

Valentina Panzanaro\*

## «Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate». Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera *L'Empio punito* (Roma 1669) di Alessandro Melani

27 dicembre 2021, pp. 7-29

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14122>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

Nella seconda metà del Seicento, la produzione operistica romana presenta numerosi momenti spettacolari come prologhi, intermedi e *balli*, evidenziando un fenomeno culturale molto significativo. L'opera *L'Empio punito* (Roma 1669), riadattamento di una commedia spagnola *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, fu musicata da Alessandro Melani su libretto di F. Apolloni e F. Acciaiuoli, e rappresenta una delle più interessanti pubblicazioni librettistiche, con pregevoli iconografie realizzate da Pierre Paul Sevin e partitura completa. L'obiettivo di questa ricerca è quello di offrire spunti di drammaturgia dei *balli* presenti nell'opera romana, attraverso il confronto di tutte le fonti per comprendere meglio la messa in scena dei *balli* e quale fosse la loro importanza sociale nella Roma seicentesca.

In the second half of the seventeenth century, the Roman opera production presents several outstanding moments such as prologues, intermezzi and *balli* (dances), highlighting a very significant cultural phenomenon. The theatrical opera *L'Empio punito* (Rome 1669), adapted from *El Burlador de Sevilla* – a Spanish comedy by Tirso de Molina – was set to music by Alessandro Melani on a libretto by F. Apolloni and F. Acciaiuoli. It represents one of the most interesting librettistic publications displaying valuable iconographies by Pierre Paul Sevin and complete score. The aim of this research is to provide ideas for the dramaturgy of the dances present in the Roman opera, through comparison of all sources in order to understand the staging of the *balli* and their social importance in seventeenth-century Rome.

---

\* Università La Sapienza, Roma, Italia.

Valentina Panzanaro

**«Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate».  
Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera *L'Empio punito*  
(Roma 1669) di Alessandro Melani**

Nella seconda metà del Seicento, la produzione operistica romana continua a connotarsi di grandiosità per l'insistente presenza di momenti spettacolari "accessori", quali prologhi, intermedi e soprattutto *balli*<sup>1</sup>. Quest'ultimi, siano essi in stile italiano, francese o spagnolo, descrivono azioni umane e passioni attraverso passi, figure e gesti, assoggettati al ritmo e alla melodia musicale, rappresentando così una testimonianza preziosa nell'economia generale degli spettacoli teatrali<sup>2</sup>.

In questa ricerca si vuole riflettere sulla presenza dei balli, inseriti in occasione della messa in scena dell'opera *L'Empio punito*, durante il Carnevale del 1669, presso il Palazzo Colonna in Borgo, per poter estrapolare elementi di una drammaturgia connessa alla danza teatrale seicentesca rappresentativa di un variegato mosaico sonoro e scenografico. L'analisi, condotta attraverso la messa a confronto di tutte le fonti a disposizione – i libretti d'opera, unitamente alle partiture e alle iconografie sopravvissute –, evidenzia la presenza di balli definiti rispettivamente *Ballo di mori e di paggi*, *Ballo di mostri* e *Ballo di statue*, dei quali non si conosce molto sull'aspetto puramente coreografico, non avendo fino ad ora riscontrato alcuna testimonianza che possa descrivere i passi di danza<sup>3</sup>.

---

1. La ricognizione approfondita dei fondi di archivio e biblioteche romane ha portato alla luce una notevole quantità di balli, presenti nelle opere teatrali messe in scena a Roma nella seconda metà del Seicento. Non tutte, però, sono accompagnate da musica o corredate di iconografie a corollario del libretto. Si veda Valentina Panzanaro, *Musica strumentale da ballo "alla francese" nella Roma di fine Seicento*, PhD, Università "La Sapienza", Roma 2018, pp. 221-233; Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Bulzoni, Roma 1997; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 2012; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera del Seicento*, Mulino, Bologna 1990, p. 41.

2. Le sezioni danzanti di questo periodo ebbero una collocazione fissa nelle trame drammatiche, potendosi trovare all'inizio, nel mezzo o alla fine di una commedia per musica e riguardare arie solistiche, duetti, intere scene, finali di atto (primi o ultimi). Cfr. Alessandro Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Euresis, Milano 1999; Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il Castello di Elsinore», n. 76, 2017, pp. 65-82; Alessandro Pontremoli, *La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena*, Einaudi, Torino 1995, vol. V, *L'Arte della danza e del balletto*, pp. 1-36.

3. In Italia si riscontra un vuoto cronologico nella trattatistica sulla danza proprio nella seconda metà del Seicento. Dall'ultima pubblicazione di Fabrizio Caroso, *Raccolta di varij balli* (Roma 1630), poi si può fare affidamento sui trattati francesi di danza come ad esempio Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (Paris 1701), in cui la danza risulta codificata con linee melodiche e schemi coreografici secondo il metodo

Il confronto di tutti i documenti a nostra disposizione, pur nella loro natura eterogenea (il libretto, la partitura, le fonti d'archivio ovvero lettere/avvisi e le iconografie realizzate da Pierre Paul Sevin a corredo dell'opera)<sup>4</sup> permette di ricostruire almeno in parte l'aspetto drammaturgico dei *balli*<sup>5</sup>. In questo caso la drammaturgia deve tenere conto non solo dei testi teatrali ma, al contempo, fare riferimento al carattere non letterario, fatto di gesti e mimica espressivi<sup>6</sup>, spesso menzionati nelle descrizioni degli intrattenimenti danzati, caratteristici di molti intermedi del XVII secolo<sup>7</sup>. I balli teatrali, nella gran parte dei casi, sono da considerarsi «scritture extracorporee», per usare una definizione di Pontremoli, alludendo così a «corpi in movimento o in totale stasi o in dialettica con la parola e la scrittura [...], al pari di altri elementi, oggetti sociali, costrutti culturali»<sup>8</sup>. Se è vero quanto afferma Usula riguardo alla difficoltà di ricostruire «l'assetto attoriale e registico» dell'opera seicentesca, è altrettanto vero che è «possibile riconoscere la *palette* di movimenti, disposizioni e gestualità» nei libretti a stampa in cui vi sono alcuni degli elementi fondamentali del suo linguaggio teatrale<sup>9</sup>. I

---

di Pierre Beauchamp. Cfr. Barbara Sparti, *Baroque Or Not Baroque – Is That the Question?*, in Id., *Dance, Dancer and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, edited by Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli, Massimiliano Piretti, Bologna 2015, pp. 277-304, in particolare le pp. 300-302; Fabio Mollica, *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il Collegio San Carlo di Modena, 1626-1921*, Associazione culturale società di danza, Bologna 2000, p. 107. Si veda inoltre Alessandro Pontremoli, *La danza: balli di società e balli teatrali*, in «Comunicazioni Sociali», numero monografico *Aspetti della teatralità a Milano nell'Età barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, anno XVI, n. 1-2, 1994, pp. 113-164. Sebbene si segnali la penuria di indicazioni relative ai balli, dai libretti si è constatata, talora, la presenza di danze (siano esse italiane, spagnole o ancora più francesi), soprattutto negli ultimi due decenni del secolo. Si veda Irene Alm, *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, PhD, University of California, Los Angeles 1993; Irene Alm, *Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French social Dance in Venice*, in «Studi musicali», vol. XXV, n. 1-2, 1996, pp. 345-371; e Irene Alm, *Winged feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», vol. XV, n. 3, November 2003, pp. 216-280.

4. Il medesimo approccio di ricerca è stato utilizzato da Barbara Sparti in *Ercole in Tebe*, festa teatrale andata in scena nel 1661. Si veda Barbara Sparti, *Hercules dancing in Tebe*, in *Pictures and Music*, in Id., *Dance, dancers, and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, cit., pp. 357-399.

5. Si veda Leila Zammar, *Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'Archivio*, in «Arti dello spettacolo/Performing Arts», numero monografico *New frontiers: Live performances. Archives and digital technology*, edited by Donatella Gavrilovich, anno III, n. 3, 2017, pp. 80-90.

6. La danza si presenta come «ardous discipline, external to oneself, in order to move other men by one's fluency in a universal expressive language» (Jamison Allanbrook, *Rhythmic gesture in Mozart. Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 63).

7. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Ballo nobile e danza teatrale*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, *La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, pp. 927-965, in particolare p. 960; Hubert Hazebrucq, *La technique de la danse de bal vers 1660: nouvelles perspectives. Musique, musicologie et art de le scene*, Mémoire de Master II, Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2012-2013, sous la direction de Monsieur Bertrand Porot, pp. 16-19, online: <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362> (u.v. 11/7/2021).

8. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, cit., p. 70. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento*, cit., pp. 29-31. Il successo dello spettacolo fu legato, esclusivamente, alla bravura del pantomimo che si esibiva in veri e propri assolo, nei quali il pubblico si aspettava che egli trascrisse ogni parola pronunciata dal coro in un gesto appropriato.

9. Usula, pur riferendosi all'opera teatrale di Antonio Draghi (1634/1635-1700) in ambito riminese, offre un esempio calzante per l'interpretazione della gestualità e dei movimenti scenici nel teatro seicentesco. Si veda Nicola Usula, «Tanto che gl'ascoltanti possano vedere»: azione e gestualità nei libretti profani di Antonio Draghi, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 259-288, in particolare le pp. 287-288; Bianca Maurmayr, *Sirene e Cigni coreutici. Il ballo nella Napoli seicentesca*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Turchini, Napoli 2020, pp. 853-882.

*balli* diventano momento articolato per rappresentare le ansie, i desideri, le tensioni che non trovano dimensione nella trama della commedia<sup>10</sup>. Wendy Heller li definisce come un momento topico per espandere idealmente i temi trattati nella messa in scena dell'opera<sup>11</sup>. Pertanto i *balli* esprimono emozioni attraverso il linguaggio del corpo, disegnando nello spazio figure ricche di significato; essi sono da considerarsi anche come una opportunità per mostrare le capacità espressive e acrobatiche dei ballerini che si esibivano all'interno di un complesso sistema di macchine scenotecniche del teatro barocco<sup>12</sup>. In definitiva, essi diventano, in questo frangente, l'espressione viva dell'identità aristocratica in ambientazioni cortigiane con l'aggiunta di elementi esotici o di epoca classica delle commedie per musica, palesemente autoreferenziali e legate alla committenza romana<sup>13</sup>.

Dall'analisi generale delle opere messe in scena a Roma emerge che l'immaginazione dei librettisti e dei coreografi lascia spazio alla creazione di diversi personaggi, situazioni, azioni, ruoli dei ballerini, oltre che alla libertà nello stile e nella tecnica che consente, in tal modo, un'ampia varietà di scelta<sup>14</sup>. Alcuni soggetti sono, per così dire, ricorrenti nel teatro italiano seicentesco (trattasi di paggi, satiri, statue, torce, soldati in combattimento, uomini folli, amazzoni, mori, turchi, animali selvatici)<sup>15</sup>; essi sono personaggi dettati dalle convenzioni del tempo, espresse attraverso la pantomima (uno dei tratti distintivi del teatro seicentesco)<sup>16</sup>. Ora è da stabilire quanto l'espressività corporea sia definita

10. Cfr. Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urbano VIII*, Yale University Press, New Haven and London 1994, pp. 192-198.

11. Cfr. Wendy Heller, *Dancing desire on the Venetian Stage*, in «Cambridge Opera Journal», vol. XV, n. 3, November 2003, pp. 281-295, in particolare pp. 282-283.

12. Cfr. Leila Zammari, *Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'Archivio*, cit., pp. 85-86.

13. Si veda Ornella Di Tondo, *Il Seicento. Balletto aulico e danza teatrale*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011 pp. 69-112; Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, in «Il Saggiatore Musicale», anno XIII, n. 1, 2006, pp. 1-98; Carl Dalhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005; Paolo Fabbri, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, in «Acta Musicologica», anno LXIII, 1991, pp. 11-14; e Lorenzo Bianconi, *Teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993. La scelta dei soggetti rifletteva la cultura e la società del tempo; infatti in alcune opere si possono rintracciare *balli* di contadini, marinai, giardinieri, pescatori, insomma una grande varietà tipologica da cui il librettista traeva, di fatto, ispirazione. Due esempi fra i tanti, che si possono citare, sono: il *Ballo di Vignaioli* e il *Ballo di Zitelle* nell'opera *Dalla padella alla braggia* (1681) del librettista Contini e del compositore Olivieri. Similmente si veda la suite di danze, definita *Ballo di schiavi* nell'opera *Scipione affricano* (1671) di Andrea Minato e Francesco Cavalli con intermezzi di Alessandro Stradella. Si veda il repertorio di *balli* riportato in Valentina Panzanaro, «*Di mirar ballerini c'habitano si grand'arte*». *Drammaturgia dei balletti negli spettacoli teatrali nella Roma di fine Seicento*, Aracne, Roma 2021 (in corso di stampa); Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004 (ed. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).

14. Si veda l'esautiva ricognizione dell'opera teatrale romana in Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra il 1668 e 1689*, PhD, Università di Pavia, 2016, p. 119; Frederick Hammond, *Music and spectacle in Baroque Rome*, cit., pp. 192-198. In virtù dell'apertura del teatro pubblico, si riscontra un importante incremento della produzione tra gli anni Settanta e Ottanta del Seicento, si veda Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982 (ristampa 1991); Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 183 e p. 193; Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 165-210.

15. Si veda Valentina Panzanaro, «*Di mirar ballerini c'habitano si grand'arte*», cit., pp. 55-67.

16. La pantomima fu elemento essenziale della Commedia dell'Arte. Cfr. Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969 (ristampa 1991). Certamente conosciuta in Italia, come ad esempio, nelle coreografie del *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini (Venezia 1584) e della *Rappresentazione di Anima*

dai testi nei libretti, ossia quanto ci sia di drammaturgico nell'espressività della danza che, progressivamente, si è trasformata in un modello comportamentale e educativo<sup>17</sup>.

## L'opera *L'Empio punito*: una fastosa messa in scena

L'opera *L'Empio punito*<sup>18</sup>, composta su libretto di Filippo Apolloni e Filippo Acciaoli e con musiche di Alessandro Melani<sup>19</sup>, andò in scena il 17 febbraio 1669, durante i festeggiamenti per il Carnevale, alla presenza della regina Cristina di Svezia e di un folto gruppo di cardinali da lei invitati<sup>20</sup>. La commedia costituisce uno dei primi esempi in musica composto sul soggetto del Don Giovanni<sup>21</sup>, en-

---

e *Corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600). Si veda Barbara Sparti, *Guglielmo Ebreo of Pesaro*, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 53-56 e Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Einaudi, Torino 1975, pp. 54-63. Altrettanto ricchi di elementi pantomimici furono gli intermedi, descritti da Prunières, nel capitolo *L'invention du ballet de cour*, in Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Henri Laurens, Paris 1914, p. 79. Cfr. Barbara Sparti, *Baroque or not Baroque*, cit., p. 279.

17. L'apprendimento delle danze di corte era parte integrante dell'educazione dei giovani aristocratici. Si veda Stefano Lorenzetti, *La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi nella pedagogia seicentesca tra Francia e Italia*, in «Studi Musicali», anno XXV, n. 1-2, 1986, pp. 17-40; e Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Olschki, Firenze 2003, pp. 435-460. Il modello francese di danza fu quello maggiormente seguito per imparare l'arte del ballo. Cfr. Barbara Sparti, *Baroque or not Baroque*, cit., pp. 277-304. Il giovane aristocratico doveva apprendere le tre fondamentali discipline del ballo, della scherma e del combattimento. Si veda Margaret Murata, *Student Music in Italian Colleges, ca. 1675-1720*, in Susan Parisi – Colleen Reardon (edited by), *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, Harmonie Park Press, Warren 2004, pp. 353-360; Stefano Lorenzetti, «Per animare agli esercizi nobili». *Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione*, in «Quaderni Storici», n. 2, agosto 1997, p. 436; Alessandro Cont, *Educare alla e attraverso l'amicizia. Precettori e governatori nella società nobiliare italiana del Seicento*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», n. 20, 2013, pp. 83-103; Alessandra Sardonì, *La Sirena e l'angelo: la danza barocca a Roma: tra meraviglia ed edificazione morale*, in «La Danza Italiana», n. 4, Primavera 1984, pp. 22-23, tavv. 2 e 3.

18. L'opera è ambientata a Pella in una cornice pseudoclassica, alla corte di un re di Macedonia dal nome inventato. Si racconta di Atamira, l'ultima sedotta-abbandonata di Acrimante, la quale ancora innamorata, pur conoscendo le dissolutezze di questi, decide di salvarlo, proponendosi al re quale carnefice dell'amante traditore; al posto del veleno gli somministra un sonnifero (gustoso è l'episodio in cui Acrimante sogna di essere morto e all'inferno pensa bene di concupire Proserpina). Recuperate le forze, Acrimante tenta di sedurre Ipomene, ma il servo Tidemo li scopre e Acrimante lo uccide. La statua funeraria di Tidemo si vendicherà, poi, facendolo sprofondare negli Inferi. Il finale è lieto: Cloridoro si pente per i sospetti che ha avuto su Ipomene; Bibi e Delfa si abbracciano e Atamira, morto Acrimante, accetta la mano di Atrace. Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 26-37.

19. Cfr. *ivi*, pp. 32-37.

20. Le fonti archivistiche sono: gli *Avvisi di Roma* e i conti di spesa delle famiglie nobiliari romane in cui troviamo numerosi particolari sulla committenza, il riscontro sul pubblico e i costi per l'allestimento. Si veda Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., pp. 105-106; Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, cit., pp. 27-28; Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'«Empio punito» (1669)*, in «Biblioteca teatrale», n. 59-60, luglio-dicembre 2001, pp. 137-164.

21. Il crescente esito in Italia del tema del *burlador* di Tirso portò alla realizzazione di molte rappresentazioni. Pirrotta segnala che già nel 1625 fu rappresentato un testo simile dalla compagnia di Pietro Ossorio e Gregorio Laredo. Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., p. 20. Inoltre Benedetto Croce segnala uno spettacolo andato in scena a Napoli nel 1636 grazie alla compagnia di Roque de Figueroa. Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, Laterza, Bari 1926, p. 78; Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Einaudi, Torino 1978, p. 17, nota 4; Nicola Gaeta (a cura di), *Don Giovanni alla radice del libretto mozartiano da Tirso de Molina a Lorenzo Da Ponte*, [s.n. s.l.], pp. 4-5, online: [https://www.academia.edu/44459373/Don\\_Giovanni\\_alla\\_radice\\_del\\_libretto\\_mozartiano](https://www.academia.edu/44459373/Don_Giovanni_alla_radice_del_libretto_mozartiano) (u.v. 11/7/2021); Enea Balmas, *Il mito di don Giovanni nel Seicento francese*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1983. Cfr. *Don Giovanni*, in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, a cura di Alberto Basso, 3 voll., UTET, Torino, 1999, *ad vocem*, vol. I, *I Titoli e i*



trato nella storia letteraria ai primi del Seicento, grazie alla versione di Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, e circolato in Italia sotto il titolo *Convitato di pietra* attribuito a Giacinto Andrea Cicognini<sup>22</sup>.

Le notizie sullo spettacolo emergono anche da un *Avviso*, datato 17 febbraio: «Domenica sera si recitò per la prima volta nel Palazzo del Contestabile in Borgo il dramma in musica, alla spesa della quale sono concorsi anche li signori Rospigliosi e Chigi e la Regina»<sup>23</sup>.

L'opera fu rappresentata nel piccolo teatro di Palazzo Colonna in Borgo<sup>24</sup> con notevoli spese per l'allestimento. Sebbene di dimensioni ridotte, esso si presentò con tutte le caratteristiche di un teatro moderno, «prospetto scenico architravato, fiancheggiato di termini e colonne realizzati su telari, bordato in basso da un alto parapetto e chiuso da alcune cortine»<sup>25</sup>. La testimonianza, data da un *Avviso* del 23 febbraio, evidenzia, infatti, la grandiosità dell'evento, di fronte a tutto il Sacro Collegio Romano invitato dalla Regina<sup>26</sup>, in onore del quale si rappresentò per la prima volta:

La sera di detto giorno [domenica] nel salone del palazzo del signor contestabile Colonna in Borgo si diede principio dal signor cavaliere Filippo Acciajoli a far rappresentare da migliori cantori la sua opera regia intitolata l'Empio con sontuoso apparato, ricchissimi abiti e bellissime mutazioni di scene [sic] e prospettive, sinfonie e balli superbi alla presenza della maestà della Regina di Svezia e di quasi tutti li cardinali ambasciatori principi e nobiltà, essendo riuscita di piena sodisfazione [sic] di tutta la corte<sup>27</sup>.

---

personaggi, pp. 463-467.

22. Questo dato è testimoniato da una lettera di Salvator Rosa in una lettera del 25 gennaio 1669, indirizzata a Giovan Battista Ricciardi, in cui si legge: «Il venerdì scorso andai a sentire il castratissimo Convitato di pietra», alludendo con l'aggettivo «castratissimo» al soggetto del Don Giovanni dell'opera. Cfr. Aldo De Rinaldis, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, Fratelli Palombi, Roma 1939, citato in Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., pp. 26-27, nota 17. Sulla questione c'è un ampio dibattito in merito. Si veda ad esempio Silvia Carandini, «Nuova arte di far commedie». *Studi teatrali fra Italia e Spagna*, in Fausta Antonucci – Anna Tedesco (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze 2016, pp. 43-62; Diego Simini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa multimedia, Lecce 2012.

23. Biblioteca dell'Archivio di Stato di Firenze, *Avvisi*, Mediceo del Principato 3939, c. 1226; cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., pp. 105-106. Si veda pure quanto riporta Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna 1969, pp. 111-112 (I ed. Pasqualucci, Roma 1888).

24. Dalle scarse notizie in nostro possesso sappiamo che questo teatro era ubicato in prossimità nel piano nobile del Palazzo Colonna in Borgo (oggi Giraud-Torlonia). Cfr. Elena Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. II, pp. 617-680. Al contrario, abbiamo una dettagliata ricostruzione del Teatro Colonna ubicato nel palazzo nobiliare in Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., pp. 237-238, con una esaustiva ricostruzione di Sergio Rotondi (*ivi*, pp. 397-404).

25. Cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 237, nota 167; Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo diciassettesimo*, cit., pp. 111-112. Dagli *Avvisi* del Raggi si legge: «Fu tutta bella, le apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi» (citato in Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'«Empio punito» (1669)*, cit., p. 144). Si parla anche della posizione più nascosta dell'orchestra e della zona degli spettatori posizionati su palchetti, forse suddivisi e adornati con fregi.

26. La regina Cristina di Svezia, in questa occasione, oltre all'invito di tutto il Sacro Collegio, non volle la presenza di altre donne, tanto che Maria Mancini si dovette nascondere in un palchetto per non essere vista, come recita l'Avviso del 23 febbraio: «Vi fu la Conestabilessa [Maria Mancini Colonna] in un Palchetto in incognita con una mezza torchia in mano leggendo la Commedia» (Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano [d'ora in poi abbreviato in V-CVasv], *Avvisi*, 115 (1669-1670)). Anche nelle relazioni di feste dei Collegi nobiliari romani emerge un mondo spettacolare in cui il ballo raggiunge una piena dignità espressiva, si veda Margaret Murata, *Student Music in Italian Colleges, ca. 1675-1720*, cit., pp. 353-360. Sulla danza barocca romana vedasi Alessandra Sardonì, *La Sirena e l'angelo*, cit., pp. 7-26.

27. V-CVasv, *Avviso del 23 febbraio*, in *Avvisi*, 115 (1669-1670); cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 106; Margaret Murata, *Il Carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 1, 1977, pp.

L'accoglienza data allo spettacolo non fu, però, del tutto soddisfacente; al contrario fu definita da Salvator Rosa in una missiva «solennissima coglioneria» per gli eccessivi costi della messa in scena<sup>28</sup>. La stessa regina di Svezia ne fu annoiata per la lunghezza della performance, come si apprende sempre dagli *Avvisi* dell'agente genovese Fernando Raggi:

Sua Maestà lodò assai le musiche, le mutazioni delle scene et i balletti, ma parve che s'annoiasse alquanto della lunghezza dell'opera, a segno che domandatogli il cardinale Rospigliosi come piaceva S.M. l'opera, gli rispose: È il Convitato di pietra<sup>29</sup>.

A ogni modo, lo spettacolo fu impegnativo con importanti scenografie che possono, ancora oggi, essere apprezzate nei disegni di Pierre Paul Sevin<sup>30</sup>, raccolte in due serie diverse e conservate una ad Amsterdam e l'altra a Stoccolma<sup>31</sup>. Messe a confronto con il libretto e la partitura, tali immagini rappresentano gli scenari in cui sono stati posti in scena i *balli* (in particolare, vedasi la diciottesima scena del I atto, la scena [ventidue] definita *Introduzione al ballo* del II atto e la scena sedicesima del III atto)<sup>32</sup>.

Innumerevoli maestranze lavorarono all'allestimento dello spettacolo la cui direzione artistica fu affidata a Filippo Acciaiuoli<sup>33</sup>. Costui si occupò dell'ideazione degli imponenti effetti scenografici

83-99, in particolare p. 95.

28. Salvator Rosa, in una lettera del 2 marzo 1669, appare indignato per l'eccessivo costo di 6000 scudi spesi per l'allestimento dell'opera. Cfr. Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'«Empio punito» (1669)*, cit., p. 143.

29. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., pp. 26.27. Dagli *Avvisi* la risposta della Regina a chi le chiedeva «come piaceva» l'opera, lei rispondeva: «È il Convitato di Pietra». Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988, p. 417.

30. Pierre Paul Sevin, pittore francese attivo a Roma tra il 1666 e il 1669. Fu assunto dal cardinale Bouillon su raccomandazione del gesuita, Claude Ménestrier, celebre e prolifico trattatista anche di teatro. Si veda Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'«Empio punito» (1669)*, cit., p. 144.

31. Per Bjurström ha rinvenuto a Parigi e poi identificato la serie completa dei disegni in un'altra raccolta di disegni sempre di Pierre Paul Sevin dal titolo *Recueil de décors de théâtre*, conservata presso il Musée du Théâtre de l'Opéra di Parigi con la catalogazione: Rés.2264a, c.n.n. Cfr. Per Bjurström, *French Drawings. Sixteenth and Seventeenth Centuries*, LiberForlag, Stockholm 1976, pp. 660-690 e Peter Fuhring, *Design into Art. Drawing for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houtakker Collection*, P. Wilson, London 1989, vol. I, p. 72. Nella presente ricerca si prendono in considerazione solo tre disegni: *Giardino con arco e fontana e vista del Palazzo regio* (Atto I, 18), *Regia di Proserpina* (Atto II, 22) e *Giardino di cipressi con tavola apparecchiata* (Atto III, 16).

32. È alquanto singolare, infatti, che uno spettacolo così costoso e complesso, tanto decantato per il gran numero di macchine e apparati impiegati, abbia avuto comunque delle critiche. Si veda Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., pp. 37-38.

33. Possiamo affermare che Filippo Acciaiuoli, scenografo dalla personalità istrionica, viaggiò moltissimo in Europa. Oltre che degli spettacoli per i Colonna si occupò anche degli allestimenti del teatro Tordinona e fu membro dell'Accademia degli Sfaccendati negli anni 1672-1673. Lavorò a Firenze presso la corte medicea dove realizzò un teatro per burattini, offerto in dono al Granduca di Toscana e a Roma in opere teatrali significative quali *Il Girello* (1658?) in cui si ritrovano il Ballo di Diavoli e Satiri molto simili alle opere oggetto di ricerca. Per maggiori dettagli, si veda Elena Tamburini, *Filippo Acciaiuoli: un "avventuriere" e il teatro*, in Antinella Ottai (a cura di), *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 449-476; Franco Fua, *L'opera di Filippo Acciaiuoli*, Fratelli Ceppetelli, Fossombrone 1921; cfr. Arnaldo Morelli, *La virtù in corte*, LIM, Lucca 2017, p. 115. Sul periodo fiorentino, si veda Silvio Baggio – Piero Marchi, *L'Accademia degli Immobili in epoca medicea*, in Marcello De Angelis (a cura di), *Lo spettacolo menaviglioso. Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, Ufficio Centrale dei Beni

con ben dodici mutamenti di scena e interventi di macchine spettacolari, come ad esempio un vascello in movimento, la barca di Caronte o statue danzanti<sup>34</sup>. Il libretto fu redatto da Filippo Apolloni, personalità di spicco nel panorama operistico romano, che fu al servizio dei Chigi e intraprese una feconda collaborazione anche con Alessandro Stradella<sup>35</sup>.

Le musiche furono composte da Alessandro Melani, il quale ebbe importanti commissioni dalla più alta nobiltà, grazie ai buoni rapporti intrattenuti dal fratello Atto, famoso soprano e abile agente diplomatico della corte francese al tempo di G. Mazzarino. Alessandro Melani fu nominato Maestro di cappella della Basilica di S. Maria Maggiore, a seguito dell'elezione di Clemente IX (al secolo Rospigliosi), suo concittadino<sup>36</sup>. Sebbene Melani fosse agli esordi della carriera operistica, nella commedia *L'Empio punito* si mostra «già esperto e duttile, dalla penna scorrevole, sicura e attenta a cogliere nel testo tutti i suggerimenti che potevano arricchire il suo discorso musicale»<sup>37</sup>.

Tra i professionisti, intervenuti nell'allestimento dell'opera, con buona probabilità, vi era anche Fernando Tacca, scenografo toscano celeberrimo per i numerosi allestimenti di opere nel Teatro della Pergola dal 1656 a Firenze. La presenza costante di professionisti toscani a Roma, compreso Fernando Tacca<sup>38</sup>, avvalorava ancora di più l'ipotesi che tra la Toscana e Roma ci fosse una stretta collaborazione

---

archivistici, Pagliari Polistampa, Firenze 2000, pp. 39-59.

34. Cfr. Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, cit., p. 17. L'ipotesi di Pirrotta sarebbe che Acciaiuoli, oltre a interessarsi della direzione artistica dell'opera, si occupò anche dei balli o vi partecipò come ballerino. Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., p. 28.

35. Giovanni Filippo Apolloni nacque ad Arezzo il 1615 e morì a Roma nel 1688. Grazie all'amicizia con Giovan Battista Ricciardi, conobbe Cesti e Salvator Rosa. Ben presto fu a servizio di Leopoldo de' Medici con il quale, insieme a Acciaiuoli, cominciò una proficua collaborazione. A Roma lavorarono insieme per la realizzazione di numerosi allestimenti come quelli del Palazzo Colonna in Borgo. Numerose sono le sue opere, tra cui si ricorda il Prologo del *Girello* (1668) e quello *Scipione africano* (1671), opera inaugurale del teatro Tordinona nel 1671, e, infine, *Amor per vendetta ovvero l'Alcasta* (1679) su musiche di Bernardo Pasquini. Si veda Giorgio Morelli, *L'Apollonio librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, in «Chigiana», vol. XXXIX, 1988, pp. 211-264.

36. Fratello dei celebri Jacopo Melani, commediografo, e Atto Melani, cantante d'opera, Alessandro Melani fu attivo a Roma dove assunse la direzione della cappella Borghese, ubicata all'interno di S. Maria Maggiore, entrando, così, nell'orbita della nobile famiglia romana da cui tale istituzione dipendeva. Per dettagli si veda Arnaldo Morelli, *Melani, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani_(Dizionario-Biografico)) (u.v. 11/7/2021), *ad vocem*; Fabrizio Della Seta, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, in «Note d'Archivio per la storia musicale», nuova serie, anno I, 1983, pp. 139-208, in particolare p. 204. Nel 1670 Alessandro Melani passò a dirigere la cappella di S. Luigi dei Francesi, grazie alla raccomandazione dell'ambasciatore francese. In questo periodo, il compositore entrò in stretto contatto con i migliori strumentisti e artisti dell'epoca, tra cui Arcangelo Corelli. Si veda Jean Lionnet, *La musique à Saint Louis des Français de Rome au XVIIe siècle*, 2 voll., Fondazione Levi, Venezia 1985-1986, vol. I, p. 99; vol. II, p. 106.

37. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., p. 32. È da sottolineare che larga parte delle arie dell'opera è accompagnata dagli strumenti (due parti di violino e basso continuo). Cfr. Arnaldo Morelli, «*Alle glorie di Luigi*». *Note e documenti su alcuni spettacoli musicali promossi da ambasciatori e cardinali francesi nella Roma del secondo Seicento*, in «Studi musicali», vol. XXI, n. 1-2, 1996, pp. 155-166. Quando nel 1686 fu decisa la chiusura della cappella musicale di S. Luigi dei Francesi, Alessandro Melani rimase, comunque, al servizio della chiesa, conservando l'incarico di dirigere annualmente le musiche sia per la festa del santo titolare che per qualche altra occasione solenne. Si veda Jean Lionnet, *La musique à St-Louis des Français de Rome au XVIIe siècle*, cit., p. 106; Galliano Ciliberti, «*Qu'une plus belle nuit ne pouvoit précéder le beau iuor*». *Musica e cerimonie nelle istituzioni religiose francesi a nel Seicento*, Aguaplano, Perugia 2016, pp. 194-203; Robert Lamar Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 12, 1977, pp. 252-295.

38. Non abbiamo notizie certe sul soggiorno a Roma di Fernando Tacca. Il suo stile è rintracciabile in tutte le opere



improntata alla cultura<sup>39</sup>. In effetti, nella concezione scenografica, *L'Empio punito* mostra una significativa discendenza formale dall'*Hipermestra*, rappresentata a Firenze nel 1658, su libretto di Andrea Moniglia e su musiche di Francesco Cavalli nonché sotto la direzione dello stesso Acciaiuoli<sup>40</sup>. A tal proposito, occorre anche tenere conto di un'altra opera toscana, *Ercole in Tebe*, messa in scena nel 1661, in onore delle nozze di Cosimo III Medici con Maria d'Orléans, ove si possono rintracciare alcune analogie sia nelle scenografie che negli intermezzi<sup>41</sup>. Da quest'opera, andata in scena al Teatro della Pergola di Firenze, su libretto di Andrea Moniglia e musiche di Jacopo Melani, sono pervenute varie notizie relative ai balli, grazie all'opera *Memorie delle feste*<sup>42</sup> redatta in forma prosastica da Alessandro Segni, letterato e bibliotecario del duca Ferdinando II e grazie alle iconografie a corredo, realizzate da Valerio Spada. Ora, ai fini del nostro studio, è necessario verificare quanto i balli presenti nelle opere abbiano una matrice comune o, per lo meno, manifestino alcune affinità.

DATA	TEATRO	TITOLO	GENERE	ATTI	LIBRETTISTA	COMPOSITORE	BALLI
1658	Pergola Firenze	<i>Hyperme- stra</i>	Festa teatrale	3	Andrea Moniglia	Francesco Cavalli	Atto I: <i>Ballo di Mostri Infernali</i> Atto II: <i>Abbattimento</i> Atto III: <i>Ballo di Giar- dinieri, Venere e Cupidi</i> (6 ninfe)
1661	Pergola Firenze	<i>Ercole in Tebe</i>	Festa teatrale	3	Andrea Moniglia	Jacopo Melani	Atto I: <i>Ballo di Vergini di Somos</i> Atto II: <i>Ballo di Pastori e Satiri</i> Atto IV: <i>Abbattimento</i> Atto V: <i>Ballo di Cupidi, Mostri e ninfe</i>
1669	Palazzo Colonna in borgo Roma	<i>L'Empio punito</i>	Dram- ma per musica	3	Filippo Accia- iuoli e Filippo Apolloni	Alessandro Melani	Atto I: <i>Ballo di Paggi e Mori</i> Atto II: <i>Ballo di Furie</i> Atto III: <i>Ballo di Statue</i>

Tabella 1: Opere affini a confronto, andate in scena a Firenze e Roma tra il 1658 e il 1669.

teatrali dove è intervenuto. Realizzò le scenografie anche per l'opera *Ercole in Tebe* (1661). Cfr. Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'Empio punito* (1669), cit., p. 142 e p. 151.

39. L'analisi stilistica delle scenografie avvalorava la tesi dell'esistenza di un asse culturale Firenze (o Toscana)-Roma. Si veda Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., p. 26.

40. *L'Hipermestra, festa teatrale rappresentata dal serenissimo principe cardinale Gio. Carlo di Toscana per celebrare il giorno natalizio del real Principe di Spagna*, Firenze 1658, si veda online: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454> (u.v. 28/11/2021).

41. *Ercole in Tebe, festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo principe di Toscana e Margherita Luisa principessa d'Orleans*, [Poesia di G. Moniglia, musica di J. Melani], nella nuova [sic] Stamperia all'Insegna della Stella, in Firenze 1661. Una delle copie del libretto si trova nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze alla collocazione B.17.4.46.

42. *Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans*, Firenze 1662, redatta da Alessandro Segni. Si veda online: <https://archive.org/details/memorielleftest00infi> (u.v. 8/7/2021).

## Spunti di drammaturgia nei balli dell'opera *L'Empio punito*

Per identificare le danze *entr'acte* dell'opera *L'Empio punito*, è necessario iniziare con la comparazione tra le musiche strumentali per danza, presenti nella partitura composta da Alessandro Melani e le incisioni di Pierre Paul Sevin con il testo del libretto, redatto da Filippo Apolloni. Dall'analisi accurata del contenuto si perviene a una prima riflessione: i momenti coreografici sono descritti a fine atto I (*Ballo di paggi e di Mori*), alla fine dell'atto II (*Ballo delle Furie*) e nel mezzo del III atto (*Ballo delle Statue*). Nelle pagine iniziali, il libretto<sup>43</sup> indica la presenza di personaggi cosiddetti «muti», tra i quali vi sono quelli che danzano: «Sei Mori, che balano [sic]. Sei Mostri, che ballano. Sei statue, che ballano», ma non sono indicati i nomi delle danze.



Fig. 1: Filippo Apolloni, Frontespizio e paratesto libretto, *L'Empio punito*, Roma 1669 (I-Rn, 34.1.D.18.8).

A fine I atto (nella partitura è la scena XVI), i versi nella scena XVIII dal titolo *Giardino con vista di loggie, e tetto del palazzo Reale*, il re Atrace inizia il canto con i versi: «Il mio cor, che neghittoso / Sempre visse in libertà / Hor legato di riposo / un momento il dì non ha ...», auspicando un meritato riposo nel giardino. A seguire, le indicazioni sceniche definiscono, dal punto vista drammaturgico, la posizione eloquente dei personaggi un momento prima del ballo: «Qui il Rè si mette à sedere vicino la fontana, / e sei Paggi, o Mori, con le sottocoppe, / fingendo pigliar l'acqua da quella fontana, / prima danno da bere al Rè. E dopo / danno da bere all'audienza, il che finito»<sup>44</sup>.

43. Il libretto, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma (d'ora in poi abbreviata in I-Rn) è segnato come: I-Rn, 34.1.D.18.8, e ha per titolo: *L'Empio punito. Dramma Musicale del sig. N.N. Fatta rappresentare dal medesimo in Roma, l'Anno 1669, in Ronciglione 1669, Con licenza dei Superiori. Si vendono in Piazza Navona nella Bottega di Bartolomeo Lupardi all'Insegna della Pace*. Online: [https://books.google.it/books?id=TtEEkFhgaoUC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=TtEEkFhgaoUC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (u.v. 27/8/2021). Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 417. La partitura manoscritta, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi abbreviata in I-Rvat), presenta il titolo: *L'Empio punito, Opera del Signor Cavalier Filippo Acciaiuoli e musica del Signor Alessandro Melani*, segnatura Chigi Q.V.57.

44. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 39.

I versi successivi evocano la danza nelle parole di Atrace che esorta i paggi al ballo: «Godete, o miei seguaci / Già ch'io goder non posso / E un dolce suon d'armoniose corde / Con sussurri graditi / Voi alla danza, e me al riposo inviti. / Dormi, dormi mio core; / se però sa dormir, chi segue amore»<sup>45</sup>.

Per terminare, poi, questa scena con l'indicazione: «Qui i Paggi, e mori ballando cominciano / l'intermezzo, e finita la mutanza / il Re si leva in piedi dicendo [...]»<sup>46</sup>. I paggi, protagonisti del ballo, attingendo acqua dalla fontana, porgono «da bere» al re il quale, nel frattempo, si è assiso a riposare<sup>47</sup>. In questo frangente i personaggi danno vita alla danza, quando il re Atrace si abbandona «al dolce suon d'armoniose corde»<sup>48</sup> per godere del giardino bucolico tra profumi, suoni e movimenti corporei della danza, contribuendo a creare un'ambientazione tranquilla e amena. I paggi e mori rappresentano un chiaro arricchimento della scena bucolica ambientata in un giardino<sup>49</sup>.

Nella partitura è presente l'indicazione «Atrace e tutta la Corte, servi che ballano»<sup>50</sup>, seguita dalle danze strumentali definite rispettivamente «corrente per quando si dà a bere e sarabanda»<sup>51</sup>; si riscontra, così, una difformità nelle definizioni dei balli tra il libretto e la partitura. La *corrente*, in 3/8, è costituita da due movimenti di 7 battute ciascuno con andamento puntato e ritornelli<sup>52</sup> (es. 1).

45. *Ibidem*.

46. *Ivi*, pp. 39-40.

47. Numerose sono le citazioni di paggi, come ad esempio nel 1613 si ha testimonianza che l'ambasciatore danzò una gavotta, durante il «Quinto Ballo, detto le Ninfe di Senna» di Lorenzo Allegri (*Quinto Ballo detto le Ninfe di Senna / danzato da SS.ri Paggi dell'A.A. / le Serenissime nozze / & Ecc.mo Duca d'Onano, e Conte / di Sancta Fiore, e dell'Ill.ma & Ecc.ma Sig. ra Arinea di Loreno, Canario seconda parte, Gavotta terza parte, Corrente quarta & ultima parte*). Si veda Gregory Barnett, *Bolognese Instrumental music (1660-1710)*, Ashgate, Aldershot 2008, p. 84.

48. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 39.

49. Sull'indiscussa valenza e prestigio dei paggi a corte con le diverse mansioni cerimoniali, si veda Alessandro Cont, *Servizio al principe ed educazione cavalleresca: i paggi nelle corti italiane del Seicento*, Olschki, Firenze 2011, pp. 211-256; Teresa Chirico, *I paggi degli Ottoboni a Roma: balli e abbattimenti in intermezzi di opere (1689-1691)*, in Gaetano Pitarresi (a cura di), *Entremets e Intermezzi: lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 16-17 ottobre 2017, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria 2020, pp. 117-152. Inoltre, grazie all'opera attribuita a Orazio Ricasoli Rucellai, *Descrizione della presa d'Argo e de gli Amori di Linceo con Hipermestra: festa teatrale rappresentata dal Signor Principe Cardinale Gio. Carlo di Toscana [...] per celebrare il natale del Sereniss. Principe di Spagna*, nella Stamperia di S.A.S., in Firenze 1658, Silvio Alli è descritto come «Paggio di valigia di talenti singolari in qualunque sorte di virtù» (*ivi*, p. 32). Cfr. Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 371, nota 42.

50. *L'Empio punito, Opera del Signor Cavalier Filippo Acciaiuoli e musica del Signor Alessandro Melani*, cit., c. 86v.

51. *Ivi*, c. 89v.

52. Per quanto riguarda la relazione tra la corrente strumentale e la corrente da ballo, si veda lo studio di Peter Allsop, *Da camera e "da ballo" – alla francese et all'italiana: Functional and national distinctions*, in *Corelli's sonate da camera*, in «Early Music», vol. XXVI, n. 1, 1998, pp. 87-98. Lo studioso ha rilevato importanti analogie tra le composizioni strumentali di area emiliana correnti da ballo alla francese di Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Battista Vitali e altri e le correnti presenti nei trattati francesi di fine Seicento. Si veda Wendy Hilton, *Dance of Court and Theater: The French Noble Style, 1690-1725*, Princeton Book Company, Princeton 1981; e Wendy Hilton, *A dance of kings. The 17th-century French Courante. Its character, step-patterns, metric and proportional foundations*, in «Early Music», vol. V, n. 2, April 1977, pp. 160-172; Rebecca Harris-Warrick, *Dance and drama in the French Baroque Era*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 24-25; cataloghi di danze in Francine Lancelot, *La belle danse. Catalogue raisonné des chorégraphies en notation Feuillet*, Van Dieren, Parigi 1996 e in Meredith Ellis Little – Carol G. Marsh, *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, Broude, Williamstown-New York-Nabburg 1992, p. 81, numero nel catalogo 8320.

La struttura di queste danze strumentali riporta alla memoria la tessitura della trio sonata, costituita da due voci alte che si contrappongono e una voce al basso<sup>53</sup>. Nelle partiture operistiche si rileva una certa fenomenologia ricorrente di *balli* che si presentano come piccoli gruppi di danze strumentali, definiti da Usula «aggregati di danze che manifestano una precisa volontà del compositore di proporre la struttura della *suite*» in sequenza, alternando tempi lenti e tempi veloci<sup>54</sup>.



Es. 1: Alessandro Melani, *Corrente per quando si dà a bevere*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

A seguire, la *sarabanda*, costituita da 8+20 battute con ritornello, omoritmica e linea melodica piuttosto semplice<sup>55</sup>. A margine è scritta una postilla (fig. 2), che risuona come un'indicazione scenica del compositore: «Qui si riposa il Re et i Paggi cominciano il Ballo, et à mezzo il balletto Atrace segue fra i sentieri di rose». Dal punto di vista drammaturgico, si può, senz'altro, avanzare l'ipotesi che il carattere lento di questa danza, ben si sposa con l'ambientazione bucolica della messa in scena<sup>56</sup>.

53. Si riscontra una stretta connessione con un'altra corrente presente nell'opera *Le reciproche gelosie* alias *Scherzo pastorale* di Alessandro Melani. Nella stessa opera è presente inoltre un movimento di danza definito *brando alla francese serratissimo* che rappresenta un eccezionale esempio di scrittura alla francese nella musica strumentale italiana. Cfr. Jean Lionnet, *Une «mode française» à Rome au XVIIe siècle*, in «Revue de Musicologie», numéro monographique *Musique Française Et Musique Italienne Au XVIIe Siècle (Villecroze, 2-4 octobre 1990)*, t. LXXVII, n. 2, 1991, pp. 279-290; Barbara Nestola, *Musica e stile francese nell'opera italiana tra Venezia, Roma e Napoli (1680-1715)*, in «Analecta Musicologica», n. 52, 2015, pp. 526-545. Sulla generale specificazione «alla francese» o «in stil francese» si veda Gregory Barnett, *Bolognese instrumental music (1660-1710)*, cit., pp. 17-18; Peter Allsop, *Da camera e «da ballo»*, cit., pp. 17-18 e pp. 87-98. I musicisti aggiunsero sovente la descrizione «alla francese», mostrando, chiaramente, una precisa connotazione alla musica, per arricchire e diversificare la scrittura tanto del repertorio strumentale (e più precisamente la danza) quanto di quello vocale. Tale fenomeno, evidente soprattutto nel repertorio per danza, resta, comunque, «esogeno» (Barbara Nestola, *Musica e stile francese*, cit., p. 538). Le danze, inoltre, fondano la loro essenza su nuclei ritmico-tematici circolanti, rimaneggiati e derivanti da culture musicali europee. Si veda Agnese Pavanello, *Corelli tra Scarlatti e Lully: una nuova fonte della sonata WoO 2*, in «Acta musicologica», vol. LXXI, n. 2, July-December 1999, pp. 61-75.

54. Nicola Usula, *Giasone a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella*, in Giacinto Andrea Cicognini – Giovanni Filippo Apolloni – Francesco Cavalli – Alessandro Stradella, *Il Nuovo Giasone*, partitura in edizione *facsimile* dei libretti a cura di Nicola Usula, Ricordi, Milano 2013, vol. I, pp. XLV-CXIII, in particolare p. LXXV; cfr. Irene Alm, *Winged feet and Mute Eloquence*, cit., pp. 253-263.

55. Un esempio analogo di sarabanda è descritto nell'opera *La sincerità con sincerità ovvero Il Tirinto*, musicata da Bernardo Pasquini messa in scena a Palazzo Chigi di Ariccia nel 1672. Si tratta di un ballo in suite con l'indicazione *Balletto*, costituito da vari movimenti tra cui la *sarabanda*. Si veda Valentina Panzanaro, *Musica strumentale da ballo «alla francese» nella Roma di fine Seicento*, cit., pp. 202-206. Si vedano anche le considerazioni sulla relazione tra la *sarabanda* e il *Grave* in Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 380.

56. Sull'importanza delle movenze e della gestualità dei ballerini in scena si veda Frederick Hammond, *Music and Specta-*



Fig. 2: Alessandro Melani, *Sarabanda*, partitura dell'Empio punito, Roma 1669 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro, Chigi Q.V.57).

Sovente, nelle fonti di questo periodo si incontra la sarabanda: in alcuni casi è seguita dall'indicazione *alla francese*, come segnala Fabris<sup>57</sup>. Nell'opera *Il novello Giasone* (Roma 1671), ad esempio, il compositore Alessandro Stradella inserisce la *sarabanda*, come elemento finale sia dell'atto I che dell'Intermedio dell'atto II. Nicola Usula, a tal proposito, osserva che, se le due *Sarabande* sono «simmetricamente spartite in 8+8 battute», al contrario, le danze «caratteristiche» – definite *delle Furie*, *d'Amorini* e il *Presto* finale – si articolano in gruppi irregolari e non per multipli di due o di quattro battute<sup>58</sup>.



Es. 2: Alessandro Melani, *Sarabanda*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

*cle in Baroque Rome*, cit., pp. 192-198. Lo studioso ribadisce che non vi sono trattati coevi a queste opere romane, quindi si rende necessario un confronto con trattati tardorinascimentali o di primo Seicento di Fabrizio Caroso e di Cesare Negri (cfr. nota 3 del presente saggio).

57. Si segnala il manoscritto *Libro per la Mandola dell'Ill.mo Sig.re Matteo Caccini* / Adi po Agosto 1703, Paris (Bibliothèque Nationale de France, Ms. Rés. Vmc. 9), una delle raccolte che testimoniano l'arrivo in Francia, all'epoca di Mazzarino, di autori – Federigo Meccoli, Atto Melani, Pier Paolo Cappellini, Andrea Falconieri – presenti nella raccolta e importanti per un contatto stilistico di alto livello tra Francia e Italia. Nel manoscritto compare almeno un brano attribuito a Giovanni Battista Lulli e titoli del tipo: *Sarabanda Franzesa alla moda* e *Gavotta Franzese*, *Chansons Franzese*, oltre a quelli, forse, apposti posteriormente: 2 *Minuet* (1 intavolato per chitarra), e 2 probabili riferimenti a *Ballets: La parnasse de pulcinelli* (ancora un richiamo ai comici italiani) e *Petit marchand de Fromage*. Si veda Dinko Fabris, *Andrea Falconieri Napoletano. Liutista-compositore del Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 101-107. Inoltre, la *Sarabanda* è citata anche in Marco Marazzoli, *La vita umana ovvero il Trionfo della pietà* (1656), come riporta Margaret Murata, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981, p. 182; e la si rileva anche in Luigi Rossi, *Orfeo* (1647) e in Biagio Marini, *Libro Terzo* (1655), dove si incontrano quattro danze, definite *zarabande*; infine in Giovanni Maria Bononcini, *Sonate da camera e da ballo*, op. 2 (1667): nella raccolta vi è una *sarabanda in stil francese*.

58. Cfr. Nicola Usula, *Giasone a quattro mani*, cit., p. LXXV.



L'incisione di Sevin (fig. 3) per *L'Empio punito* si incentra su un ambiente classico avvolto dalla quiete. Purtroppo dall'immagine non si evincono in maniera eloquente presenze di ballerini o altri astanti; tuttavia si può osservare l'ambientazione bucolica, così come descritta dai versi del libretto e della partitura, in perfetto stile torelliano<sup>59</sup>. Lo spazio architettonico, caratterizzato dalla rappresentazione ricercata e artificiosa degli elementi riprodotti (piante, fiori, statue e fontana), è raffigurato in prospettiva, dando maggior risalto ai volumi delle colonne laterali con uno spazio centrale tra le quinte e un fondale, sufficientemente ampio, per lasciare margine di movimento sia agli attori che ai ballerini<sup>60</sup>. L'ambientazione del giardino rappresenta un elemento piuttosto ricorrente nelle opere teatrali seicentesche, un *locus amoenus* dove, come di consueto a fine intermezzo, prendono vita balli di ninfe e pastori<sup>61</sup>. I giardini sono definiti «presenze simboliche che percorrono i secoli e pervadono le civiltà, testimoni dei sentimenti e delle aspirazioni degli uomini, sogni incantati pervasi d'arte e di poesia»<sup>62</sup>. Essi rappresentano il luogo ricercato delle idee, del modo di vivere insieme, delle forme del gusto e della capacità dell'uomo di relazionarsi con la società. Il giardino rappresenta anche il luogo privilegiato dello spettacolo per dare sfoggio di monumentalità e magnificenza con tutti gli elementi imprescindibili di decoro come le fontane monumentali a corredo dei sontuosi palazzi aristocratici<sup>63</sup>.

La stessa ambientazione è rilevabile nell'*Hipermestra* alla fine del terzo atto con il *Ballo dei giardinieri di Venere e cupidi*, come si evince dall'incisione realizzata da Silvio Alli (fig. 4). Dalla lettura attenta della *Descrizione della presa d'Argo*<sup>64</sup>, attribuita a Orazio Ricasoli Rucellai, emergono molti

59. Giacomo Torelli rese uniforme lo spazio, inventando un elemento architettonico di raccordo tra le quinte laterali e il fondale. Il suo modello fece scuola tra gli scenografi del tempo, tra i quali si annoverano Ferdinando Tacca e Girolamo Fontana. Si veda lo studio di Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'“Empio punito” (1669)*, cit., pp. 146-147; Francesco Milesi, *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000, pp. 214-226; Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica*, pp. 6-7; e Kathleen Kuzmick Hansell, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (edited by), *The History of Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago-London 2002, Part 2, *Systems*, vol. V, *Opera on stage*, pp. 178-190, in particolare p. 183.

60. Si veda per maggiori dettagli anche la definizione di «scene fatte a libretti» – per indicare un complesso sistema di strutture in legno necessario per muovere le scenografie – in Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 237, nota 167; cfr. anche Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica*, cit., pp. 1-98.

61. Il giardino è il luogo canonico dello spettacolo di corte. Si veda Luigi Allegri, *La ridefinizione dell'edificio teatrale*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. I, *La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, pp. 905-925, in particolare p. 915.

62. Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Laterza, Bari 1995, p. 195. I giardini sono la storia di immagini, di sogni e di memorie, e, in fondo, semplicemente la storia degli uomini.

63. L'architettura dei giardini seicenteschi, con luoghi appartati come i giardini segreti o ampi spazi come scenari teatrali adatti alle feste, è strutturata per manifestare la sua bellezza tutto l'anno, dati i suoi elementi principali: scalinate, balaustre, grotte, statue, fontane. Si veda Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Giardini storici: artificiose nature a Roma e nel Lazio*, prefazione di Silvia Danesi Squarzina, presentazione di Alberta Campitelli, Gangemi, Roma 2009; Giulio Carlo Argan, *L'architettura barocca in Italia*, Garzanti, Roma 1957.

64. Cfr. *Descrizione della presa d'Argo e de gli Amori di Linceo con Hipermestra*, cit., p. 31. L'opera, in forma narrata, è attribuita a Orazio Ricasoli Rucellai. Sebbene non sia presente la firma autografa, l'autorità dell'opera è confermata da Gaetano Melzi in *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Coi torchi di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1848. Si veda online: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454> (u.v. 8/7/2021).

particolari sia puramente coreografici che squisitamente drammaturgici. Dopo avere ribadito la finalità encomiastica dell'opera per la celebrazione delle glorie di Filippo di Spagna si dà inizio alle danze:

Incominciarono leggiadre carole, [...] e dopo varij annodamenti di belle figure tra loro, in un tratto disparvero, & in quello instante si videro in terra uscir fuori scalpitando con lieta danza l'erbe più tenere sei Ninfe di Citerea cinte di raso incarnato. [...] Questi agili, e snelli oltre modo si fecero innanzi sì forte balzando, che ben sembravano avere ali velocissime al piede, ora spezzando, e trinciando minutissimamente or raddopiando, ed intrecciando altissime capriole, ea tempo di una bizzarra, e vivace gagliarda, che pareva a viva forza di tempo, e di suono in alto levargli, mentre più di venti voci concordi alla stess'aria dolcemente cantavano con melodia non più udita, e fu lo stesso armonioso concerto sciogliendosi le voci al canto, ed'alle carole il piede empievano altrui di meraviglioso stupore<sup>65</sup>.

Alla descrizione dei movimenti di danza, fatti di salti e capriole ardite, si aggiunge anche la descrizione di splendidi costumi di scena, indossati dai ballerini, e, ancora di più, si dà significato a tutto quello rappresentato nell'opera teatrale<sup>66</sup>. Possiamo immaginare la scena, se si pone in relazione il contenuto del testo citato con l'iconografia a corredo del libretto, realizzata da Silvio Alli (o Degli Alli), e notare quanto di vero sia descritto sui costumi, realizzati con stoffe preziose: «vestimenti tortuosi, e che bene lor tornavano indosso adattati alla lestezza de' molti di loro, essendo nel fondo di lama turchina tutti ricamati d'argento di nobili sgonfi di tela d'ora»<sup>67</sup>.



Fig. 3: Pierre Paul Sevin, *Giardino con arco e fontana del Palazzo Regio*, Atto I, scena 18, per *L'Empio punito*, Roma 1669 (Bibliothèque Nationale de France, Res 2264, f. 6).



Fig. 4: Silvio Alli, *Ballo di Giardinieri, Ninfe e Cupidi*, in *Hypermestra*, Firenze 1658 (Yale University, numero di collocazione 1978 556).

Alla fine del II atto dell'opera *L'Empio punito*, nella partitura, è presente il primo Intermezzo dal titolo «Introduzione al ballo / Demonio, Acrimante che dorme, Proserpina e Choro di Demoni»<sup>68</sup>.

65. *Descrizione della presa d'Argo*, cit., p. 31.

66. Sui costumi di scena indossati durante le performance dei balli nelle opere romane, si veda Valeria De Lucca, *Costumes for balls in late seventeenth-century Roman operas*, in Petra Dotlacilová – Hanna Walsdorf, *Dance Body Costume*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2019, pp. 79-102.

67. *Descrizione della presa d'Argo*, cit., p. 31.

68. *L'Empio punito, Opera del Signor Cavalier Filippo Acciaiuoli e musica del Signor Alessandro Melani*, cit.,

Questa parte, nel libretto, corrisponde alla scena XXI ultima del II atto dove Demonio annuncia il ballo: «Hor che sopito giace / Il mio fedele amico / Con astutia mendace / Assicurar vogl'io [...] Leggiadri spiriti / Con fest'e giubilo danzate, / e con diletto eterno / fate, ch'emulo al ciel goda l'inferno»<sup>69</sup>.

A seguire le indicazioni sceniche conclusive recitano: «Segue il ballo de' Mostri, e si muta la / scena e ritorna la stanza d'Acrimante / dov'ei dorme nell'istesso tappeto»<sup>70</sup>.

Nella partitura, alla fine del II atto, è presente il *Ballo delle furie*, composto anch'esso da una piccola suite di danze strumentali *adagio-allegro-presto*, la cui forma metrica ricorda le *suite* francesi con l'accostamento di tempi lenti e tempi veloci. Il primo movimento, *adagio* in 12/8, è costituito da 2+4 battute con ritornello, definito, genericamente, *ballo* o *balletto*, e rappresenta un movimento di *sarabanda*, sebbene non sia nominata esplicitamente nella partitura. Il secondo movimento, *allegro*, inizia in levare C, costituito da 4+6 battute con ritornelli. Il terzo e ultimo movimento, *presto* in 12/8, è organizzato in 4 movimenti di due battute ciascuno con ritornelli dal tipico andamento di *giga*. La *suite* termina con l'indicazione «Si replica da capo». Il metro in tre, suggerito dal ritmo di *giga* nella partitura, è adatto a salti e altri virtuosismi dei ballerini.



Es. 3: Alessandro Melani, *Ballo delle furie*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

La scrittura musicale, alternando tempi lenti e veloci, si contraddistingue per cambi improvvisi, frasi irregolari e ritmo puntato che, dal punto di vista drammaturgico, doveva di certo accompagnare il ballo di figure mostruose cercando di riprodurre mistero e suspense nella messa in scena<sup>71</sup>. Se poste a confronto le due fonti – libretto e partitura –, si nota che l'indicazione del libretto, «Segue il Ballo dei Mostri», è disattesa nella partitura che, al contrario, nello stesso punto riporta il «Ballo delle furie». L'ipotesi potrebbe riguardare la sinonimia dei termini mostri, furie e demoni, usati, indistintamente, per indicare lo stesso personaggio che ritroviamo in diverse opere romane dello stesso periodo. Nell'o-

cc. 173r-174v.

69. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 75.

70. *Ibidem*.

71. Si veda Irene Alm, *Winged feet and Mute Eloquence*, cit., p. 257.

pera *Il Girello* (1668), musicata da Jacopo Melani su libretto di Andrea Moniglia, ad esempio, si rileva la presenza di diavoli nell'indicazione scenica relativa al bosco dell'incantesimo (I, 15): «Si muta la scena in Inferno, con una bocca di dove escano cinque Diavoli a ballare e vestire Girello»<sup>72</sup>. Un altro significativo esempio è il *ballo di mostri* alla fine del II atto, nella festa teatrale *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, su libretto di Domenico De Totis e musiche di Bernardo Pasquini, data in scena a Roma nel 1690. Nella partitura il personaggio Ismeno invoca alla danza: «Qui dove spande le verdi foglie / l'antica noce di Benevento / dove il dar vita a estinte spoglie / dar moto ai marmi non è portento / hor ch'Ismeno v'appella / al giubilo al piacere streghe / amanti venite a schiere»<sup>73</sup>. Dalla comparazione di tutte le fonti dell'opera *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, le citazioni nel libretto, i movimenti strumentali nella partitura e l'incisione iconografica di Girolamo Fontana si può trarre, *salvis iuribus* (o evitando ipotesi assurde), qualche spunto drammaturgico. L'artista presenta nell'incisione (fig. 4) un'ambientazione bucolica, immersa in una natura quasi stilizzata: protagonista sullo sfondo è un maestoso albero, il noce di Benevento, intorno al quale figure femminili danno vita a una danza in circolo. Il messaggio, di carattere fortemente sociale, passa attraverso la comicità del personaggio Turpino che, alla fine per uscire fuori dall'*impasse*, nell'intermedio invoca le temutissime streghe di Benevento che danzano balli ritualistici<sup>74</sup>. Le danzatrici sono da percepire come “eccentriche”, introducendo in scena il disordine, pertanto si rende necessaria una «restaurazione dell'armonia» invocata dai regnanti Carlo II e consorte ai quali è dedicata l'opera.



Fig. 5: Girolamo Fontana, *Ballo di Mostri e Noce di Benevento*, fine Atto II, Intermezzo II, in *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, Roma 1690 (Biblioteca Nacional, Madrid, T-1970).

72. *Girello. Dramma Musicale Burlescho* [sic]. Del Signor N.N. Acciaiuoli [aggiunto a mano]. Dedicato al Signore Amicco Sinibaldi. In Ronciglione MDCLXVIII. Con Licenza dei Superiori. Si vendono in Navona in b [sic] Bartolomeo Lupardi Al [sic] della Pace, p. 33. Il libretto è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura Chigi Q.V.60.

73. *La Caduta del Regno delle Amazzoni / Festa teatrale fatta rappresentare in Roma / Dall'Eccellentissimo Signor / Marchese di Coccogliudo / Ambasciatore della Maestà / De Re Cattolico / per le Augustissime Nozze / Dalla Sacra Real Maestà / di Carlo II / Re delle Spagne / e della Principessa / Marianna Contessa Palatina del Reno / dedicata alla Maestà / della Regina Sposa*, Nella Stamperia della Reverenda Cam. Apost., in Roma 1690, carta 108r, online: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2033976> (u.v. 11/7/2021).

74. Si veda Andrea Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, LED, Milano 2015, pp. 183-197.



Nell'opera *L'Empio punito*, l'incisione della scena, definita «Regia di Proserpina» (fig. 5), relativa al *Ballo delle furie*, racconta in modo significativo i movimenti di danza, descritti nel libretto e rintracciabili anche nella partitura con il *Coro di Demoni* e il *Ballo delle Furie*. Queste ultime figure pseudo-umane presentano un atteggiamento dissennato, come si evince dal disegno di Sevin. La cifra stilistica, che appare, è quella basata su un ambiente tetro, costituito da elementi che rimandano alla presenza di Demoni come annunciato al principio dell'Intermezzo. Le colonne laterali sono arricchite di figure mostruose statiche dalla doppia coda avviluppata su se stessa a mo' di spira, con le zampe in posizione rampante. Sullo sfondo si notano figure in movimento dalle sembianze diaboliche dal corpo per metà uomo e per metà bestia con corna e coda; alcune di esse hanno in mano il tipico forcone a due punte. In alto si intravede una nuvola che sovrasta la scena, anch'essa è costituita da figure mostruose. Sul significato drammaturgico dei balli di mostri e demoni in scena, è necessario fare ricorso a quanto afferma Arcangeli: «Sono in ultima istanza degli uomini travestiti che si possono permettere ben altre licenze, anzi apertamente rovesciare in modo carnevalesco le regole del decoro che presiedono il resto della rappresentazione»<sup>75</sup>. L'inserimento di danze con personaggi, che rappresentato diavoli o mostri, palesa la volontà di rievocare pratiche ancestrali, rilette in chiave «di degenerazione, da passione ad eccitazioni originarie per la guerra, a sentimenti e comportamenti di più bassa lega»<sup>76</sup>. Il ballo di furie, mostri o demoni, nella loro accezione negativa, rappresenta un *topos* seicentesco diffuso che simboleggia un sistema di credenze basato sui contrari e sulla reale e minacciosa contrapposizione del demonio e del suo culto a Dio e alla Chiesa<sup>77</sup>.



Fig. 6: Pierre Paul Sevin, *Regia di Proserpina*, Atto II, scena 22, per *L'Empio punito*, Roma 1669 (Bibliothèque Nationale de France, Res 2264, f. 9).

75. Sulle considerazioni squisitamente antropologiche della danza, si veda Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018, p. 97, ma vedi anche pp. 73-91; cfr. anche Massimiliano Kornmüller, *Magica Incantamenta*, Mediterranee, Roma 2013, pp. 44-45; Diana Del Monte, *Antropologia della danza: una disciplina in espansione*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 137-162, in particolare p. 151.

76. Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza*, cit., pp. 80-81.

77. Cfr. *ivi*, pp. 73-84.



Nell'opera *L'Empio punito*, in occasione del *Ballo delle Furie*, è presente anche il *Coro di Demoni* con la tessitura a tre voci (*alto, tenor e basso*) e con l'aggiunta della linea del basso [continuo]: un preludio al ballo, che accompagna l'ambientazione tetra e mostruosa della scenografia<sup>78</sup> (es. 4).

The image displays a musical score for the 'Coro di Demoni' from the opera 'L'Empio punito'. It consists of two systems of music. The first system has three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a basso continuo staff. The lyrics for the first system are: 'Ai dilet ti alle gioie' and 'Ecco A'. The second system continues with the lyrics: 'mor che ne vie ne à ra dol cir le pe ne non più tor men ti', 'mor che ne vie ne à ra dol cir le pe ne non più tor men ti non', and 'vie ne à ra dol cir le pe ne non più tor men ti non più non'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and bar numbers (2, 1, 2, 8, 98, 1, 33, 6).

Es. 4: Alessandro Melani, *Choro di Demonij*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

È molto probabile che, anche durante il canto, dalle sonorità più scure, già a partire dalle voci più alte (contralto e tenore), venissero eseguiti passi di danza; tuttavia non possiamo sapere se gli stessi cantanti eseguissero piccoli movimenti, dal momento che cantano brevi frasi, oppure se ci fosse un gruppo di ballerini a fianco al coro di Demoni<sup>79</sup>. Si può affermare che il coro, muovendosi (*en promenade*) con la sua mimica e gestualità, fosse una pratica abbastanza comune all'epoca. Già molti anni prima, Giovanni Battista Doni consigliava: «Si doverà fare scelta di persone, che posseggano insieme l'Arte del Ballo, e del Canto»<sup>80</sup>. Ciò, di certo, fa riferimento a Emilio de' Cavalieri come esperta persona sia nel canto che nel ballo. Nell'opera *Il Corago*, trattato fondamentale per la storia del teatro, si rintraccia la seguente citazione che recita:

99: Usasi dai cori fare varii passeggi et intrecciamenti et in questi rappresentare varie figure [...] perciò sarà necessario che mentre arrivano a formare quella tale figura, facciano un tantino di pausa.  
[...]

78. Il *Coro di demoni* è presente anche nell'opera *Ercole in Tebe* ed è ampiamente descritto in Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., pp. 384-385.

79. Anche altre fonti fanno riferimento all'uso del coro in scena, unitamente alle danze, come ad esempio, la fonte citata da Alm che recita: «E se nello stesso tempo adatti ad una misura di danza i versi che le Nereidi devono cantare, al ritmo di cui potresti far ballare danzatori esperti con grazia, mi sembra che sarebbe una cosa molto più adatta» (Claudio Monteverdi, *Letters*, Translated and Introduced by Denis Stevens, Cambridge University Press, Cambridge 1980, p. 126).

80. Giovan Battista Doni, *Trattato della musica scenica* [1633-1635], in Id., *Lyra Barberina*, edizione facsimile Forni, Bologna 1974, p. 95 (I ed. Typis Caesarei, Firenze 1763). I ballerini cantano in entrambi gli intermedii nell'opera *La Pellegrina* (1589) e, alla fine, nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* (1600).

102: Accade accompagnare il ballo con il canto [...] il maestro di ballo confaccia con il canto come anco con le figure e intrecciamenti [...] dei passeggi dei cori, quali pure per essere spezie di ballo dovranno essere dal medesimo ballerino fatti con le regole sopradette<sup>81</sup>.

Nelle opere di Lully, ad esempio, è frequente assistere al coinvolgimento del coro sia nel canto che nei movimenti di danza, come ipotizza Harris Warrick:

Nel momento in cui i cantanti e i ballerini interagiscono tra loro, i cori si riducono a quattro tipi: quelli che danzano in modo discontinuo, quelli che ballano ovunque, quelli che compiono un movimento diverso dalla danza; e quelli che non ballano affatto<sup>82</sup>.

Numerosi particolari, relativi alla messa in scena del *ballo di Cupidi e Furie* dell'opera fiorentina *Ercole in Tebe*, si evincono nella descrizione *Memorie delle feste* di Alessandro Segni, in cui viene esplicitata, dettagliatamente, la messa in scena del balletto con quattro atroci mostri e furie con Persefone condotta da tre cupidi alati:

Allora [sopra] un'aria, che nel suo sforzato concerto spirava terrore, i mostri seguaci di Pluto[ne] diero cominciamento, con ispaventosi salti ad una fiera danza: nella quale varie forze, bizzarri passi regolari da stravagante capriccio si videro, nel tempo medesimo, che amori che colà eran discesi con Citerea, intrecciarono su medesima aria un ballo nobile, che giocondissima cosa fu a vedere, la terribil fierrezza de' mostri, e l'aggiustata lindura degli amori, tramischiare i lor movimenti in tal forma, che gli uni, e gli altri accordando le lor fermate, venivano a dimostrarne nuove, e dilettose figure<sup>83</sup>.

Alessandro Segni, puntualizzando con «le lor fermate, venivano a dimostrarne nuove»<sup>84</sup>, evidenzia la presenza di possibili interruzioni nelle diverse pose: all'epoca erano costituite possibilmente da figure geometriche, come un quadrato, un circolo o un triangolo<sup>85</sup>, dando una maggiore rilevanza alla coreografia figurata e non alla danza pantomimica, secondo una interpretazione di Sparti<sup>86</sup>. La

81. Paolo Fabbri – Angelo Pompilio (a cura di), *Il Corago o vero alcune variazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Olschki, Firenze 1983, p. 99 e p. 102.

82. «When it comes to how the singers and dancers behave relatives to each other, the choruses reduce to four types: ones that have intermittent dancing, ones dances throughout, ones that involve some kind of movement other than dancing; and ones that have no dancing at all» (Rebecca Harris Warrick, *Dance and drama in French baroque opera. A History*, Cambridge University Press Studies, Cambridge 2016, pp. 57-58).

83. *Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans*, cit., p. 167. Le parole dei Mostri suggeriscono la possibile convivenza tra canto e danza, sebbene «dancing and singing rarely occur simultaneously» (Rebecca Harris-Warrick, *Recovering the Lullian Divertissement*, in Beth L. Glixon (edited by), *Studies in Seventeenth-Century Opera*, Routledge, London 1998, p. 65). Cfr. Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 385.

84. *Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans*, cit., p. 168.

85. Cfr. Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, University Press, Cambridge 1993, p. 199.

86. Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 382; sulla pantomima cfr. Ferdinando Taviani – Mirella Schino, *Il*

performance dei personaggi travestiti da mostri o furie, poi, farebbe pensare a movimenti simili ad acrobazie con salti e capriole, tratti dal ricco repertorio della danza sociale sia italiana che francese insomma, con i tipici personaggi del teatro dei comici dell'arte e le loro maschere in voga nel Seicento<sup>87</sup>.

La *Descrizione della presa d'Argo* di Rucellai, a corredo dell'opera toscana *Hipermestra*, include il seguente appunto: «Salti feroci e confusi con mal'ordinata carola [...] in un agilissimo e bizzarro balletto»<sup>88</sup>. Dal testo si evince che i ballerini dovevano possedere destrezza fisica e preparazione atletica non indifferente per effettuare salti virtuosistici e acrobazie piuttosto ardite<sup>89</sup>. Anche le incisioni di Silvio Alli (fig. 8), realizzate per la stessa opera, mostrano le furie che ballano, in primo piano, nel *Ballo di mostri infernali* a fine atto I. Si riscontra una certa similarità con personaggi riprodotti nelle incisioni per l'opera *Ercole in Tebe*, rintracciabile forse nel fatto che le maestranze lavorarono prima in Toscana e poi a Roma (Filippo Acciaiuoli, i fratelli Alessandro e Jacopo Melani, Fernando Tacca), portandosi dietro il bagaglio di esperienze artistiche.



Fig. 7: Silvio Alli, *Ballo delle Furie*, fine Atto I, in *Hypermetra*, Firenze 1658 (Yale University, numero di collocazione 1978 556).

*segreto della commedia dell'arte*, La casa Usher, Firenze 1982.

87. Cfr. Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, vol. I.

88. *Descrizione della presa d'Argo*, cit., p. 17.

89. Poche sono le notizie sui ballerini o maestri di ballo, tanto meno la loro provenienza e, soprattutto, la loro formazione, non essendo pervenuta, fino ad ora, notizia di accademie di danza a Roma. Si può soltanto ipotizzare che all'opera *L'Empio punito* vi lavorò il ballerino e maestro di ballo Carlo Ventura del Nero, fiorentino e protagonista di numerosi spettacoli romani a servizio dei Colonna. Il nome Del Nero si può ritrovare citato nel 1651 in una giostra romana, combattuta in onore dei Pamphili, poi, per i Barberini, in quella famosa dei Caroselli, in onore di Cristina di Svezia nel 1655. Fu al servizio di Lorenzo Onofrio Colonna e lo accompagnò anche durante il suo incarico aragonese. Cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 191. Come ricostruito da Ambrosio, «risalire ai maestri di ballo o, peggio, ai nomi degli artisti coinvolti nei balletti di fine atto, è impresa difficile», accennando soltanto a Luca Cherubini (Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., p. 283); cfr. anche Frederick Hammond, *Barberini Entertainments for Queen Christina's Arrival in Rome*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del convegno internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996, Accademia dei Lincei, Roma 1998, pp. 132-160, in particolare p. 150.

Nel dramma *L'Empio punito*, di tutt'altra *facies* è il *Ballo di statue*, affascinante quanto inquietante e paradossale<sup>90</sup>, collocato nell'atto III, al centro della XVI scena. Il ballo è annunciato dalla seguente indicazione: «Appariscono sei Statue vere con una tavola Apparecchiata»<sup>91</sup>, descritta con personaggi “umani” che interagiscono con personaggi dalle sembianze grottesche e surreali che eseguono la danza macabra, a suggello della cacciata agli inferi di Acrimante<sup>92</sup>.

Come già elucidato, la partitura presenta il ballo costituito da una piccola *suite* di danze strumentali, *adagio-allegro-presto*, con l'accostamento di tempi lenti e tempi veloci. Il primo movimento, in 8 battute con ritornello, *adagio* in tempo ternario, rappresenta un movimento di *sarabanda*. Il secondo movimento, *allegro*, mantiene lo stesso tempo ternario, ed è costituito da 16 battute senza ritornello, suddiviso al suo interno da una pausa, che funge da cesura tra le due frasi. Il terzo e ultimo movimento, *presto* in 12/8, tempo di *giga*, è costituito da 3+5 battute con ritornello. L'ultima battuta, forse un refuso del copista, è stata aggiunta in seguito.



Es. 5: Alessandro Melani, *Ballo di Statue e Giga*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

90. A differenza di altri drammi autoctoni, *L'Empio punito* prevede il «ballo di statue» che segue la cacciata agli Inferi di Acrimante, collocata nel mezzo della scena XVI, e non in coda all'atto. Un esempio simile di *ballo di statue* si rintraccia nel dramma per musica *Li eventi di Filandro et Edessa* di Marco Uccellini e Gaddo Gaddi, messo in scena a Forlì nel 1675. Il titolo completo recita: *LI EVENTI / DI FILANDRO ET EDESSA / DRAMMA / del Sig. Gaddo Gaddi / nobile forlivese / posto in musica dal / Sig. D. Marco Uccellini / mastro di capella del / serenissimo signor / duca di Parma / e fatto rappresentare in musica dall' / A.S.S. nel Collegio de nobili / l'anno MDCLXXV [1675]*. Purtroppo, la partitura è andata perduta, ma si può fare affidamento sulle indicazioni del libretto in cui, a fine atto I, si legge: «qui seguita il ballo delle statue, dopo il quale tornano con ordine su i proprij Piedestalli, e dalla bocca di dette Statue escano gli Spiriti, e subito spariscono».

91. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 101.

92. In maniera non dissimile la «graziosa burla tra giardinieri e buffoni di corte in forma di ballo», posta, a corollario della scena III, 5 dell'*Eliogabalo* di Aureli-Boretti, di fatto, sostituiva il finale coreutico dell'atto precedente. Ambrosio riporta una postilla acclusa al libretto di Nicolini del 1668 al «Fine dell'Atto secondo, qual termina senza ballo, perché questo succede nella scena quinta dell'Atto terzo» (Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., p. 128, nota 264). Cfr. anche Luca Ambrosio, «Se sei senza cervello, che ci posso far io?». *Drammaturgia del comico nella produzione melodrammatica romana post-rosigliosiana (1668-1689)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 53, 2018, pp. 21-55; e Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 53.

Come si può notare nel disegno di Sevin, relativo alla commedia *L'Empio punito*, è rappresentato un giardino di cipressi con i personaggi travestiti da statue, pronti a entrare in scena e dare vita al *ballo di statue*. Al centro, vi è la tavola apparecchiata cui convergono i commensali. In entrambi i lati sono posizionate le sei statue (tre per parte) che, con buona probabilità, rappresentano i sei personaggi di epoca classica, pronti a entrare in scena e dare vita al ballo. Infatti, nei versi dell'opera, forse per omaggiare la città di Roma, si fa riferimento a Marforio, un personaggio che è, in verità, rappresentato da una possente scultura marmorea di epoca imperiale, risalente al I secolo, e raffigurante, forse, il dio Nettuno, l'Oceano o il Tevere, secondo antiche leggende della storia della città eterna.



Fig. 8: Pierre Paul Sevin, *Giardino di cipressi con tavola apparecchiata*, Atto III, scena 16, per *L'Empio punito*, Roma 1669 (Bibliothèque Nationale de France, Res 2264, f. 10).

## Conclusioni

L'analisi, fin qui condotta, porta a concludere che *L'Empio punito* rappresenta un esempio quanto meno singolare di dramma musicale per le numerose maestranze impiegate e per la straordinaria somiglianza che presenta con le opere toscane<sup>93</sup>. L'esistenza di musiche per danza nell'opera di Melani, insieme alle incisioni di Pierre Paul Sevin e al libretto, rappresentano un'inesprimibile risorsa di fonti sia per il musicologo che per lo storico della danza, poiché, allorché la musica da sola non riesce a spiegare certi passaggi coreografici, altre fonti, come quelle iconografiche, possono colmare tali lacune. Nella maggior parte dei casi la discrepanza tra libretti e partiture rappresenta, spesso, un problema irrisolto, giacché soltanto raramente libretti e partiture corrispondono tra loro, in quanto le partiture, in special modo, presentano tagli o aggiunte e spesso anche successioni diverse di scene; per giunta, i *balli* negli intermedi sono, raramente, indicati nelle partiture oppure vengono segnalati dalle didascalie alla fine della scena, quando, in realtà, sono già iniziati<sup>94</sup>. A ogni modo, tutte le fonti,

93. Cfr. Arnaldo Morelli, *La virtù in corte*, cit., p. 89.

94. La mancanza di descrizioni drammaturgiche o coreografiche più specifiche mette a dura prova colui che si appropria



pur nella loro natura eterogenea, permettono di offrire degli spunti drammaturgici che scaturiscono dalla stretta relazione che intercorre tra il testo e la danza come due forme di comunicazione diverse ma dal significato comune. Le opere teatrali di questo periodo infatti invitano a riflettere sul fatto che «due arti calpestano gli stessi palcoscenici, dove si mettono in scena le medesime passioni e magari le medesime vicende, ma lo fanno nel loro diverso codice espressivo, che si acquisisce tramite un apprendistato specifico»<sup>95</sup>.

L'interpretazione della messa in scena dei *balli*, partendo dalla comparazione delle fonti a disposizione, risulta per ora la migliore strada percorribile per una ricerca che si è dimostrata sin dall'inizio avvincente e del tutto inedita nell'ambito delle opere teatrali romane di seconda metà del Seicento<sup>96</sup>.

---

allo studio della danza nelle opere seicentesche, giacché spesso le fonti non concordano tra loro. Cfr. Riccardo Carneseccchi, *La danza barocca a teatro. Ritornelli a ballo nell'opera veneziana del Seicento*, Neri Pozza, Vicenza 2003, pp. xi-xvi.

95. Andrea Chegai, *La pantomima del grande castrato e le sue risultanze coreutiche: l'Ezio di Marchesi e Lefèvre*, in «Philomusica on-line», n. 16, 2017, pp. 159-177, in particolare p. 160. Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

96. In molte opere di questo periodo si ha musica da ballo nelle partiture, ma, paradossalmente, la lettura di queste danze dal punto di vista coreografico proprio per la mancanza di indicazioni specifiche sui passi di danza resta difficile. Cfr. Valentina Panzanaro, «*Di mirar ballerini c'habitano si grand'arte*», cit., p. 53.

