [libri VI-X]*, a cura di Ugo Dotti, Aragno Editore, 2007.
- PETTINATO GIOVANNI, *Semiramide*, Milano, Rusconi, 1985.
- PICCOLOMINI ALESSANDRO, *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel libro della Poetica di Aristotele, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, Vinegia, Giovanni Guarisco e Compagni, 1575.
- PIGNATTI FRANCO, voce *Manfredi, Muzio*, in *DBI*, vol. 68, 2007, pp. 720-725.
- PINNOCK FRANCES, *Semiramide e le sue sorelle. Immagini di donne nell'antica Mesopotamia*, Milano, Skira, 2006.
- PINZONE ANTONINO, *Per un commento alla Biblioteca storica di Diodoro Siculo*, «MediterrAnt», 1, 1998, pp. 443-484.
- PIPERNO FRANCO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-76.
- PIRROTTA NINO, *Tre capitoli su Cesti*, in *La scuola romana. G. Carissimi, A. Cesti, M. Marazzoli*, Siena, Ticci, 1953, pp. 27-79.
- , *Falsirena e la più antica delle cavatine*, in *Collectanea historicae musicae*, vol. 2, Firenze, Leo S. Olschki, 1956, pp. 355-366.
- , *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, pp. 127-163.
- , *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997.
- PLUTARCO, *Opuscoli morali di Plutarco cheronese [...] tradotti in volgare dal Sign. Marc'Antonio Gandino e da altri letterati [...]*, Venezia, Appresso Fioravante Prati, 1598.
- , *Tutti i Moralia*, Coordinamento di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani, Milano, Bompiani, 2017.
- PONA FRANCESCO, *La galeria delle donne celebri*, Verona, Appresso il Merlo, 1633.

- POWERS HAROLD S., *Il "Serse" trasformato*, «The Musical Quarterly», 47, 1961, pp. 481-492 (tradotto in italiano e riedito in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241).
- , *L'Erismena travestita*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton NJ, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324.
- PRUNIÈRES HENRY, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Parigi, Édouard Champion, 1913.
- Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, vol. 12, *Die Oper von ihren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, a cura di Robert Eitner, II. *Francesco Cavalli's "Il Giasone" (1649) und Marc'Antonio Cesti's "La Dori" (1663)*, Berlin, T. Trautwein'sche Hof- Buch- und Musikalienhandlung, 1883.
- QUESTA CESARE, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, Edizioni QuattroVenti, 1989.
- REARDON COLLEEN, *The 1669 Sieneese production of Cesti's "L'Argia"*, in *Music observed: studies in memory of William C. Holmes*, a cura di Colleen Reardon e Susan Parisi, Warren MI, Harmonie Park Press, 2004, pp. 417-428.
- , *Letters from the Road: Giulia Masotti and Cardinal Sigismondo Chigi*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 17/1, 2011 (online all'indirizzo: <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-17-no-1/letters-from-the-road-giulia-masotti-and-cardinal-sigismondo-chigi/>>; accesso del 20/04/2020).
- , *A Sociable Moment: Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, New York, Oxford University Press, 2016.
- REINER STUART, «*Vi sono molt'altre mezz'arie...*», in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton NJ, Princeton University Press, 1968, pp. 241-258.
- RICCI CORRADO, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888.
- RIVAROTA ARDIO [i.e. VAROTARI DARIO], *Il Cesare amante*, Venezia, Giacomo Batti, 1651.
- ROSA SALVATOR, *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa, trascritte e annotate da Uberto Limentani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1950.
- , *Lettere*, a cura di Lucio Festa e Gian Giotto Borrelli, Bologna, Il Mulino, 2003.
- ROSAND ELLEN, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly», 65/3, 1979, pp. 346-359.
- , *L'Ovidio trasformato*, in AURELIO AURELI – ANTONIO SARTORIO, *Orfeo*, facsimile della partitura a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983 («Drammaturgia musicale veneta», 6), pp. ix-lvii.
- , *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- SALVADORI GIUSEPPE GAETANO, *Poetica toscana all'uso*, Napoli, Gramignani, 1691.
- SANT'AGOSTINO, *La città di Dio, libri 11-18*, Roma, Città nuova, 1988.
- SARTORI CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll.
- SBARRA FRANCESCO, *Alessandro vincitor di se stesso*, Venezia, Giacomo Batti, 1651.
- , *La magnanimità d'Alessandro*, Innsbruck, Michael Wagner, 1662.
- , *Le disgrazie d'Amore*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667.
- , *La Germania esultante*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667.

- , *Il pomo d'oro*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1668.
- Scenario della Semiramide, tragedia novamente composta da recitarsi nel Collegio del B. Luigi Gonzaga*, Bologna, Gioseffo Longhi, 1671.
- Scenario della Semiramide, opera rappresentata da sig.ri convitori del Collegio de' Nobili di Padova nel carnevale dell'anno 1680*, [Padova, 1680].
- La Semiramide, opera rappresentata da' signori convittori del Collegio de' Nobili di S. Francesco Saverio in Bologna nel carnevale dell'anno 1677*, [Bologna, 1677].
- La Semiramide, trattenimento musico*, Vienna, Giovanni Battista Hacque, 1673.
- SCHERER JACQUES, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
- SCHLITZER FRANCO, *Una lettera inedita di A. Cesti e un frammento di lettera inedita di Salvator Rosa*, in *La scuola romana. G. Carissimi, A. Cesti, M. Marazzoli*, Siena, Ticci, 1953, pp. 93-98.
- SCHMIDT CARL B., *The Operas of Antonio Cesti*, PhD diss., Harvard University, 1973, 2 voll.
- , *Antonio Cesti's "La Dori": a study of sources, performance traditions and musical style*, «Rivista italiana di Musicologia», 10, 1975, pp. 455-498.
- , *"La Dori" di Antonio Cesti: sussidi bibliografici*, «Rivista italiana di Musicologia», 11, 1976, pp. 197-229.
- , *Antonio Cesti's "Il pomo d'oro": A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*, «Journal of the American Musicological Society», 29/3, 1976, pp. 381-412.
- , *An Episode in the History of Venetian Opera: The "Tito" Commission (1665-66)*, «Journal of the American Musicological Society», 31/3, 1978, pp. 442-466.
- , *The transmission of "Il Tito". A new assessment*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento Europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 79-106.
- SEIFERT HERBERT, *Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga*, in *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, a cura di Manfred Angerer et al., Tutzing, Schneider, 1982, pp. 527-554 (ripubblicato in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, pp. 633-664).
- , *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 1985.
- , *Die kaiserliche Hofoper*, in *Musik in Österreich: eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*, a cura di Gottfried Kraus, Wien, C. Brandstätter, 1989.
- , *Antonio Cesti in Innsbruck und Wien*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Loven di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997)*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 107-120.
- , *Das erste Musikdrama des Kaiserhofs*, in *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas, Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, a cura di Elisabeth Theresia Hilscher, Tutzing 1998, pp. 9-111 (ripubblicato in ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, pp. 325-377).
- , voce *Viviani, Antonio Maria*, in *Grove Music Online* (pubbl. online 2001; accesso del 05/05/2020).
- , *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new information about his last year and œuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 15-62.

- , *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, a cura di Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer, 2014.
- , voce *Cesti, Antonio*, in *MGG Online* (pubbl. novembre 2016; accesso del 20/04/2020).
- SELFRIDGE-FIELD ELEANOR, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society. 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985.
- , *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford CA, Stanford University Press, 2007.
- SENN WALTER, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954.
- SIGURET FRANÇOISE, *Armonia e contrappunto. Sull'iconologia de "Il pomo d'oro"*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento Europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 173-190.
- ŠIMÁKOVÁ JITKA – MACHÁČKOVÁ EDUARDA, *Teatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově*, Praha, Knihovna Národního Múzea v Praze, 2 voll., 1976.
- SIMONIS ANNETTE, *Semiramis*, in *Der Neue Pauly Supplemente II Online - Band 8, Historische Gestalten*, a cura di Peter von Möllendorf, Annette Simonis e Linda Simonis, Stuttgart, pubbl. online 2017 (all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.1163/2468-3418_dnp08_p8008900>, accesso del 12/10/2020).
- SOMMER-MATHIS ANDREA, «*Il pomo d'oro*»: *Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen*, in *Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*, a cura di Elisabeth Th. Hilscher, Tutzing, Hans Schneider, 1988, pp. 113-129.
- , *Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del "Pomo d'oro" alla corte di Vienna (1668) e Madrid (1703)*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 165-183.
- SPAGNOLETTI ANGELANTONIO, *Intrecci matrimoniali tra Asburgo e casate principesche italiane tra XVI e XVIII secolo*, in *Le corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX) / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert)*, a cura di Marco Bellabarba e Jan Paul Niederkorn, Bologna-Berlin, Il Mulino-Dunckers & Humblot, 2010, pp. 17-38.
- SPIELMAN JOHN P., *Leopold I of Austria*, London, Thames and Hudson, 1977.
- STEFANI GIANLUCA, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», 15, 2018, pp. 55-82.
- Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, voll. 4-6, 1987-1988.
- Stratagemmi dell'arte della guerra di Polieno Macedonico, dalla greca nella volgar lingua italiana tradotti da M. Nicolò Mutoni*, Vinegia, al segno d'Erasmus, 1551.
- STROHM REINHARD, *Handel's Operas and the "Hanseatic" Arioso*, «The Handel Institute Newsletter», 17/2, 2006.
- STRONK JAN P., *Semiramis' Legacy: The History of Persia According to Diodorus of Sicily*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- SUSINI PIETRO, *Le nozze in sogno*, Firenze, All'Insegna della Stella, 1665.
- TARR EDWARD H. – WALKER THOMAS, «*Bellici carmi, festivo fragor*». *Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, in *Studien zur Barockoper* («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 3), Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1978, pp. 143-203.

- TATEO FRANCESCO, voce *Coccio, Marcantonio, detto Marcantonio Sabellico*, in *DBI*, vol. 26, 1982, pp. 512-515.
- TERMINI OLGA, *Singers at San Marco in Venice: The competition between church and theatre (c.1675–c.1725)*, «Royal Music Association Research Chronicle», 17, 1981, pp. 65-96.
- TESSING SCHNEIDER MAGNUS, *Seeing the Empress Ageing: On Doubling in “L’incoronazione di Poppea”*, «Cambridge Opera Journal», 24/3, 2012, pp. 249-291.
- , *The Poet and the Nun: Role Doubling and Petrarchan Allegory in “Gli amori d’Apollo e Dafne”*, «Performing Premodernity Online», 1, 2015 (online all’indirizzo <<https://performingpremodernity.com/journal/performing-premodernity-1>>, accesso del 16/11/2020).
- , *Heavenly Masquerades: On Doubling in “Il ritorno d’Ulisse in patria”*, in *Monteverdi’s Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, a cura di Ellen Rosand e Stefano La Via, Farnham, Ashgate, in corso di stampa.
- TESTAVERDE ANNAMARIA, *Palcoscenici fiorentini per Antonio Cesti (1661)*, in *La figura e l’opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 63-78.
- TOMMASI ALESSIA, *Il volgarizzamento del “De mulieribus claris” di Donato Albanzani. Censimento dei manoscritti e proposta per una nuova datazione dell’opera*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018)*, a cura di Stefano Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 129-167.
- Tonal Structures in Early Music*, a cura di Cristle Collins Judd, New York, Garland, 1998.
- TORRENTE ÁLVARO, *The Twenty-Two Steps. Clef Anomalies or “Basso alla bastarda” in Mid-Seventeenth-Century Italian Opera*, in *Word, Image, and Song. Volume I. Essays on Early Modern Italy*, a cura di Rebecca Cypess, Beth L. Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 101-114.
- TORRETTA LAURA, *Il “Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio Parte I-II*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 39, 1902, pp. 252-292.
- , *Il “Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio Parte III-IV*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 40, 1902, pp. 35-65.
- Towards tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, a cura di Thomas Christensen et al., Leuven, Leuven University Press, 2007.
- TRECCHI PIETRO FRANCESCO MANFREDO, *Elvira regnante*, Milano, Carlo Federico Gagliardi, 1696.
- , *L’Elvira regnante*, Milano, Carlo Federico Gagliardi, [1697].
- , *Elvira regnante*, Vicenza, Tomaso Lavezari, 1699.
- , *Elvira regnante*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1705.
- URBANI SILVIA, *Il “Venceslao” di Zeno e Caldara (1725): invenzione del dramma, tradizione del testo, libretto e partitura*, PhD diss., Università di Bologna, 2017.
- USULA NICOLA, voce *Sbarra, Francesco*, in *DBI*, vol. 91, 2018, pp. 184-187.
- , *Di verità alterate e complesse strategie: Giovan Carlo de’ Medici e L’“Ipermestra” di Moniglia e Cavalli (Firenze 1654-58)*, in *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell’opera*, a cura di Tatiana Korneeva, Roma, Carocci, 2018, pp. 25-43.

- , *Cavato dal spagnolo e dal francese. Fonti e drammaturgia del “Carceriere di sé medesimo” di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Firenze 1681)*, Pisa, Pacini Editore, 2019 («I Libri dell’Associazione Sigismondo Malatesta, Studi di Teatro e Spettacolo», 6)
- , «*Qual linea al centro*»: *New Sources and Considerations on “L’incoronazione di Poppea”*, «Il Saggiatore musicale», 26/1, 2019, pp. 23-59.
- , *Notes on the music manuscript for “Il ritorno d’Ulisse in patria” in the music collection of Leopold I in Vienna*, in *Monteverdi’s Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, a cura di Ellen Rosand e Stefano La Via, Farnham, Ashgate, in corso di stampa.
- VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, UTET, 1971.
- [VAROTARI DARIO], *La Cleopatra*, Innsbruck, Michael Wagner, 1654.
- VAVOULIS VASSILIS, «*Nel teatro di tutta l’Europa*»: *Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010.
- VAZZOLER FRANCO, *La “Guerra tra vivi e morti” di Giuseppe Artale: una sperimentazione drammaturgica italiana e le “Semiramidi” spagnole di Cristóbal de Virués e Calderón*, in *La “Comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Leo S. Olschki, 2016, pp. 147-160.
- Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.
- VERDA ILARIA, *La figura di Semiramide nel teatro italiano per musica*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 2000-2001.
- Versi cantati nella Gara delle stagioni torneo a cavallo [...]*, Modena, Giulian Cassiani stampator ducale, 1652.
- VIALE FERRERO MERCEDES, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 5. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988.
- , *La tipologia delle scene per alcune opere musicate da Legrenzi e il catalogo tipologico delle «décorations» stabilito da C. F. Ménéstrier*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990, Clusone, 14-16 settembre 1990)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 419-431.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 voll., Firenze, Stamperia dell’Accademia della Crusca, 1691 (3ª edizione).
- VUELTA GARCÍA SALOMÉ, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013.
- , voce *Susini, Pietro*, in *DBI*, vol. 94, 2019, pp. 561-564.
- WALKER THOMAS, *Gli errori di “Minerva al tavolino”: osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 7-20.
- , «*Ubi Lucius*»: *Thoughts on Reading “Medoro”*, in AURELI AURELIO – LUCIO FRANCESCO, *Il Medoro*, facsimile della partitura e edizione del libretto a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», 4), pp. cxxxi-clxiv.
- , *Gli sforzi del desiderio, cronaca ferrarese: 1652*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Modena, Panini, 1987, pp. 45-75.
- WALKER THOMAS – GLIXON BETH L., voce *Giannettini [Gianettini, Zanettini, Zannettini], Antonio*, in *Grove Music Online* (pubbl. online 2001; accesso del 20/04/2020).
- WEAVER ANDREW H., *Towards a New Grammar of Mid-Seventeenth-Century Harmonic Language: Hearing Expressive Harmonies in Motets from the Habsburg Court of Ferdinand III (1637-57)*, «Journal of

- Seventeenth-Century Music», 21/1, 2015 (online all'indirizzo <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/toward-a-new-grammar-of-mid-seventeenth-century-harmonic-language/>>, accesso del 29/05/2020).
- WEAVER ROBERT L. – WEAVER NORMA W., *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzi and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978.
- WELLESZ EGON, *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper, 1640-1660*, «Studien zur Musikwissenschaft», 1, 1913, pp. 1-103.
- , *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, «Studien zur Musikwissenschaft», 6, 1919, pp. 5-138.
- WILLIAMS BROWN JENNIFER, «*Con nuove arie aggiunte*»: *Aria Borrowing in the Venetian Opera Repertory (1672-1685)*, PhD diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1992.
- , «*Innsbruck, ich muss dich lassen*»: *Cesti, "Oronhea", and the Gelone problem*, «Cambridge Opera Journal», 12, 2000, pp. 179-217.
- , *Introduction*, in CAVALLI FRANCESCO, *La Calisto*, edizione della partitura a cura di Jennifer Williams Brown, Middleton WI, A-R Editions, 2007, pp. xiii-xlviii.
- WISTREICH RICHARD, «*La voce è grata assai, ma...*»: *Monteverdi on Singing*, «Early Music», 22, 1994, pp. 7-19.
- , *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- WORSTHORNE SIMON T., *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1954.
- WOYKE SASKIA M., *Pietro Andrea Ziani. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008 («Perspektiven der Opernforschung», 16).
- WURZBACH CONSTANTIN VON, voce *Habsburg, Sigismund Franz von Tirol*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. 7. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1861, p. 148.
- ZACCARIA VITTORIO, *Introduzione*, in BOCCACCIO GIOVANNI, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. 10, 1970, pp. 3-16.
- ZOPPELLI LUCA, *Il teatro dell'umane passioni: note sull'antropologia dell'aria seicentesca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 285-291.