

ANCORA SULLA FORTUNA DE LA FUERZA LASTIMOSA
NELL'OPERA DEL SEICENTO: ALFONSO I DI MATTEO NORIS
(VENEZIA NAPOLI PALERMO)

Anna Tedesco

Introduzione

Le ricerche di Fausta Antonucci, Carmen Marchante e Salomé Vuelta hanno già messo in luce la grande diffusione di cui godette in Italia *La fuerza lastimosa* di Lope de Vega, composta intorno al 1599 e stampata nel 1609 nella *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega* (A. Martín, Madrid)¹: non solo tracce intertestuali di questo lavoro si ritrovano nel più celebre dramma per musica del Seicento, il *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini (1649), e nell'*Euripo* di Giovanni Faustini dello stesso anno, ma pure ne vennero ricavati quattro adattamenti in prosa, uno scenario dei comici dell'Arte conservato nella Biblioteca Casanatense ed un altro dramma per musica: *La forza compassionevole* di Antonio Salvi, rappresentata a Livorno nel 1694, e dedicato al granprincipe Ferdinando de Medici.

Con questo contributo mi propongo di aggiungere un nuovo tassello alla storia della fortuna italiana della *Fuerza lastimosa*, discutendo un ulteriore dramma per musica da essa derivato, che venne rappresentato in tre diversi luoghi e occasioni: si tratta di *Alfonso primo* di Matteo Noris, intonato da Carlo Francesco Pollarolo per il Teatro San Salvatore di Venezia nel Carnevale 1694 e ripreso con modifiche a Napoli e a Palermo, con il titolo *Alfonso sesto re di Castiglia* e nuove musiche. Il dramma di Noris, a mio avviso chiaramente derivato dalla *comedia* di Lope, si differenzia tuttavia da essa e dagli adattamenti italiani già conosciuti. Nei paragrafi che seguono discuterò i rapporti tra il libretto, la *comedia* spagnola e gli

¹ Se ne veda l'edizione critica in L. de Vega Carpio, *La fuerza lastimosa*, in Alberola (1998: I, 69-243).

Anna Tedesco, University of Palermo, Italy, anna.tedesco@unipa.it, 0000-0002-1199-0287

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

Anna Tedesco, *Ancora sulla fortuna de La fuerza lastimosa nell'opera del Seicento: Alfonso I di Matteo Noris (Venezia Napoli Palermo)*, pp. 179-204, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.09, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

adattamenti italiani, esaminerò le circostanze delle tre rappresentazioni del dramma per musica ed infine illustrerò le fonti musicali pervenute sino a noi. La Tavola 1 elenca le derivazioni finora note:

Tavola 1. Testi teatrali italiani derivati da *La fuerza lastimosa*

<i>Titolo</i> (autore, luogo e data di stampa o data presunta per i manoscritti)
<i>La forza lastimosa</i> (scenario, raccolta <i>Ciro Monarca dell'Opere regie</i> 1640-1650)
<i>Giasone</i> (G.A. Cicognini, Venezia 1649)
<i>Euripo</i> (G. Faustini, Venezia 1649)
<i>La violenza lacrimevole, ovvero il traditor fortunato</i> (P.P. Todini, Roma 1664)
<i>La forza compassionevole</i> (M. Stanchi o P. Susini?, ms. anonimo, Firenze 1673-1681; stampa Firenze 1691)
<i>Non ha cuore chi non sente pietà</i> (G. Fivizzani ante 1689; da cui derivano F. Scarnelli, Bologna 1689; G. Fivizzani, Lucca 1699; A. Perrucci, <i>Chi non ha cuore non ha pietà, ovvero la Rosaura</i> , Napoli 1719)
<i>Il vero consigliere del suo proprio male</i> (C. Celano, Napoli 1692)
<i>La forza compassionevole</i> (A. Salvi, Livorno 1694)

Riassumo brevemente quanto reso noto dalle precedenti ricerche²:

- lo scenario della raccolta «Ciro monarca» (1640/1650 circa) e l'adattamento di Todini (1664) sono i più antichi e i più vicini al testo originale. In particolare sono gli unici a mantenere la prima *jornada* della commedia eliminata negli altri testi italiani al fine di rispettare l'unità di tempo.
- un adattamento in prosa (conservato in tre manoscritti) venne recitato a Firenze dagli Accademici Imperfetti tra il 1673 ed il 1681 e ripreso nell'Accademia dei Sorgenti nel 1691. L'edizione apparsa a Firenze ad istanza dei Sorgenti viene attribuita da una fonte coeva a uno «Stanchi istrione» (ma è stata avanzata anche la paternità di Pietro Susini, traduttore di diversi testi drammatici spagnoli).
- l'adattamento degli Imperfetti è alla base di quello di Fivizzani, sacerdote di Lucca, scritto anteriormente al 1689, ma dato alle stampe solo

² Sulla fortuna della *Fuerza lastimosa* in Italia rimando innanzitutto agli studi di Carmen Marchante Moralejo e Salomé Vuelta García che forniscono un inquadramento generale della questione: la prima nella sua tesi dottorale sulle traduzioni e gli adattamenti italiani di Lope de Vega (poi in volume Marchante Moralejo, 2007), la seconda nei suoi lavori sulla presenza del teatro spagnolo sulla scena fiorentina, in particolare Vuelta García (2006). Cfr. inoltre Antonucci (2014) ed il prezioso catalogo di Profeti (2009). Sulla presenza negli scenari dei comici cfr. Blundo (1999) e Antonucci (2017). Sulla figura di Fivizzani si veda anche Símini (2011). Su Celano, cfr. Navarra (1919); Vaiopoulos (2003: 88-89) e Trecca (2016). Sull'utilizzo di sequenze della *Fuerza lastimosa* nei drammi per musica, si vedano (per *Euripo*) Badolato (2011), e per il *Giasone* Antonucci (2012: 266-269), e Antonucci, Bianconi (2013). Su Salvi, cfr. Giuntini (1994: 15-21), che identifica nell'adattamento edito a Firenze nel 1691 la fonte del libretto di Salvi. Sull'opera a Livorno, Porta (1995).

nel 1699. Da esso derivano gli adattamenti di Scarnelli e Perrucci. Essi condividono con quello di Celano del 1692 l'eliminazione della prima *jornada*, trasformata in antefatto e l'amplificazione dell'elemento comico (invece la *comedia* di Lope manca della figura del *gracioso*). In Celano gli eventi dell'antefatto vengono svelati solo all'inizio del terzo atto, creando una maggiore attesa nello spettatore.

- per quanto riguarda i testi per musica, il dramma di Salvi discende dall'adattamento fiorentino del 1691, invece i due libretti veneziani del *Giasone* e dell'*Euripo* rielaborano molto liberamente solo alcune sequenze della *comedia*, intrecciandole ad altri spunti drammatici, secondo una tecnica tipica dei poeti per musica di metà Seicento³.

L'opera di Noris-Pollarolo, rappresentata nello stesso anno in cui il dramma per musica di Antonio Salvi andò in scena a Livorno (1694), si colloca sullo stesso versante degli altri due libretti veneziani: oltre a tacere, anzi a nascondere, la fonte, la manipola e la trasforma, utilizzandone solo il nodo principale.

Alfonso primo *di Matteo Noris e La fuerza lastimosa*

Nella premessa il librettista dichiara di aver tratto il suo soggetto dal tomo II, libro IV, cap. 18° dell'*Historia della perdita e riacquisto della Spagna* del gesuita nativo di Castellamare di Stabia, Bartolomeo De Rogatis (Noris, 1694: 5)⁴. Pubblicato nel 1648 a Napoli, l'*Historia* ebbe numerose edizioni successive ed è già stata indicata da Paolo Fabbri come una delle fonti dei libretti di soggetto spagnolo (Fabbri, 1990: 285).

Cosa si narra nel cap. 18° della *Historia*? Dell'amore di Semena (italianizzazione di Jimena o Ximena), sorella del re Alfonso II, per Sancho Díaz conte di Saldaña. La principessa s'innamora perdutamente di lui, lo convince con suppliche e minacce a diventare suo amante e ne ha in segreto un figlio, Bernardo. Certa del perdono del fratello, gli rivela la loro relazione, ma il re, lungi dal perdonarla, la fa chiudere in un convento e fa accecare ed imprigionare l'amante. Il perdono arriverà solo per i meriti militari del figlio illegittimo, e solo quando il conte è in punto di morte (o addirittura morto, secondo alcune versioni) (De Rogatis, 1648: 696-714). Si tratta di un soggetto largamente presente nell'epica medievale spagnola. Il figlio dei due amanti, Bernardo del Carpio, è il protagonista di diversi testi epici (che lo vedono partecipare alla battaglia di Roncisvalle) e di testi drammatici, tra

³ Per il caso di Cicognini, si veda, oltre ai saggi sopra citati, Tedesco (2012).

⁴ Ho consultato l'esemplare della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Corniani Algarotti Racc. Dramm. 512). Il riferimento storico sarebbe ad Alfonso I d'Aragona e Navarra, detto il Battagliero (sp. *el Batallador*), poi re di Castiglia in seguito al matrimonio con Urraca.

cui due di Lope de Vega, uno attribuito con certezza (*El casamiento en la muerte*) e uno dubbio (*Las mocedades de Bernardo del Carpio*)⁵.

Il dramma di Noris però, si allontana dalla sua pretesa fonte: legami con Rogatis sono l'ambientazione vagamente spagnola (l'opera si svolge in Cantabria), il nome del re (che in Rogatis è Alfonso II il casto⁶) e la passione di una principessa per un uomo non adeguato al suo rango, che la spinge ad un amore clandestino. Tutto il resto invece non è solo «finzione» come sostenuto da Noris, bensì rielaborazione della *Fuerza lastimosa*. E chissà che l'autore non si riferisca cripticamente a questo, quando nella dedica, in un linguaggio piuttosto circonvoluto, si accusa di un «furto»: «Io dietro la mano di Prometeo, di furto tingendo la penna in questo abisso di luce, indoro la mia industriosa ambizione, e insigno del nome di V. Ecc. la prima pagina del drama presente».

Noris infatti attinge al motivo principale de *La fuerza lastimosa*, ossia l'amore di una principessa, figlia del re d'Irlanda (l'infanta Dionisia) per un uomo di condizione inferiore (il conte Enrique) e l'inganno perpetrato ai loro danni. L'infanta dà al giovane un appuntamento notturno; tuttavia per uno stratagemma del duca Otavio, pure innamorato di lei, Enrique viene incarcerato e Dionisia passa la notte col duca pensando che sia il conte. Resosi conto di essere stato ingannato, quest'ultimo fugge (prima *jornada*). Quando, dopo alcuni anni, torna in Irlanda ammogliato con Isabela, figlia del conte di Barcellona, Dionisia folle di gelosia confessa al padre quanto avvenuto con una lettera; questi convoca il conte e gli chiede di scegliere una punizione per l'uomo che si sia macchiato di una colpa siffatta. Enrique, ignaro di tutto, suggerisce che il colpevole uccida la moglie legittima in modo da poter sposare la donna offesa; proprio quello che il re immediatamente gli ordina di fare. Non avendo il coraggio di uccidere la moglie, che pure si offre di morire per la sua salvezza, Enrique affida questo compito al marchese Fabio che propone di abbandonarla su una barca in avaria. Posta in barca, Isabela viene fortunatamente salvata proprio dal vero seduttore dell'Infanta, il duca Otavio (seconda *jornada*). Il conte sprofonda nel dolore e nella pazzia, che gli impediscono di sposare l'infanta. Intanto, appresa la tragica sorte della figlia, il conte di Barcellona, col nipote primogenito don Juan, muove col suo esercito contro il regno d'Irlanda. Il re risolve di consegnare loro Enrique. Isabela, che nel frattempo ha appreso la verità da Otavio, raggiunge le truppe spagnole travestita da uomo e si accusa di essere il seduttore di Dionisia, costringendo Otavio a rivelare la verità. Isabela ed Enrique sono così ricongiunti mentre Dionisia sposa Otavio.

⁵ La prima apparve nella *Parte Primera de comedias de Lope de Vega* (1604); la seconda nella *Parte 29 de Diferentes Autores* (1634).

⁶ Alfonso II il Casto (sp. *el Casto*) re delle Asturie e di León (Oviedo 759 - ivi 842). Figlio di Fruela I assassinato nel 768, gli succedette effettivamente nel 789, all'abdicazione di Bermudo I. Vinse i Mori nella battaglia di Lutos, ma fu sconfitto l'anno seguente (795).

I personaggi del dramma di Noris sono: Alfonso re delle Asturie e sua figlia Gelinda, il principe Enrico vassallo di Alfonso, marito di Attilia figlia del re delle Gallie, Teoderico; Ariene, che dissimulata nelle vesti del paggio Alindo serve Gelinda, e suo fratello Gubaldo, consigliere di Alfonso; il figlioletto di Enrico e Attilia, Erenio; infine il loro servo Zelto. Enrico è oggetto della passione della principessa Gelinda, così come Enrique lo è dell'infanta nella *Fuerza*; Attilia equivale a sua moglie Isabela mentre Gubaldo, innamorato di Gelinda, si comporta come il duca Otavio, riuscendo ad introdursi nelle stanze della principessa e a trascorrere la notte con lei. Il dramma per musica riduce il numero dei personaggi da venti a nove, eliminando diversi personaggi secondari come Clenardo, consigliere del re, il marchese Fabio (di cui Gubaldo assume alcune funzioni), gli altri figli di Enrique e i *criados* del duque Otavio; allo stesso tempo introduce un personaggio che non trova corrispondenza nella *comedia*: si tratta di Ariene, che nelle vesti maschili di Alindo serve Gelinda come paggio. Sorella di Gubaldo (che però non conosce la sua vera identità) è stata precedentemente amata dal re Teoderico e vuole riconquistarlo; la sua presenza alla corte di Alfonso si spiega proprio con il desiderio di impedire le imminenti nozze tra Teoderico e Gelinda. A questo scopo lei stessa, nell'antefatto, ha introdotto Gubaldo nelle stanze della principessa. Il servo Zelto riassume in sé le figure dei vari *criados*: un servo di questo nome ricorre in diversi drammi per musica veneziani coevi, quali *La pace tra Tolomeo e Seleuco* (1691), *L'Ibraim sultano* (1691), *Nerone fatto Cesare* (1692), *Il Domizio* (1696).

La Tavola 2 elenca in corrispondenza i personaggi della *Fuerza lastimosa* e quelli di *Alfonso primo*.

L'introduzione del personaggio di Ariene, e di conseguenza di una terza coppia di amanti formata da lei e dal re Teoderico, è la differenza più evidente tra il *plot* di Noris e quello di Lope: la fanciulla ricopre un ruolo familiare agli spettatori del melodramma secentesco, quello della donna abbandonata che sotto vesti maschili va in cerca dell'amante traditore. Oltre a scelte drammaturgiche, la presenza di Ariene potrebbe essere dovuta alla necessità di impiegare una cantante della compagnia, tuttavia questo ruolo *en travesti* ricorda anche il travestimento di Isabela, che nella terza *jornada* si presenta in veste di soldato e si accusa di essere il seduttore dell'infanta mostrando l'anello che la principessa ha donato a Otavio, costringendo questi a confessare la verità⁷.

⁷ I travestimenti maschili di personaggi femminili sono frequenti sia nel teatro del *siglo de oro* che nell'opera italiana coeva. Anche gli altri adattamenti italiani de *La fuerza lastimosa* utilizzano questo espediente: nello scenario della Casanatense Isabella, sedotta da Enrico nove anni prima, lo segue travestita da pellegrino, cfr. Vuelta García (2006: 178). Nella versione di Scarnelli, nel II atto Isabella si presenta a corte come Florante e la principessa se ne innamora credendola un uomo. Cfr. Marchante Moralejo (2007: 229).

Tavola 2. Comparazione tra i personaggi de *La fuerza lastimosa* e di *Alfonso primo*

<i>La fuerza lastimosa</i>	<i>Alfonso primo</i>
Belardo, criado del Conde Enrique	Zelto servo [di Enrico e Attilia]
Celinda, dama de la Infanta	-
Clenardo, secretario del Rey	-
Don Juan niño, hijo de Doña Isabela y del Conde Enrique	Erenio fanciullo, loro figlio [di Enrico e Attilia]
Doña Isabela, mujer del Conde Enrique	Attilia figlia di Teoderico
El Capitán Carlos, capitán, español	-
El Conde de Barcelona	Teoderico re delle Gallie [padre d'Attilia]
El conde Enrique	Enrico principe vassallo d'Alfonso marito d'Attilia
El duque Octavio	Gubaldo principe fratello di Ariene, suo [di Alfonso] consigliere
El marqués Fabio	-
El Rey de Irlanda	Alfonso I re dell'Asturia
Fenicio, soldado, español	-
Hortensio, criado del Conde Enrique	-
Infanta Dionisia	Gelinda sua figlia
Lucindo, soldado, español	-
Pescadores (2)	-
Polibio [Filipo] criado del Duque Otavio	-
Tereo, criado del Duque Octavio	-
Villanos (2)	-
-	Ariene con nome di Alindo in abito da paggio, servo di Gelinda

Come avviene in quasi tutti gli adattamenti italiani, Noris abolisce la prima *jornada* ma, al contrario di quanto fa, ad esempio, Celano, egli informa già nel I atto lo spettatore degli eventi accaduti: nella scena IX Gubaldo rivela di essere lui il seduttore⁸, mentre nella scena III Gelinda narra l'incontro notturno col suo amante ad Ariene/Alindo che in alcuni *a parte* svela il suo amore per Teoderico:

GELINDA

Alindo o fido Alindo,
se già strinsi notturna, ed al terz'anno
oggi più mesi aggiungo,
Enrico il mio tiranno; in aureo cerchio
se mi diè fè di sposo; e come, stelle,
come del franco sire
incontrerò gli amplessi? *pensa*

ARIENE

(Destin pria dammi morte.)

GELINDA *iraconda e con furore*

O Enrico, o fiero
mostro dell'alma mia: sì di repente
lasciasti me? Prendesti
di consorte e di padre
d'un'altra in braccio i titoli amorosi?
Alindo: ah ben m'avvidi,
che, quando ei mi stringeva, in quel momento
perfido, ingannatore
concepia nel diletto il tradimento.

ARIENE

Come te n'avvedesti?

GELINDA

Senti: fra l'ombre cieche, a l'or, che seco
io mi giacea, lo interrogai più volte
di suo amor, di sua fede.
Ei muto a le dimande
non proferì parola;
m'abbracciò frettoloso;
se n'andò appena giunto; e dal mio seno
quando partir il cor fellon prefisse,
con voce che, crudele,
appena intesi, appena addio mi disse. *piange*

⁸ Lo apprendiamo dal suo dialogo con Ariene: GUBALDO «Ma che fra l'ombre de la notte oscura / da Gelinda creduto il prence Enrico / Gelinda io già godei / noto è ad alcun?». ARIENE «Chi può saperlo? io solo / (perché non sia di Teoderico sposa) / te, in loco del ritroso / prencipe, a sua beltà barbaro e crudo / guidai dentro le soglie».

Il I atto segue abbastanza fedelmente la seconda *jornada* della *comedia*, dalla scena in cui Dionisia scaccia via i musicisti che vorrebbero rallegrarla fino al momento in cui il re ordina ad Enrico di uccidere la moglie⁹. Come in Lope, è proprio Enrico (nella scena ultima) a consigliare al re di far assassinare la moglie del seduttore da quest'ultimo, in modo che possa sposare la principessa. Altre scene del I atto del libretto sono chiaramente derivate dall'ipotesi: il colloquio tra la moglie di Enrico e la principessa che ne ravviva la gelosia (scena VII), la confessione di questa al padre attraverso una lettera (scena xv), che però non è scritta in presenza del re ma a lui consegnata da Ariene. Il II e il III atto di *Alfonso primo* invece si allontanano sia da Lope sia dagli altri possibili ipotesti: Enrico comunica sì alla moglie che dovrà morire ma in effetti non la uccide né affida ad altri il compito di farlo. Attilia rimane a corte, interrogandosi sulla fedeltà del marito, mentre Gelinda fomenta la sua gelosia e addirittura tenta alla sua vita (III, ix). La differenza più rilevante, oltre all'assenza del personaggio di don Juan quale giovane capitano, sta proprio nel ruolo di Attilia che è molto meno eroica di Isabela e soprattutto non ha alcun ruolo nello svelamento della verità. Il lieto fine è raggiunto grazie ad Ariene che rivela la propria identità e reclama Teoderico: Enrico viene scagionato e riunito ad Attilia, Gelinda sposa Gubaldo e Ariene si ricongiunge a Teoderico. L'inganno perpetrato dai due fratelli, Ariene e Gubaldo, è giustificato perché motivato dalla salvaguardia dell'onore della donna: «piaga d'onor / perché si sani / tutto lice tentar».

Uno dei momenti più efficaci della *Fuerza lastimosa* è il momento in cui Isabela, che sta per essere uccisa dal marito, chiede che i figli vengano affidati a suo padre e supplica di rivederli un'ultima volta (*Fuerza lastimosa*, II, vv. 1862-1873); tale momento aveva ispirato una delle scene più celebri del *Giasone* di Cicognini e Cavalli (Antonucci, 2012: 268). La sequenza corrispondente (II, vi) è in Noris molto più asciutta: è Enrico a dire alla moglie: «Pria che tu muoia / non vuoi, che almen ti abbracci? / Veder non vuoi la prole?» ma non c'è nessuna invocazione della sposa ai figli che non sono presenti. Il *pathos* è recuperato nella scena ix del III atto, dove Gelinda si accinge a pugnalarlo Attilia, dopo averle fatto scrivere con l'inganno una lettera di addio. Attilia si accomiata dal figlio non con un'aria, ma con un recitativo, accompagnato da una pantomima indicata da dettagliate didascalie (nella scena corrispondente del libretto di Napoli il passo è tagliato tranne i primi due versi).

⁹ L'ira di Dionisia è in Lope causata dal soggetto della canzone che narra di Olimpia abbandonata da Bireno; nelle versioni italiane (tranne che in quella di Todini) la canzone s'incetra sul mito di Arianna e Teseo (Vuelta García, 2006: 178, 188). Nei drammi tutti cantati di Noris e di Salvi la canzone è assente ma il riferimento mitologico rimane: in Salvi è effigiato nelle pitture di una sala che viene descritta (Marchante Moralejo, 2007: 267), in Noris nelle parole di Ariene a Teoderico (I, xv): «Giurerei ch'è timore / l'angoscia dell'infanta; e ch'ella teme / o per novelli amori o per antichi / ritrovar nel marito / la sorte d'Arianna».

- [Gelinda] *se le avventa per ferirla, ella le tiene il braccio.*
 ATTILIA Aspetta, fin che al figlio
 doni l'ultimo amplesso.
La stessa Gelinda va a prendere Erenio, e con fretta lo guida a lei.
 GELINDA Eccolo, stringi e bacia a un tempo stesso.
Posto un solo ginocchio a terra dice ad Erenio Attilia.
 ATTILIA Erenio.
Erenio le getta con impeto le braccia al collo e la bacia.
 ATTILIA O abbracciamenti o baci.
Gelinda staccando Erenio da Attilia le dice:
 GELINDA Basta.
Si avventa per ferirla, la ferma Attilia.
 ATTILIA Dhe, un sol momento ancora
 Dona a l'amor di figlio.
Erenio si rubba dalla mano di Gelinda e corre di nuovo ad abbracciare e baciare Attilia.
 O labbra, o bocca.

Difficile dire se Noris conoscesse direttamente il testo di Lope o abbia attinto ad uno dei rifacimenti italiani: come in questi ultimi gli avvenimenti della prima *jornada* non sono rappresentati. Questa scelta, indotta dal rispetto delle regole aristoteliche, è dovuta, a mio parere, anche al desiderio di rendere Enrico del tutto innocente: egli non ha mai ricambiato l'amore della principessa, né trama l'omicidio della moglie. Lo spettatore può dunque condividere senza remore il suo dolore¹⁰. D'altra parte Noris non utilizza elementi del testo fonte ripresi negli altri adattamenti, quali il fallito annegamento di Isabela e l'arrivo dell'esercito guidato dal figlio bambino, e ne aggiunge invece di nuovi come la gelosia di Attilia e l'impazienza di Teoderico di concludere le nozze con Gelinda. Una debole spia della conoscenza de *La fuerza lastimosa* da parte del drammaturgo sta nel nome scelto per la principessa, Gelinda, simile a quello della dama di Dionisia, Celinda nel testo di Lope. Nessun altro adattamento usa questo nome, mentre tutti concordano nel mantenere quello di Enrique/Enrico.

Da Venezia a Napoli a Palermo: Alfonso il sesto re di Castiglia

Alfonso primo andò in scena il 28 gennaio 1694. La dedica, firmata da Noris, è rivolta a «Antonio Gio. del Sacro Romano Impero conte di Nostis e Ariencq, consigliere di S.M.C. cameriero e assessore nella cancelleria aulica di Boemia», da identificarsi col conte Anton Johan von Nostitz-Rieneck

¹⁰ L'adattamento di Noris si avvicina in questa scelta a quello di Celano. Cfr. Trecca (2016: 287).

(1659-1736), diplomatico e collezionista d'arte¹¹. Un avviso ci ragguaglia del successo dello spettacolo, dovuto soprattutto all'allestimento scenico. Il testo prevede infatti ben sedici mutazioni di scena (tra cui sei sale dedicate agli dèi Venere, Marte, Lucina, Giove, Sole, Mercurio, la cui descrizione è derivata, a dire di Noris, da quella delle famose sale del palazzo di Lucullo – forse ripresa da Plutarco), oltre ad una prima scena di contenuto allegorico che anticipa il contenuto del dramma. Riporta l'avviso, datato 6 febbraio:

Continua poi con tutta quietezza il Carnevale, non ostante l'infinito numero di maschere; ed è andata sulla scena l'opera nuova nel Teatro Vendramino di S. Luca, che ha il titolo di Alfonso primo re di Castiglia, e riesce di tutta sodisfazione, sendovi bellissime scene, machine e apparenze. E ha gran concorso tanto di questa nobiltà, quanto ancora de i prencipi e cavalieri forestieri, che qui si trovano e vanno capitando giornalmente da varie parti¹².

Non sappiamo se tra i «prencipi e cavalieri forestieri» che videro l'opera di Noris e Pollarolo a Venezia e la apprezzarono ci fosse qualche napoletano; esisteva peraltro una fitta rete di scambi di cantanti e partiture da una parte all'altra della penisola, che aveva in Venezia uno dei centri di irradiazione¹³. Sta di fatto che nel novembre dello stesso anno *Alfonso primo* venne ripreso sotto il titolo di *Alfonso il sesto re di Castiglia* a Napoli per il compleanno del re di Spagna Carlo II e due anni dopo a Palermo

¹¹ Per la data di rappresentazione, si veda Selfridge-Field (2007: 208). La studiosa propone di identificare il dedicatario di *Alfonso primo* con Juan Antonio Moles, «Spanish special envoy». Non possono esserci dubbi che si tratti invece del diplomatico ceco Nostitz-Rieneck. Giovanni Moles, dedicatario di *Stigimondo al diadema* nel 1696 (Selfridge-Field, 2007: 216), era un nobile napoletano sposato con Maddalena Trivulzio dell'importante casata milanese. Era figlio di Francesco Moles duca di Parete, uomo politico e diplomatico legato a Carlo II, che nel 1696 dava inizio alla sua ambasceria a Venezia. Cfr. Miletta (2011), voce «Moles, Francesco». Su Nostitz-Rieneck, cfr. Krueger (2009: 104 sgg.; 138).

¹² Avviso da Venezia, 6 febbraio in: *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii dell'anno 1694*, Corriere ordinario, n. 14, 17 febbraio 1694. Raccolta della Österreichische National Bibliothek di Vienna. Da notare che l'avviso cita il titolo dell'opera aggiungendo al nome del re «di Castiglia», che non compare sul frontespizio del libretto, come nell'edizione napoletana; inoltre utilizza l'altro nome con cui era conosciuto il teatro, S. Luca.

¹³ Se si guarda alla cronologia teatrale di Venezia, Napoli e Palermo non sono pochi i titoli che dalla città lagunare si spostano al Sud: nello stesso 1694 un vecchio dramma per musica dello stesso Noris, *Il Bassiano*, derivato peraltro da *El mayor imposible* di Lope, venne intonato a Napoli da Alessandro Scarlatti. Anche gli altri due drammi per musica andati in scena al S. Salvatore in quella stagione, *Laodicea e Berenice* e *La moglie nemica*, vennero ripresi rispettivamente a Napoli il primo (1701, musica di A. Scarlatti) e a Palermo il secondo (1698). Sui rapporti tra il *Bassiano* e il testo fonte cfr. Profeti (2009: 446-448) e Badolato (2016).

per il compleanno della regina¹⁴. A Napoli la rappresentazione avvenne il 6 novembre nel palazzo reale e come di consueto in queste occasioni fu preceduta da un prologo encomiastico e accompagnata da rinfreschi, così come descritto nella *Gazzetta di Napoli*:

Per coronare sì nobil festeggiamento, fu la stessa sera ivi rappresentato in musica un Melodrama bellissimo & universalmente applaudito; intitolato Alfoso [sic] re di Castiglia, e vi fu un prologo, o sia introduzione di nobilissima inventione, e furono dispensati in immensa copia rinfreschi pretiosissimi di tutte le sorti, riuscendo ricco, allegro e plausibilissimo questo Real festino (Griffin, 1993: 208-209).

Il libretto tace il nome del poeta, del compositore e degli interpreti¹⁵. Nella dedica firmata dall'impresario Nicolò Serino si dichiara che il soggetto è stato scelto dal dedicatario, il viceré conte di Santo Stefano (Santisteban). Egli avrebbe dato ordine di «ravvivare sulle scene la memoria del giustissimo Alfonso sesto re di Castiglia», argomento quanto mai adeguato per celebrare il compleanno di un monarca ispano, cui si augurava lunga vita e numerosa prole. Anche il prologo, che si può attribuire alla penna di Andrea Perrucci, auspica l'arrivo del sospirato erede: la stessa Monarchia di Spagna chiede conto alla dea Giunone dell'infertilità della coppia reale, ed insieme interrogano Lucina, protettrice dei parti. A sua volta essa consiglia di rivolgersi al Sole, che sorge e che li rassicura, promettendo la nascita di «tanti eroi dal sangue austriaco»¹⁶.

Un riferimento alla rappresentazione napoletana si trova nel carteggio tra il cardinale Francesco del Giudice e il duca di Medinaceli, ambasciatore del re di Spagna a Roma. Il cardinale si trova a Napoli ospite del viceré, che lo conduce a teatro secondo le abitudini dell'epoca. L'opera non riscuote il suo apprezzamento: in una prima lettera la definisce addirittura «desconsoladísima» (tristissima) mentre la seconda rappresentazione gli appare più riuscita. Neanche Giudice fa menzione di autori o cantanti¹⁷.

¹⁴ La derivazione di *Alfonso il sesto re di Castiglia* dal precedente libretto veneziano è stata indicata da Bianconi (1979: 89). A sua volta Maria Grazia Profeti inserisce *Alfonso il sesto* nel catalogo dei libretti derivati dal teatro aureo da lei realizzato nel 2009, senza indicare uno specifico ipotesto ed invitando a compierne un esame più accurato. Cfr. Profeti (2009: 373; 458).

¹⁵ *Alfonso il sesto re di Castiglia* (1694). La dedica è firmata dall'impresario Nicolò Serino, il 6 novembre 1694. Ho utilizzato l'esemplare della Biblioteca Universitaria di Bologna, segnato A.V.Tab.I.E.III.29a.2. Il personaggio storico sarebbe Alfonso VI il Valeroso (sp. el Bravo), n. 1040 ca. -m. 1º luglio 1109, re di Castiglia e León.

¹⁶ Lo stesso Perrucci si attribuisce il prologo dell'opera intitolata *Alfonso* nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699: 176, Parte I, Regola, xv). Cfr. anche Griffin (1993: 209), che ipotizza che il prologo sia stato musicato da Scarlatti.

¹⁷ Lettere di Del Giudice a Medinaceli, Napoli 4 e 7 dicembre 1694, conservate a Toledo presso la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Archivo Histórico, Fondo "Correspondencia diplomática IX duque de Medinaceli", segnatura Leg. 24 r 5.

Due anni più tardi, il medesimo dramma musicale veniva ristampato a Palermo per un allestimento che celebrava il compleanno di Maria Anna di Palatinato-Neuburg regina di Spagna e che probabilmente venne realizzato nel Palazzo reale nel corso di festeggiamenti per la guarigione del re da una lunga malattia¹⁸. Infatti l'erudito palermitano Mongitore, che descrive tali feste nel suo diario, fa cenno anche ad una commedia (per musica presumibilmente) che venne rappresentata a palazzo il 30 ottobre: si tratta probabilmente del nostro *Alfonso il sesto* (il compleanno della regina cadeva il 28 ottobre e la dedica del libretto al viceré di Sicilia, Pedro Colón duca di Veraguas, reca la stessa data).

Indi in palazzo si disposero comedie in musica, festini e balli, che riuscirono di comune soddisfazione. E la nobiltà tutta si fece vedere in segno di giubilo vestita con bizzarre gale, da molti anni a questa parte non viste in Palermo; e il viceré fece a tutti dispensare copiosi rinfreschi. Una comedia fu fatta a 30 del presente mese d'ottobre¹⁹.

L'opera si apriva anch'essa con un prologo, interpretato da Sicilia, Febo, Iberia, Giove, Giunone e Fato. Come di prammatica in componimenti del genere, Giove e Giunone vi annunciano la guarigione del re e formulano l'augurio di un erede. Il tutti finale «Quante stelle il Ciel rinserra / Quanti fiori ornan la terra» riecheggia un'aria contenuta nel prologo napoletano «Quante stelle in ciel risplendono / Quanti fiori ornano il suol», prova che l'anonimo poeta palermitano avesse sott'occhio il libretto stampato a Napoli due anni prima, del quale riprende con lievi varianti anche il testo di dedica e l'argomento²⁰.

Per quanto riguarda i cantanti impiegati e l'autore delle musiche, il libretto non li nomina; Pietro Antonio Fidi che firma la dedica è un cantante attivo a Palermo alla fine del Seicento nell'ambito dell'Unione dei musicisti di Santa Cecilia, un'associazione di mutuo soccorso che esercitò un importantissimo ruolo nella disseminazione dell'opera veneziana a Palermo, anche in quanto proprietaria del primo teatro d'opera di Sicilia, il Teatro Santa Cecilia. Nello stesso anno quel teatro, di cui Fidi era impresario, inscenò un vecchio dramma di Matteo Noris, *Totila*, col titolo modificato in *Totila in Roma* e le musiche di Francesco Gasparini: è probabile che gli interpreti del *Totila in Roma* – a noi noti attraverso il libretto – abbiano partecipato alla rappresentazione di *Alfonso il sesto* a palazzo²¹.

¹⁸ *Alfonso il sesto re di Castiglia* (1696). Esemplare conservato a Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace e segnato MISC. A.74.11.

¹⁹ Mongitore (1871: 148-149). Su questi festeggiamenti cfr. Domínguez (2017).

²⁰ Il prologo napoletano del 1694 venne peraltro utilizzato a Palermo l'anno dopo per l'opera *Nerone fatto Cesare*, rappresentata per un altro compleanno reale. Cfr. Lo Verde (2017: 71).

²¹ Essi erano: Pietro Antonio Fidi (castrato contralto, Totila), Giuseppe Trivelli (castrato contralto, Vitige), Giuseppe Cesareo (basso, Belisario), Agata Carani (soprano, Lepido), Anna Alfonso (soprano, Climene); Giuseppe Acciario (bas-

Il confronto tra i libretti stampati per le tre rappresentazioni fa emergere modifiche consuete nel passaggio di un melodramma da una piazza all'altra, dovute alla necessità di adeguarsi a nuovi cantanti e al gusto del pubblico locale. In particolare possiamo notare che, come avveniva in quegli anni, a Napoli il personaggio del servo Zelto assume maggior rilevanza e gli vengono assegnate alcune arie. A Palermo l'aspetto comico è ancora più spiccato, dato che a Zelto viene affiancata la serva Lisetta. A parte la presenza di quest'ultima, il libretto palermitano incorpora sostanzialmente le modifiche effettuate in quello di Napoli e dunque presumibilmente venne usata la stessa musica; tuttavia quasi tutte le arie destinate al personaggio di Attilia (che è la sorella di Teoderico e non la figlia come nel libretto veneziano) vengono sostituite, probabilmente perché inadatte alla cantante che avrebbe dovuto eseguirle. Si potrebbe ipotizzare per esse la paternità di un musicista locale, se non addirittura quella del già citato Gasparini che si trovava a Palermo nel marzo 1696²².

Nello spostamento da Venezia a Napoli, un'aria viene sostituita (Gelinda, II,1; Venezia "Imminente è il mio periglio"; Napoli "Per uscir da un laberinto") e ben ventidue nuove arie vengono aggiunte. Si tratta di un numero cospicuo, cosa che fa ipotizzare il coinvolgimento di un altro poeta (forse lo stesso Perrucci?) e di un altro musicista attivi a Napoli ma stimola anche delle riflessioni sulla struttura drammaturgica del testo di Noris. Sarebbe che i revisori lo abbiano ritenuto scarso di arie e abbiano di conseguenza provveduto a farcirlo, addirittura inserendo due nuove arie nella stessa scena, o in scene dove un'aria era già prevista. Il testo originale di Noris presenta in effetti delle scene prive di arie e con lunghe tirate in recitativo²³; le arie sono poste in genere ma non esclusivamente in chiusura, con il rientro del personaggio tra le quinte, secondo la tecnica che lo stesso Noris definì «inannellatura delle scene» (prefazione a *L'odio e l'amor*, Venezia 1702), ossia la *liaison des scènes* derivata dal teatro francese. Il libretto napoletano, al contrario, interrompe frequentemente l'azione per permettere al personaggio di esprimere il proprio stato d'animo attraverso un'aria. Emblematico il finale dell'Atto I che contiene uno degli snodi fondamentali

so, Servio), Maria Rosa Gasparini (Marzia), Oliviero Matraia (castrato contralto, Publicola), Rosa Russo (Cleria), Paolo Chirico (Desbo). Il libretto si conserva nella Biblioteca universitaria di Bologna, ai segni A.V.Tab.I.F.III.59.4. Si può ipotizzare che Fidi abbia interpretato Enrico, Agata Carani Ariene, ruolo *en travesti*, Chirico il servo Zelto, Trivelli o Matraia l'altro ruolo per un cantante evirato, Gubaldo. Sul Teatro Santa Cecilia, cfr. Tedesco (1992).

²² Cfr. Giacobello (1994). Se così fosse, la cantante che interpretò Attilia potrebbe essere stata sua moglie Maria Rosa Borrini.

²³ Tale circostanza è già stata notata da Termini (1970: 219): «*Alfonso Primo*, the extant Pollarolo opera on a Noris libretto, on the other hand, is totally devoid of humor and extremely long-winded in explanations of the complex entanglements of the story which result in an unusually large number of consecutive recitative scenes». Si veda inoltre Termini (1970: 467) sulla posizione delle arie.

dell'intreccio: il re ha appena mostrato ad Enrico la lettera che lo accusa di aver sedotto la principessa e gli dà ordine di eseguire quanto ha consigliato lui stesso, ossia l'uccisione della propria moglie. Enrico rimane impietrito e dopo aver letto ad alta voce la prima riga della lettera «si ammutisce, e con atto di stupore entra», ossia esce di scena. Il libretto di Napoli, peraltro molto meno accurato nelle didascalie sceniche, gli fornisce invece un'aria dal contenuto piuttosto generico “Stelle fiere, che mai sarà?”.

Venezia, I, ultima
 ENRICO
 Il foglio che di Murcia
 mi destina al comando ha ne la destra.
 Felice Enrico.
Alfonso si volta e gli dice ridendo
 ALFONSO
 Enrico
Enrico inchinato gli bacia la mano
 di tua virtù prudente
 ho d'uopo in questo punto.
 ENRICO
 La mente umilio a la sovrana legge.
 ALFONSO
 Siloe di Media il re di Alfonso amico
 ricerca in questo foglio alto consiglio;
 arduo, perch'io lo vedo,
 o Solon dell'impero a te lo chiedo.
 ENRICO
 Sol chi nel mondo è Giove errar non può.
 ALFONSO
 Senti: Siloe de Medi
 tiene una figlia; a questa
 prence di lui vassallo
 pegno diè di consorte.
 L'abbracciò, la lasciò: cercasi il modo
 onde viva redento il regio onore.
 ENRICO
 È facile signore.
 ALFONSO
 Come?
 ENRICO
 Il prence vassallo
 sposi la regal donna.
 ALFONSO
 D'altra, s'egli è marito?
 ENRICO
 Mora la moglie.
 ALFONSO
 Questa
 è suo conforto e vita.

Napoli, I, ultima
 ENRICO
 Il foglio che di Murcia
 mi destina al comando ha ne la destra.
 Felice Enrico.
 ALFONSO
 Enrico
 di tua virtù prudente
 ho d'uopo in questo punto.
 ENRICO
 La mente umilio a la sovrana legge.
 ALFONSO
 Siloe di Media il re di Alfonso amico
 ricerca in questo foglio alto consiglio;
 arduo, perch'io lo vedo,
 o Solon dell'impero a te lo chiedo.
 ENRICO
 Sol chi nel mondo è Giove errar non può.
 ALFONSO
 Senti: Siloe de Medi
 tiene una figlia; a questa
 prence di lui vassallo
 pegno diè di consorte.
 L'abbracciò, la lasciò: cercasi il modo
 onde viva redento il regio onore.
 ENRICO
 È facile signore.
 ALFONSO
 Come?
 ENRICO
 Il prence vassallo
 sposi la regal donna.
 ALFONSO
 D'altra, s'egli è marito?
 ENRICO
 Mora la moglie.
 ALFONSO
 Questa
 è suo conforto e vita.

ENRICO

E di sua vita egli in pena del fallo
il carnefice sia.

ALFONSO

Qual colpa dann
la semplice in amor donna innocente?

ENRICO

Onor offeso è giudice inclemente.

ALFONSO

Dunque al nume d'onore
tal vittima destini?

ENRICO

È tale il mio consiglio.

ALFONSO

È atroce ed empio.

ENRICO

Ai ministri del re serva d'empio.

ALFONSO

Ma se tu fossi il grande
disonorato Re, così faresti?

ENRICO

Certo così farei.

ALFONSO

Soldati: voi quest'usci custodite.
Tu prendi, *gli dà la lettera* e a momenti
esequisci.

*Enrico dopo letta la prima riga della lettera
dice*

ENRICO

Mio re...

ALFONSO

Chiudi quel labro.
Qui a momenti la moglie
a te verrà: eseguisci
fellone il tuo consiglio
o su la moglie uccisa
sbranato avrai dinanzi a gli occhi il figlio.
parte sdegnato

Legge forte Enrico la lettera

ENRICO

"Fé di sposo mi dié tra l'ombre Enrico"

Io? Fé di sposo? Enrico?

si ammutisce e con atto di stupore entra.

ENRICO

E di sua vita egli in pena del fallo
il carnefice sia.

ALFONSO

Qual colpa dann
la semplice in amor donna innocente?

ENRICO

Onor offeso è giudice inclemente.

ALFONSO

Dunque al nume d'onore
tal vittima destini?

ENRICO

È tale il mio consiglio.

ALFONSO

È atroce ed empio.

ENRICO

Ai ministri del re serva d'empio.

ALFONSO

Ma se tu fossi il grande
disonorato Re, così faresti?

ENRICO

Certo così farei.

ALFONSO

Soldati: voi quest'usci custodite.
Tu prendi, e a momenti eseguisci.

ENRICO

Mio re...

ALFONSO

Chiudi quel labro.
Qui a momenti la moglie
a te verrà: eseguisci
fellone il tuo consiglio
o su la moglie uccisa
sbranato avrai dinanzi a gli occhi il figlio.

ENRICO

"Fé di sposo mi dié tra l'ombre Enrico"

Io? Fé di sposo? Enrico?

Stelle fiere, che mai sarà?
Congiurar sopra le sfere
contro me forse volete?
E mutandovi in comete
armare i vostri rai di crudeltà?

Stelle ecc.

Per far posto alle arie, il recitativo viene spesso abbreviato; tuttavia l'eliminazione di alcuni versi non si deve solo a ragioni di brevità quanto alla necessità di censurare passi che alla corte napoletana suonavano forse troppo scabrosi e sessualmente espliciti. Si veda l'esempio seguente, in cui il re si rivolge alla figlia dopo averne scoperto il segreto:

Venezia, II, 2

ALFONSO

Quando

Col franco re, con Teoderico, deggio
stringerti in sacro nodo,
Tu, che un altro ti strinse in chiuso soglio
Temeraria mi scopri.
De l'onor tuo, de l'onor mio nemica,
Di nascosto, furtiva
Uno a te diseguale
Abbracciasti notturna?
Un suddito del trono?
Un vassallo del regno?
Un, che, infame per l'opre, è prence indegno?
Or di te che far deggio?
Tu dillo: qui fra poco
Per annodarti sposa
Verrà il re Teoderico.
Che gli dirò? che sei
Non più vergine? e donna
Senza marito? narrerò gli amplessi,
Che a l'amator occulta
Desti fra l'ombre? Io gl'Imenei promisi.
Giurai le nozze, e le firmai ne' fogli.
Dir ciò che sei non deggio,
Mancar di fé non posso: audace, indegna
Figlia di Alfonso, Astrea, per sì gran colpa
Scarsa è di pene atroci, ed in sua mano
Folgor non ha che basti 'l Giove ispano.

Napoli, II, 2

ALFONSO

Quando

Col re britanno Teoderico, io deggio
stringerti in sacro nodo,
Tu, che un altro ti strinse in chiuso soglie [sic]
Temeraria mi scopri.

Quando

Or di te che far deggio?
Tu dillo: qui fra poco
Per annodarti sposa
Verrà il re Teoderico.

Dir ciò che sei non deggio,
Mancar di fé non posso: audace indegna
Figlia di Alfonso. Astrea, per sì gran colpa
Scarsa è di pene atroci; ed in sua mano
Folgor non ha che basti il Giove Ispano.

La stessa *pruderie* o una sorta di rispetto per la fonte letteraria da cui il libretto si dice derivato, la *Historia della perdita e riacquisto della Spagna*, emerge anche dalla premessa dell'autore della versione napoletana, molto più lunga e articolata dell'altra. Semena dell'Argomento di Venezia «indu- ce» l'amante «ad abbracciarla» e «s'ingravidà». L'infanta napoletana è invece «troppo proclive agli strali di Cupido». Nel libretto di Napoli l'argomento riassume dettagliatamente quanto avviene nel I atto della *Fuerza lastimosa*, che – ricordo – viene eliminato nel libretto di Noris. Inoltre si cerca una maggiore verisimiglianza storica: Gubaldo rappresenterebbe il conte Raimondo di Borgogna, reale marito dell'Urraca storica.

Tavola 3. Argomento dell'opera nei libretti di Venezia e Napoli

Venezia	Napoli
<p>Dice il Rogatis To. 2 L. 4 n. 18 che Alfonso primo re dell'Asturia ebbe una sorella nominata Semena. Questa s'invaghi d'un Grande suo vassallo. Segli scoperse amante; egli repugnò, infine Semena lo indusse ad abbracciarla, e s'ingravidò di nascosto del fratello.</p> <p>Io ho cambiato il nome di Semena in Gelinda per accomodarlo alla musica, & quello di sorella in figlia di Alfonso, perché meglio mi cadde in acconcio. Dalle stanze famose di Lucullo Romano ho preso l'esempio delle sei sale.</p> <p>Quello vi è più è finzione per far intreccio maggior al Drama. Sta sano.</p>	<p>L'aver avuto una figlia di nome Urraca Alfonso il sesto re di Castiglia, e questa troppo proclive agli strali di Cupido (al riferire del Padre Rogatis al 3. tomo delle Historie di Spagna) ha dato il motivo all'autore del presente melodramma, radolcendo il nome di Urraca in quello di Gelinda, d'intrecciarvi i seguenti verisimili.</p> <p>Che Gubaldo (in questo mutando ancora il nome di Raimondo conte di Borgogna) acceso dell'infanta Gelinda, l'avesse per mezzo d'Alindo (creduto di lei paggio) goduta tra gli orrori della notte col nome di Enrico principe di Candespina, di cui vivea ardentemente innamorata Gelinda, e che lasciato le avesse in pegno d'averla sposata un aureo cinto, con una gemma in essa impressavi l'immagine d'Enrico, da questi a caso ad Alindo dato, all'ora che si parti per Bertagna fuggendo gli amori importuni dell'Infanta.</p> <p>Che Alindo fusse Ariene sorella di Gubaldo, ma da lui non conosciuta (per essersi allontanato fanciullo da Borgogna) e che venuta in Castiglia fuggendo il disprezzo di Teoderico Re di Bertagna, avesse machinato di far godere al fratello l'Infanta, per impedire di Teoderico le nozze, da cui stata era all'ora che fu lasciata dal genitore estinto sotto la di lui cura, con fede di sposo, e goduta, e poi discacciata.</p> <p>Ch'Enrico avesse in Londra sposata Attilia di Teoderico germana, da cui ne avesse ottenuto tre figli, e per per suo mezzo, Alfonso avesse trattato le nozze di Teoderico con Gelinda.</p> <p>E che Teoderico debellato l'Eusino, approdasse con l'armata navale nei lidi d'Iberia, sì per dar soccorso ad Alfonso, contro i suoi rebelli, come per isposare Gelinda, precedendoli con la sposa Enrico, per effettuarne le nozze.</p> <p>Da questi verisimili premesse s'intreccia la periipezia del drama, che prende dal regnante Alfonso il nome.</p>

Le fonti musicali

In quanto alle musiche che intonarono il testo nelle tre rappresentazioni, la partitura veneziana di Pollarolo si conserva in una biblioteca californiana²⁴. Considerati i molti testi di arie nuovi presenti nel libretto stampato a Napoli, è inevitabile pensare che in quella città il testo venne intonato *ex novo*, in tutto o in parte. La corrispondenza testuale tra il libretto di Napoli e quello di Palermo, oltre ai legami politici tra le due città, rende probabile che in Sicilia si utilizzasse la versione musicale napoletana, tranne che per poche arie aggiunte o cambiate, quelle di Lisetta e di Attilia già citate.

L'autore delle nuove arie intonate a Napoli potrebbe essere Alessandro Scarlatti, ch'era allora maestro della cappella reale e dunque deputato a comporre per le feste di corte. Non ci sono però documenti amministrativi che dimostrino il suo coinvolgimento e Ulisse Prota Giurleo, nel suo classico libro sui teatri di Napoli, ha ipotizzato che l'autore delle musiche possa essere il più giovane Francesco Mancini (Prota Giurleo, 2002: 377, vol. III). Tuttavia alcune arie dell'opera testimoniate in diverse raccolte rendono molto plausibile l'attribuzione a Scarlatti, come ora vedremo. Si tratta di tredici arie conservate in quattro manoscritti, due a Parigi, uno a Dresda e il quarto a Madrid²⁵. Solo recentemente alcune arie contenute nel manoscritto Rés. Vmf. ms. 35 della collezione parigina sono state identificate come provenienti da *Alfonso il sesto* ed attribuite a Scarlatti (cfr. Ruffatti, 2015: 196)²⁶. Le altre arie, contenute in un altro volume della stessa collezione appartenuta al musicologo francese Henry Prunières, e nelle raccolte di Dresda e Madrid, non erano finora state identificate, oppure erano state attribuite a Pollarolo. Ritengo probabile l'attribuzione a Scarlatti perché le arie in questione si trovano all'interno di raccolte

²⁴ *Alfonso primo* (1694). Cfr. Termini (1970: 288; 353-354). La partitura di Pollarolo appartenne alla collezione del cardinale Ottoboni, cfr. Lindgren, Murata (2018: 23-24). È curioso osservare che, stando ad una annotazione dei giornali di Conforto, Ottoboni potrebbe aver assistito ad una recita di *Alfonso il sesto*, re di Castiglia, dato che si trovava a Napoli alla fine del 1694.

²⁵ I manoscritti in questione appartengono a raccolte di musica italiana conservate rispettivamente nella Bibliothèque nationale de France, département Musique (Rés. Vmf. ms. 35 e Rés. Vmf. ms. 88); nella Sächsische Landesbibliothek - Staats-, und Universitätsbibliothek di Dresda (Mus. 1-J-2,3) e nella Biblioteca Nacional de España (M/2246). Alcune arie sono testimoniate da più di un manoscritto. Un altro gruppo di otto arie, il cui testo coincide col libretto di Noris, si conserva presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb.lat. 4131) ma le arie ivi contenute corrispondono all'intonazione di Pollarolo. Si veda Lindgren, Murata (2018: 17-20). Ringrazio Margaret Murata per l'aiuto prestato alle mie ricerche. Fornisco in appendice l'elenco delle arie collegate alle due intonazioni dell'opera che ho finora reperito, rimandandone l'esame ad altra occasione.

²⁶ Nel suo importante saggio, cui rinvio per la storia della collezione Prunières e per notizie sui copisti e sui manoscritti, l'autore non elenca né discute in dettaglio le arie provenienti da *Alfonso il sesto*.

di provenienza napoletana, che contengono arie di altre opere di Scarlatti rappresentate negli stessi anni. Per quanto riguarda i manoscritti parigini, la questione dirimente è il fatto che il testo di quattro arie si trovi solo nel libretto napoletano ed una quinta aria presenti un testo leggermente diverso da quello intonato a Venezia, cosa che esclude per esse la paternità di Pollarolo. Le arie cui mi riferisco sono le seguenti:

1. “Deh perché si dispietate” (Gubaldo - NA III,6). F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, c. 5v).
2. “Dove mi lasci o sposo?” (Attilia - NA II, 7). F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, c. 5r).
3. “Io non so, se nel mio petto” (Ariene - NA I, 8). F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, c. 8v).
4. “Miei pensieri date a l’armi” (Attilia - III,3) F-Pn (Rés. Vmf. ms. 88, cc. 6r-6v²⁷).
5. “No, che non v’è del mio più crudo affanno” (Gubaldo - NA 1,8) F-Pn (Rés. Vmf. ms. 35, cc. 5r-7r).

Le prime quattro sono copiate di seguito nello stesso manoscritto (Rés. Vmf. ms. 88) ma solo la n. 3 viene associata al titolo di un’opera, *Alfonzo re d’Asturia*. La quinta aria si trova nel manoscritto segnato Rés. Vmf. ms. 35, e spicca sia per la presenza di un magnifico capolettera ornato, sia per l’indicazione del nome dell’interprete «s.r Nicolino», da identificarsi con il celebre castrato Nicola Grimaldi. Altre due arie dello stesso manoscritto presentano queste caratteristiche: l’aria di Ariene “Adorata cara speranza” e quella di Enrico “Adorate luci care”, entrambe interpretate da due star dell’epoca «s.ra Vittoria», Vittoria Tarquini detta la Bombace, e «s.r Matteo», il celebre soprano Matteo Sassano detto Matteuccio²⁸. Il manoscritto sopra citato contiene inoltre altre quattro arie per le quali viene indicata la provenienza: «L’Alfonzo 1694».

Gli altri due volumi che conservano arie provenienti da *Alfonso il sesto re di Castiglia* sono uno a Dresda e l’altro a Madrid: il primo appartenne al musicista romano Antonio Agostino de Rossi (fl. 1709-1755), violoncellista della Hofkapelle, e passò poi nella collezione reale; in esso si conservano anche alcune arie da un’altra opera di Scarlatti, *Le nozze con l’inimico, ovvero L’Analinda* andata in scena al Teatro San Bartolomeo di Napoli il 23 gennaio 1695. Il secondo volume fa parte di un gruppo di manoscritti

²⁷ L’incipit dell’aria intonata a Venezia è “Pensieri date all’armi”. Si veda l’elenco delle arie in appendice. Vengono indicate in grassetto le quattro arie presenti solo nel libretto napoletano.

²⁸ Grazie alle ricerche di Sarah Iacono su *Pirro e Demetrio*, sappiamo che Matteuccio cantò a Napoli in quella stagione e che fu impiegato anche al Palazzo reale, così come l’architetto Filippo Schor, probabile autore delle scenografie. Cfr. Iacono (2008).

di origine italiana oggi conservati alla Biblioteca Nacional de España, che appartennero probabilmente a diplomatici spagnoli di stanza a Napoli alla fine del Seicento: i due possessori più probabili sono il conte de Santisteban e il duca di Medinaceli, entrambi viceré di Napoli (cfr. Anglés, Subirá, 1946-1949: 412, vol. I)²⁹. Le opere testimoniate nel volume che contiene le arie da *Alfonso il sesto* (segnato M/2246) sono in gran parte di Scarlatti, e furono tutte rappresentate a Napoli negli anni Novanta del Seicento: *La Teodora Augusta*, 1692; *Gerone tiranno di Siracusa*, 1692; *Il Pirro e Demetrio*, 1694; *Massimo Puppieno*, 1695; *Nerone fatto Cesare*, 1695; *Le nozze con l'inimico, o vero L'Analinda*, 1695; *La caduta de' Decemviri*, 1697; *Il prigioniero fortunato*, 1698.

Conclusioni

In conclusione, oltre ad aver individuato in Alessandro Scarlatti il probabile autore delle arie aggiunte in *Alfonso il sesto re di Castiglia*, spero di aver dimostrato la derivazione del dramma per musica *Alfonso primo* di Matteo Noris, nelle sue diverse versioni, dalla *comedia La fuerza lastimosa* di Lope de Vega, per quanto probabilmente per il tramite di un adattamento italiano preesistente.

Resta da comprendere quali siano i motivi della rinnovata fortuna della *Fuerza lastimosa* nell'anno 1694, con ben due drammi per musica (quello di Salvi e quello di Noris) ispirati ad essa e a quanto pare del tutto indipendentemente l'uno dall'altro: ulteriore prova, comunque, dell'enorme vitalità del teatro del *Fénix de los ingenios*.

²⁹ Sulla provenienza di questo gruppo di manoscritti si veda Domínguez (2009).

APPENDICE

MATTEO NORIS

Alfonso I (Venezia 28.1.1694, musica di Carlo Francesco Pollarolo)*Alfonso il sesto re di Castiglia* (Napoli 6.11.1694, musica di Alessandro Scarlatti)

Elenco delle arie identificate

Incipit	Personaggio, atto, scena	Organico, tempo tonalità	Autore	Fonti musicali	Note
1. "Adorata cara speranza"	(Ariene - II, 14; NA II, 15).	S, b.c. Allegro C Do M	Scarlatti	D-DI Mus.1- J-2,3, 102c-104r. E-Mn M/2246, 55v-56r. F-Pn, Rés. Vmf. ms.35, cc. 1r-3r.	Interprete indicata in F-Pn: S.ra Vittoria [Tarquini]
2.		S, b.c. 3/4 Sol M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131 cc. 9-10v	
3. "Adorate luci care"	(Enrico - I,13; NA I, 12).	S, b.c. Allegro 3/8 La M	Scarlatti	E-Mn - M/2246, c. 54v-55r. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 9r-11v.	Interprete indicato in F-Pn: S.r Matteo [Sassano]
4. "Amor tu mi tradisti"	(Gelinda - I, 2; NA I, 1).	S, b.c. C Sol M	Scarlatti	E-Mn M/2246, cc. 52v-53r. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 3v-4v.	
5. "Come s'uccida e s'impaghe"	(Teoderico - I, 12)	S, b.c. C Si bemolle M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 83-84v	
6. "Chi fingere più sa"	(Gelinda - III, 3).	S, b.c. Allegro C Do M	Scarlatti	D-DI Mus.1- J-2,3, cc. 106 r-107v.	
7. "Deh perché si dispietate"	(Gubaldo - NA III,6).	S, b.c. Adagio C Re M	Scarlatti	F-Pn Rés. Vmf. ms. 88 c. 5v.	
8. "Disarmi il tuo consiglio"	(Gelinda - II,12)	S b.c. 12/8 Do M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 59r-60v.	Manca nel libretto consultato. Cfr. Lindgren- Murata p. 21.

Incipit	Personaggio, atto, scena	Organico, tempo tonalità	Autore	Fonti musicali	Note
9. "Dove mi lasci o sposo?"	(Attilia - NA II, 7).	S, b.c. C Si m	Scarlatti	F-Pn Rés. Vmf. ms. 88 c. 5r.	
10. "Gelosa più non sono"	(Attilia - I, 14)	S, b.c. 3/8 Do M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 3-4v.	Anche I-PAC
11. "Gelosia la vuoi con me"	(Attilia - 1,8; NA I, 7).	S, b.c. Largo assai C Re m	Scarlatti	D-DI, Mus.1-J-2,3, cc. 101r-102r E-Mn M/2246, cc. 53v-54r.	
12. "Io non so, se nel mio petto"	(Ariene - NA I, 8).	S, b.c. Minuet 3/8 Si m	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms 88, c. 8v.	
13. "Labro dolce"	(Gubaldo - 1,9; NA 1,8).	S, b.c. A tempo giusto 12/8 Sol m	Scarlatti	E-Mn M/2246, cc. 56v-59r. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 12r-15r.	In F-Pn: formato simile a quello delle tre arie che presentano un capolettera ornato, che qui manca come se il manoscritto dovesse essere ultimato.
14.		C, b.c. 12/8 Re M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131 cc. 13-14v.	
15. "Miei pensieri date a l'armi"	(Attilia - III,3).	S, b.c. C Re M	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms. 88, cc. 6r-6v.	[Venezia: Pensieri date all'armi]
16. "No, che non v'è del mio più crudo affanno"	(Gubaldo - NA 1,8).	S, b.c. 3/8 La m	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 5r-7r.	Capolettera ornato. Interprete indicato in F-Pn: S.r Nicolino [Grimaldi]

Incipit	Personaggio, atto, scena	Organico, tempo tonalità	Autore	Fonti musicali	Note
17. “Non palpitar mi”	(Attilia - II,5; NA II,4).	S, b.c. 3/8 Mi m	Scarlatti	D-Dl, Mus.1-J-2,3, cc. 104v-105v. F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, F. 7v-8.	
18.		S. b.c. 3/4 Do M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 17-18v.	
19. “Sarà nel volo un folgore”	(Gelinda - I, 3; NA I, 2).	S, b.c. C La M	Scarlatti	F-Pn, Rés. Vmf. ms. 35, cc. 125v-126v.	
20.		S, b.c. C Re M	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 1-2v.	
21. “Su tre sentieri corra veloce”	(La mente umana, VE I,1)	S, b.c. Re M 3/4	Pollarolo	I-Rvat, Barb. Lat 4131, cc. 5-6v.	

Riferimenti bibliografici

- Alberola M. (ed.) (1998), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, 3 vols, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lèrida.
- Alfonso il sesto re di Castiglia. Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palaggio per lo compleannos della maestà cattolica di Carlo II re delle Spagne. Consecrato all'eccellentiss. sig. D. Francesco De Benavides, conte di S. Stefano, vicerè e capitan generale in questo Regno, etc.* (1694), Per li socii Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii, Napoli.
- Alfonso il sesto re di Castiglia. Melodrama da rappresentarsi nel Regio Palazzo per il compleaños della maestà regnante di Marianna d'Austria regina delle Spagne, & c. Consacrata all'eccellentissimo signore don Pietro Emanuel, Colon, & c. duca de Veraguas, & c. vicerè, e capitan generale in questo Regno di Sicilia* (1696). Per Adamo, e Barbera, in Pal.
- Alfonso primo, musica del Sig.r Carlo Fran.co Polaroli dell'anno 1694 in San Luca* (1694), San Francisco, California, San Francisco State University, Col. Frank V. de Bellis Collection (US-SFsc) *M2.1 M419.
- Anglés H., Subirá J. (1946-1949), *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, vol. I, C. S. I. C., Barcelona.
- Antonucci F. (2012), *Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del Giasone*,

- in Gallo A., Vaiopoulos K. (a cura di), *“Por tal variedad tiene belleza”*. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Alinea, Firenze: 259-270.
- Antonucci F. (2014), *¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, «*Criticón*», 122: 83-96.
- Antonucci F. (2017), *Lope de Vega y los scenari de la Commedia dell'arte*, «*Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*», XXIII: 34-53.
- Antonucci F., Bianconi L. (2013), *Plotting the Myth of Giasone*, in Rosand E. (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, Ashgate, Farnham: 201-227.
- Avvisi italiani ordinarii e straordinarii dell'anno 1694*, Vienna, Giov. van Ghelen, <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09673872>>.
- Badolato N. (2011), *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani*, in Poggi G., Profeti M. G. (a cura di), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, Alinea, Firenze: 359-375.
- Badolato N. (2016), «*Una struttura lavorata a musaico d'insanie*»: Bassiano, ovvero *Il maggior impossibile di Matteo Noris (1681) tra comedias e scenari*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 223-236.
- Bianconi L. (1979), *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti*, in Osthoff W., Ruile-Dronke J. (ed.), *Colloquium Alessandro Scarlatti, Würzburg 1975*, Schneider, Tutzing: 13-111.
- Blundo A. (1999), *La discordante armonia dell'opera regia. Un'analisi della raccolta di scenari «Ciro Monarca dell'opere regie»*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo, dir. Silvia Carandini, Università «La Sapienza», Roma.
- De Rogatis B. (1648), *Historia del regno de' Goti nella Spagna abbattuto, e risorto, ouero La perdita, e racquisto della Spagna occupata da mori del p. Bartolomeo De Rogatis di Castellamare di Stabia della Compagnia di Giesù*, per Francesco Sauio stampator della Corte Arc., in Napoli; e ristampata dall'istesso ad istanza di Francesco Balsamo lib., 1653. Tomo II, Libro quarto, n. 18.
- Domínguez J. M. (2009), *'Comedias armónicas a la usanza de Italia': Alessandro Scarlatti's music and the Spanish nobility c. 1700*, «*Early Music*», 37/2: 201-215.
- Domínguez J. M. (2017), *Apoteosis de lo efímero: la música en las fiestas del Senado de Palermo por la recuperada salud de Carlos II (1696)*, «*Drammaturgia musicale e altri studi*», 5: 103-109.
- Fabbri P. (1990), *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Bologna [nuova ed. Bulzoni, Roma 2003].
- Giacobello S. (1994), *Nuove acquisizioni sul "Teatro di Travagino" e sul Teatro Santa Cecilia*, in Balsano M. A., Collisani G. (a cura di), *Ceciliana per Nino Pirrotta*, Flaccovio, Palermo: 203-228.
- Giuntini F. (1994), *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento*, Il Mulino, Bologna.

- Griffin Th. (1993), *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Fallen Leaf Press, Berkeley.
- Iacono S. M. (2008), *Il Pirro e Demetrio di Alessandro Scarlatti: Fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l'Europa*, «Rivista Italiana di Musicologia», 43/45: 3-43.
- Krueger R. (2009), *Czech, German, and Noble: Status and National Identity in Habsburg Bohemia*, Oxford University Press, New York.
- Lindgren L., Murata M. (2018), *The Barberini manuscripts of music*, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 527), Città del Vaticano.
- Lo Verde G. (2017), *Le prime stagioni operistiche al Teatro Santa Cecilia di Palermo (1693-1697)*, «Drammaturgia musicale e altri studi», 5: 61-86.
- Marchante Moralejo C. (2007), *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Miletti M. N. (2011), voce «Moles, Francesco» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma.
- Mongitore A. (1871), *Diario palermitano, in cui sono notate le cose più memorabili accadute nella felice città di Palermo, capo e metropoli del regno di Sicilia, dall'anno 1680 al 1702, di D. Antonino Mongitore, palermitano*, in Di Marzo G. (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, vol. VII, L. Pedone Lauriel, Palermo.
- Navarra T. (1919), *Un oscuro imitatore di Lope de Vega: Carlo Celano*, Società Tipografica Pugliese, Bari.
- [Noris M.] (1694), *Alfonso Primo. Drama per musica da recitarsi nel Teatro Vendramino di San Salvatore l'anno 1694 di Matteo Noris*, per il Nicolini, Venezia.
- Perrucci A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due*, Mutio, Napoli.
- Porta E. (1995), *Lo «stanzone delle commedie»: storia e cronologia delle rappresentazioni a Livorno nel 1600*, in Colzani A. et al. (a cura di), *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, A.M.I.S.-Deutsch-Italienische Zentrum Villa Vigoni, Como: 319-335.
- Profeti M. G. (2009), *Per un censimento dei libretti italiani derivati da commedie auree*, in Profeti M. G., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze: 439-446.
- Prota Giurleo U. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, Bellocchi E. e Mancini G. (a cura di), 3 voll., Il Quartiere, Napoli.
- Ruffatti A. (2015), *La collection de cantates italiennes d'Henry Prunières*, in Massip C., Gétreau F., Chimènes M. (dir.), *Henry Prunières, Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Société Française de musicologie, Paris: 189-226.
- Selfridge-Field E. (2007), *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Símimi D. (2011), *Un piccolo enigma bibliografico intorno ad una versione italiana de La verdad [sic] lastimosa di Lope de Vega*, in Baldissera A.,

- Mazzocchi G., Pintacuda P. (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Ibis, Pavia: 473-482.
- Tedesco A. (1992), *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Flaccovio, Palermo.
- Tedesco A. (2012), *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, in Nider V. (a cura di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università di Trento, Trento: 31-60.
- Termini O. (1970), *Carlo Francesco Pollarolo: His life, time, and music with emphasis on the operas*, Ph.D. Diss., University of Southern California, California.
- Trecca S. (2016), *Carlo Celano rifacitore di Lope de Vega. Da La fuerza lastimosa a Il vero consigliere del suo proprio male*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze: 281-339.
- Vaiopoulos K. (2003), *Temî cervantini a Napoli. Carlo Celano e «La Zingaretta»*, Alinea, Firenze.
- Vuelta García S. (2006), *La fuerza lastimosa de Lope de Vega en Florencia durante el siglo xvii*, in Trambaioli M. (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Università degli Studi di Pescara, Pescara: 175-189.