

ALESSANDRO MAGINI

“*LA CLEOPATRA*” DI DANIELE DA CASTROVILLARI

(VENEZIA 1662)

In una delle cronache¹ redatte, a partire dalla fine del Seicento, per celebrare i fasti dei numerosi teatri veneziani destinati alle rappresentazioni di opere in musica, troviamo la seguente notizia:

[...] il Nobilissimo Teatro di S. Salvatore, detto volgarmente S. Luca, per esser situato in questa Contrada, è posseduto dalla Casa Vendramino di S. Fosca, e gareggia d'antichità col primo di S. Cassiano. Ha servito, come gl'altri, lungo tempo per le Comedie, fin che restò distrutto da foco accidentale verso la metà del passato Secolo. Rinacque poi in miglior forma, e l'anno 1661 incominciò a farsi celebre al par degl'altri con la Rappresentazione del primo Drama per Musica, che fu *la Pasife*.²

La stessa fonte (vedi tav. I) indica Daniele da Castrovillari³ come autore delle musiche per *Pasife*.⁴ Indipendentemente dall'esito, questa prima rappresentazione al rinnovato San Salvatore lascia supporre un ruolo non secondario avuto dal musicista calabrese nella vita teatrale veneziana. Ruolo riconfermato anche dal fatto che, nella successiva stagione invernale del 1662, venne allestita nel medesimo teatro una sola opera, ma sempre di Castrovillari, *La Cleopatra*. Si tratta dell'unica partitura del compositore di Castrovillari rimasta nella collezione contariniana (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia-MSM0069042); sufficiente comunque per darci un'idea della personalità artistica del suo autore ed importante documento per tracciare un quadro più completo delle prassi compositive che andavano consolidandosi nel mondo teatrale veneziano, all'epoca dominato da personalità come quelle di Francesco Cavalli,⁵ Pietro Andrea

¹ CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia 1681 (ristampa Venezia 1688). Cfr. T. WALKER, *Gli errori di «Minerva al Tavolino». Osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane in Venezia e il Melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki 1976, pp. 7-20.

GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de' teatri della città di Venezia e nel catalogo purgatissimo de' drammi musicali quivi sin' hora rappresentati [...]*, Venezia, 1731. Ristampa Ed. Forni, Bologna, 1979, pp. 62, 63, 64.

ANTONIO GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 [...] sino all'anno presente 1745 [...]*, Venezia, 1745. Ristampa Ed. Forni, Bologna, 1977, pp. 32-34.

² BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica*, cit., p. 24. Più avanti: «Questo Teatro, dopo un grave incendio, poco prima sofferto, ridotto a miglior struttura, subito si riapre, non già come prima, alle insipidezze d'Istrioni, ma alle melodie degl'Orfei.» (p.63).

LIVIO NISO GALVANI, (= Giovanni Salvioli) *I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII (1637-1700), memorie storiche e bibliografiche [...]*, Venezia 1879; GIOVANNI SALVIOLI, *Catalogo delle opere musicali rappresentate nei Teatri di Venezia*, manoscritto conservato Casa Goldoni (ex raccolta Museo Correr), Venezia, 1884.

³ Cfr. P. TUCCI, *Daniele da Castrovillari. Un musicista calabrese nella Venezia del Seicento*, in «Dedalus», n.15, 2000, pp. 110-120.

⁴ *La Pasife o vero L'impossibile fatto possibile. Drama per musica del signor D: Giuseppe Artale, principe dell'illustriss: Accademia degli Erranti di Napoli. Dedicato all'illustr. [...]signor Luigi Foscarini. Venetia, Giacomo Batti, 1661.*

Allegoria: « [...] Per incontrar poi l'uso della brevità Veneta dall'Eccellenza dell'ingegno del M.R.P.F. Daniele da Castrovillari si sono tralasciati di componere in musica alcuni versi quali vedrai notati con questo segno + ».

⁵ Francesco Cavalli, Crema 1602 - Venezia 1676.

Ziani,⁶ Marc'Antonio Cesti,⁷ eredi di una tradizione che, Monteverdi a parte, si rifaceva alle esperienze innovative di pionieri quali Francesco Manelli,⁸ Benedetto Ferrari,⁹ Francesco Sacrati,¹⁰ Francesco Luc[c]io,¹¹ Filiberto Laurenzi.¹² Tutti autori, variamente fecondi, che fecero di Venezia il maggior centro della produzione operistica pubblica in Europa. Il numero delle partiture elaborate da questi autori è già di per sé eloquente:¹³

Francesco Manelli:	4 opere (dal 1637 al 1642)
Benedetto Ferrari:	4 opere (dal 1639 al 1644)
Francesco Sacrati:	5 opere (dal 1641 al 1648)
Francesco Luc[c]io:	5 opere (dal 1649 al 1658)
Francesco Cavalli:	34 opere (dal 1639 al 1670) ¹⁴
Marc'Antonio Cesti:	9 opere (dal 1649 al 1671)
Pietro Andrea Ziani:	14 opere (dal 1654 al 1672)

L'attività di Daniele da Castrovillari, nei teatri di Venezia, si trovò così a diretto confronto con quella di alcuni dei più quotati operisti dell'epoca, non fosse altro per la coincidenza dei luoghi e dei periodi nei quali i loro lavori furono rappresentati:

al Teatro S. Salvatore

- nel 1661, dopo *Pasife* (P. Artale -D. Castrovillari), venne data, nella stessa stagione d'inverno, *L'Eritrea* di G. Faustini e F. Cavalli,
- nel 1662, si rappresentò solo *La Cleopatra* (G. Dall'Angelo - D. Castrovillari);
- nel 1663 *la Dori* (A. Apolloni - M. A. Cesti).

al Teatro SS. Gio. e Paolo

- nel 1660 *Gl'avvenimenti d'Orinda* (P. A. Zaguri - D. Castrovillari)¹⁵ e poi *Antigona delusa da Alceste* di A. Aureli e P.A. Ziani.
- nel 1661 *Gli Amori infruttuosi di Pirro* (A. Aureli - A. Sartorio), *L'Annibale in Capua* (N. Beregan - P.A. Ziani)
- nel 1662 *Gli Scherzi di Fortuna* di A. Aureli e P.A. Ziani, *Le fatiche d'Ercole per Deianira* (A. Aureli - P. A. Ziani)

⁶ Pietro Andrea Ziani, Venezia ca. 1620 - Napoli 1684.

⁷ Marc' Antonio Cesti, Arezzo 1623 - Firenze 1669.

⁸ Francesco Manelli, Tivoli ca. 1595 – Parma, prima del 1667.

⁹ Benedetto Ferrari, ? 1597 o 1604 - Modena 1681.

¹⁰ Francesco Sacrati, Parma 1605 - Modena 1650.

¹¹ Francesco Luc[c]io, Venezia ca. 1628 - ivi 1658.

¹² Filiberto Laurenzi, Bertinoro-Forlì ca. 1620 - ? dopo il 1651.

¹³ Dal 1637 al 1699 vennero rappresentate nei teatri veneziani circa 320 opere!

¹⁴ Inclusive le opere d'incerta attribuzione.

¹⁵ - *Gl'avvenimenti d'Orinda. Dramma per musica per il Theatro Grimani a SS. Gio. e Paolo rappresentato l'anno 1659. Di Pietr'Angelo Zaguri nobile veneto. Dedicato all'altezza serenissima madama la duchessa di Brunsvich e Lunebergh nata principessa elettorale palatina. Venetia, Giacomo Buti, 1659*

- *Gl'avvenimenti d'Orinda. Drama per musica dedicato al. [...] signor D. Pietr'Antonio Fernandez de Castro, conte de Andrade. Napoli, Cavallo, 1662. Dedicato de Gli armonici, Napoli, 30.XII.1662.*

Ellen Rosand assegna invece la musica de *Gl'avvenimenti d'Orinda* alla mano di P. A. Ziani . Cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The creation of a genre*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 186.

Daniele da Castrovillari, dunque, fu attivo a Venezia in un'epoca in cui il sistema operistico di tipo impresariale, inaugurato in quella città dalla compagnia di Manelli/Ferrari, era ormai ben consolidato. Sono ben note le conseguenze che il passaggio dall'opera «cortigiana» a quella «pubblica» ebbe anche sulle strategie drammaturgiche e sulle scelte musicali elaborate dai librettisti e dai compositori, per adeguarsi alle esigenze di un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo.¹⁶ L'opera veneziana viene così a consolidarsi, soprattutto dopo il 1640, secondo tipologie e strutture che ritroviamo anche ne *La Cleopatra*:¹⁷ ecco allora la suddivisione in tre atti, il ricorso alla coppia di amanti, la figura della nutrice, l'intrecciarsi di vicende parallele che complicano l'azione e via di seguito. Il libretto di Dall'Angelo, insomma, fornisce un ampio campionario di tipiche situazioni teatrali risolte, drammaturgicamente e musicalmente, adottando (pur con alcuni tratti originali) modelli ormai ampiamente sperimentati sulle scene venete da almeno un ventennio.

Piuttosto interessante è invece la scelta del soggetto - Cleopatra - anche se, per la verità, la regina d'Egitto aveva già dato il titolo ad almeno altri tre libretti:

- *Cleopatra, Tragedia di Giovanni Capponi*, Bologna 1628 con cori per musica¹⁸
- *La Cleopatra* (Antonio Cesti-G. F. Apolloni), Innsbruck, Komödienhaus, 5 luglio 1654.¹⁹
- *La Cleopatra, Drama per musica di Ettore Rorobella* (=Carlo Bartolomeo Torre), musica di Antonio Canazzi, Milano 1653.²⁰

Nel caso dell'opera messa in musica da Daniele da Castrovillari, lo spunto storico serve da canovaccio per imbastire uno dei tanti «intrecci amorosi» che appassionavano il pubblico e che abbondavano nella produzione corrente. Anche la soluzione del dramma,

¹⁶ Cfr. L. BIANCONI -T. WALKER, *Dalla «Finta Pazzo» alla «Veremonda». Storie di Febarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 379-354; L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT 1982, pp.181-190; L. BIANCONI -T. WALKER, *Production, Consumption and political function of 17th-Century Opera*, in «Early Music History», 4 (1984), pp. 209-296; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'Opera Italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI. 4, EDT, Torino 1987; G. MORELLI-T. WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in «Venezia e il Melodramma nel Seicento», cit., pp. 97-120.

¹⁷ Vale a dire, secondo la sintesi proposta da Ellen Rosand: suddivisione in tre atti: azione principale (con una trama secondaria), complicazione dell'intreccio, culmine della vicenda (spesso segnalato con un lamento) e risoluzione del dramma vicino alla conclusione, generalmente risolto con un duetto amoroso; commistione di personaggi nobili e popolari; conflitti amorosi che prevedono l'intervento della nutrice che consiglia; ricorso a «scene-tipo» come il lamento, la scena d'ira e di vendetta, la lettura della lettera. Cfr. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century*, cit., pp. 322-359.

¹⁸ *Cleopatra, Tragedia di Giovanni Capponi all'ill.mo et ecc.mo signor principe di Bozzolo. Bologna, Vittorio Benacci, 1628.*

¹⁹ Questa *Cleopatra* è su versi quasi identici al *Cesare Amante* di Cesti-Ardio Rivarota (=Dario Varotari) da M. Bisaccioni, Venezia 1651-2, Teatro SS. Giovanni e Paolo. Libretto e due arie a Venezia, Museo Civico Correr, 1 aria in S. Francisco State Univ., Frank V. de Bellis Collection, cfr. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, J. Tyrrell Ed., 2001, voce A. Cesti.

²⁰ *La Cleopatra. Drama per musica di Marco Ettore Rorobella. Dedicata al signor Bartolomeo Narino. Milano, Lodovico Monza 1653. «Cortese lettore: non t'accontentare di leggere solo, fammi grazia d'udire ancora; la presente Cleopatra, ella è mio parto, è vero, ma nascendo aborto, fu dalle negoziazioni per la recita del sig. Gio. Battista Ferrari tenore eccellente, e dalla musica del virtuoso sig. Antonio Canazzi perfezionata: benedirò sempre la mia fortuna che facendomi capitare a Milano mi fè dare in un Orfeo così stimato. »* Niente sappiamo di questo Antonio Canazzi.

Dopo la *Cleopatra* di Castrovillari, altre due ne seguiranno ancora nel Seicento:

- *Cleopatra*, Pisa, 1671 (dedicato al principe Leopoldo di Toscana), autori incerti.
- *Cleopatra regnante*, Teatro Novo di Lodi, 1694.

Nel Settecento si riscontrano almeno altri sei libretti per altrettante Cleopatre. Cfr. C. SARTORI, *I libretti a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico*, Bertola e Locatelli, Cuneo 1990-94.

il lieto fine, rispondeva alle esigenze del nuovo teatro musicale, per cui era concessa ampia libertà nel trattare eventi e personaggi storici. Non interessava la fedeltà alle regole artisoteliche o alla verità storica; come aveva dichiarato Giovan Francesco Busenello, l'importante era stare al passo coi tempi, quindi «[...]la intralciatura di qualche favola non ti faccia torcere il viso, perché bisogna in qualche parte dilettere i gusti correnti.»²¹ e il poeta «può non solo alterare le favole, ma le Historie ancora.»²² Giacomo Dall'Angelo, per il libretto de *La Cleopatra*,²³ accolse in pieno tali suggerimenti. I due poeti dovevano inoltre essere in qualche rapporto, visto che proprio Busenello era stato «protettore» di una edizione di Dall'Angelo uscita per celebrare «le armi venete vittoriose contro il Turco».²⁴ E' curioso notare, inoltre, che anche Busenello aveva avuto a che fare con la regina egiziana: esiste infatti un suo *Lamento di Cleopatra* (in 79 versi liberi) rimasto manoscritto.²⁵

In campo teatrale Dall'Angelo fu un dilettante non troppo prolifico. Altri suoi lavori furono rappresentati in Venezia in non molte occasioni: prima della collaborazione con Castrovillari, aveva scritto nel 1654 un *Euridamante* per il Teatro S. Moisè con la musica di Francesco Luc[c]io; nel 1666 due opere, sempre al S. Moisè, *Demetrio e Aureliano*, ambedue con musica di Carlo Pallavicino.²⁶ Opere che contribuiscono a rendere definitivo, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del Seicento, il passaggio dalle ambientazioni pastorali e mitologiche a quelle d'ambientazione storica, situazione, quest'ultima, che offriva a librettisti e compositori l'occasione per sottolineare più o meno apertamente vizi e virtù degli ambienti cortigiani di un passato ormai remoto, ma facilmente attualizzabile. Proprio Francesco Luc[c]io, dando alle stampe una raccolta di arie a voce sola tratte dalle sue opere teatrali,²⁷ ironizzava sulla condizione cortigiana la

²¹ G. B. BUSENELLO, *Delle ore ociose* («La prosperità di Giulio Cesare dittatore»), Venezia, Andrea Giuliani 1656. Cfr: anche B. BRIZI, *G. F. Busenello e «L'incoronazione di Poppea»*, in «Venezia e il Melodramma nel Seicento», cit., pp. 55 - 57.

²² ID., (*Argomento de «La Didone»*.)

²³ Sulla produzione librettistica di Giacomo Dall'Angelo vedi il contributo di Paola Besutti in questo volume.

²⁴ *Le glorie delle armi venete celebrate nell'accademia de' signori Imperfetti, per la vittoria ottenuta contro le armi ottomane, et dedicate da Giacomo dall'Angelo dell'eccellentissimo sig. Marino alla potentissima et sempre augusta maestà veneta*, Venezia, G. P. Pinelli 1561. Cfr. A. LIVINGSTON, *La vita veneziana attraverso le opere di G. F. Busenello*, 1913, p. 408.

²⁵ Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, (6660, 119b). Nella Biblioteca Querini-Stampalia (XIX, 254) esiste anche un *Lamento di Arianna*, sempre di Busenello Cfr. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, cit., p. 434-435 e F. DEGRADA, *Il palazzo incantato I. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole 1979, p. 23-26.

²⁶ Per le altre due opere che gli sono attribuite, Daniele si rivolse a poeti che si cimentarono col teatro veneziano solo in occasione della collaborazione con il compositore calabrese: Pietro Angelo Zaguri N.V.: l'unico suo impegno teatrale è proprio quello con Castrovillari per *Gl'avvenimenti d'Orinda*. Ugualmente Giuseppe Artale Napolitano con *La Pasife*.

²⁷ «Maledetta la corte e chi vi stà / in dura servitù / passo mia verde età / Maledetta la corte e chi vi stà / Misera conditione / de cortigiani in ver / più honorato mestier / creduto hoggi di quel del buffone / è peggio un cortigiano / d'un giudeo, d'un marrano / ognun dice di lui di qua, di là / Maledetta la corte e chi vi sta [...]» in ARIE/A VOCE SOLA/di/FRANCESCO LUCIO/dedicate/Al molt' Illustre Signor e Patron mio Osservandissimo/IL SIG: ISEPPO ZOLIO, in Venetia/Appresso Alessandro Vincenti MDCLV: «[...] Compariscono al lume sendicato, fuori della mia intenzione, queste mie povere Canzonette; è se bene guadagnarono sopra le sene qualche aura di lode, temo però che un'Austro maligno di biasmo le manda in mano del disprezzo [...]; mà perche questi miei parti non vadano mendicando per la sua nudità per il mondo come andorono vestiti frà le scene, le hò vestite col nome di V.S. molte Illustre acciò che s'ella le adobbò più volte de lode, le conserva anco l'habito della sua gratia per difenderle da velenosi morsi de mal dicenti [...]» (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna). Le opere cui si fa riferimento dovrebbero essere: *Gl'amori d'Alessandro Magno e di Rosanne*, poesia di Gia. And. Cicognini (testo completato da uno sconosciuto librettista), Teatro SS. Apostoli del 1651; *Pericle*

quale, non a caso, veniva denunciata in un ambito extracortigiano, come quello della ribalta veneziana.²⁸

Anche Dall'Angelo, per la sua *Cleopatra*, aveva adottato una drammaturgia perfettamente rispondente alle aspettative di un pubblico ormai avvezzo al più o meno sottile esercizio dell'ironia e dell'allusione. Riecheggiano in quest'opera, pur con i dovuti distinguo, i tratti lontani, ma ancora vivi, delle tipologie affermatesi a partire dal dramma storico per eccellenza: *L'Incoronazione di Poppea*. Ecco dunque che, nel libretto del nobiluomo veneziano, i personaggi di Cleopatra, Marc'Antonio, Augusto, Ottavia, Arsinoe, Filenia, riflettono i modelli di Poppea, Nerone, Ottavia, Ottone, Drusilla, Arnalta, delineati da Giovan Francesco Busenello, sebbene Dall'Angelo riservi agli eroi maschili il riscatto dalla follia d'amore e il recupero della razionalità.²⁹ Così come non mancano, ne *La Cleopatra*, i più frequenti luoghi comuni come la figura dell'ironica e disincantata nutrice (I,4; I,5; I,7; I,17), l'aria d'ira e di sdegno (I,14), la lettura della lettera (II,8), l'incitazione all'armi (II,19), la Scena-Lamento (II,5-II,20-III,16), il duetto d'amore (III,6; III,23).³⁰ Proprio in tali occasioni Daniele da Castrovillari ottiene i migliori risultati. Ad esempio, la grande scena di Ottavia sdegnata *Ira, furore* (I,14) viene risolta con un'impegnativa aria virtuosistica (che si spinge fino al Re acuto) di notevole impatto emotivo e drammaturgico; l'intenso movimento del basso contribuisce ad amplificare il senso di grande agitazione prodotto dalle ardite agilità vocali; nel ritonello strumentale ritroviamo invece il motivo delle note ribattute, ispirato alle formule «concitate» di derivazione monteverdiana e rielaborato in tante opere di Cavalli. Oppure i lamenti di Ottavia *Mute piante* (II,5) e i due di Cleopatra *Dite o cieli* (II,5) e *A dio regni* (III,16, ma 17 del libretto). Quest'ultimo potrebbe chiudere l'opera: Cleopatra sta per uccidersi ricorrendo al velenoso morso del serpente, a ciò spinta dai disastrosi esiti prodotti dalla relazione con Marc'Antonio, causa addirittura di una guerra contro Augusto Imperatore. Cleopatra disperata per la sconfitta di Marc'Antonio, siede nei pressi dei sepolcri dei Re d'Egitto e, tenendo l'aspide in mano, intona il suo canto disperato: *A Dio Regni*, grande scena-lamento collocata, in linea con la prassi drammaturgica dell'epoca, nel momento culminante dell'intreccio.³¹ E' un'aria bipartita in sezioni ternarie e binarie. Nelle prime Cleopatra, su un cullante ritmo alla siciliana e una struggente melodia, ripete attonita l'addio ai sogni di gloria e d'amore «A Dio Regni, a Dio scettri; Antonio a Dio/ecco del viver mio l'espero doloroso»; nelle seconde, invece, descrive il suo triste destino. Ma a questo punto, nell'intento di creare il lieto fine, Dall'Angelo inserisce l'arrivo di Clisterno e di Augusto (anch'egli innamorato segretamente di Cleopatra) i quali impediscono il suicidio. Si tratta della tipica complicazione prima della risoluzione finale. Tutto poi si ricompone: Cleopatra, con il permesso d'Augusto, accetta l'amore di Dolabella e Arsinoe (sorella di Cleopatra)

Effeminato, (poesia di Giascomo Castoreo), Teatro S. Apollinare, del 1653; *L'Euridamante*, Teatro S. Moisè, del 1654, dramma inventato da Giac. Dall'Angelo.

²⁸ Più o meno velate satire al mondo della corte verranno mosse anche in altri contesti, come nel caso de *L'Ali d'Amore* (F. Beni-B. Ferrari, Parma, M. Vigna 1660), proprio in occasione delle nozze di Ranuccio II e Margherita di Savoia: «Dalla Corte infedele e menzoniera/Pur abborrita sei [...]». Cfr. I. MAMCZARZ, *Francesco Beni, Benedetto Ferrari e l'opera comica a Venezia*, in *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze 1976, pp. 111,112.

²⁹ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 193: «Anziché farsi sopraffare dall'irrazionalità erotica [...] l'eroe già preda d'amore veniva qui a riacquistare la condizione pienamente 'virile', recuperando in se stesso la forza della ragione [...]. Assestatosi con la *Cleopatra* di Dall'Angelo (1662), col *Scipione Affricano* (1664) col *Pompeo Magno* (1666) e col *Seleuco* (1666) tutti di Minato [...] questa ridefinizione del personaggio trovava un modello [...] già nell'*Alessandro vincitor di se stesso* di Francesco Sbarra (1651).»

³⁰ Vedi TAVOLA II.

³¹ Cfr. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century*, cit., pp. 323 e 361 e sgg.

quello di Coriaspe; Marc'Antonio ritorna con Ottavia e il prode Augusto si conferma incorruttibile imperatore di Roma.

Anche il duetto amoroso s'inscrive nella tradizione operistica di quegli anni. Ne è esempio quello di Cleopatra e Marc'Antonio nella scena VI del III atto, ove vengono intonati i versi: «o cara/o caro, o mio diletto». Non è difficile scorgervi la falsariga, anche nella struttura musicale, del celebre duetto della *Poppea* «Pur ti miro, pur ti godo», attribuito a Monteverdi, più verosimilmente di Benedetto Ferrari o di Francesco Sacati,³² si tratta di un modello praticato, tra i tanti esempi, anche da Cavalli nella *Doriclea*³³ oppure nel finale dell'*Egisto*,³⁴ quando Clori e Egisto intonano «T'abbraccio ti godo, ti stringo, t'annodo», ma precedentemente anche ne *Il trionfo della fatica/Carro musicale/posto in Musica da Filiberto Laurenzi*³⁵ che riprende esattamente il testo «Pur ti miro, pur ti godo» o nel *Pastor Regio*, opera del 1641 di Benedetto Ferrari conclusa anch'essa con gli stessi versi del medesimo duetto. Così, anche nel finale della *Cleopatra* (III,23) arriva puntuale il duetto tra Arsinoe e Coriaspe: «si goda/s'annoda, l'affetto/diletto»

Daniele da Castrovillari usa tale materiale con disinvoltura e appare evidente la capacità del calabrese non solo di assimilare coerentemente le peculiarità di una scrittura musicale in continuo sviluppo, come quella destinata alle scene pubbliche, ma di saperla impiegare per imprimere maggiore dinamicità all'impostazione drammaturgica prevista dal libretto. Alcuni numeri potranno dar meglio l'idea della struttura de *La Cleopatra* e delle sue peculiarità:

- 1) Anzitutto il gran numero di pezzi chiusi elaborati da Daniele in varie forme: i tre atti dell'opera contengono infatti ben 46 arie a solo; 8 duetti; 4 interventi corali. (Vedi TAVOLA III).

Le 46 arie solistiche sono così distribuite: 25 alle quattro voci di soprano (Cleopatra, Ottavia, Arsinoe, Coriaspe); 5 al primo contralto (Marc'Antonio); il secondo contralto (Domitio) ha solo un duetto; 12 a due tenori (Clisterno, Filenia, il terzo tenore Arante ha solo recitativi); 4 ai bassi (Dolabella, Augusto). Il ruolo di Cleopatra indicato in partitura come «soprano», si rivela piuttosto, per la tessitura in cui è inserito, come mezzo-soprano.³⁶ Nell'opera di Castrovillari il ruolo di soprano più chiaro, quasi di coloratura, è affidato invece a Ottavia. Al personaggio di Cleopatra, ovviamente, vengono riservate numerose e diversificate occasioni per mostrarsi sotto vari aspetti: come nell'aria *Vaghi fiori* (I,18), dove Cleopatra canta la sua gioia per l'arrivo dell'avventura amorosa. E' un'aria strofica e concertata, che prende tutta la scena, conclusa da un brevissimo recitativo sul quale Cleopatra s'addormenta felice. In ritmo binario al modo di una canzonetta, il brano è

³² Cfr. A. MAGINI, *Le monodie di Benedetto Ferrari e L'Incoronazione di Poppea. Un rilevamento stilistico comparativo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, n.2, 1986, p. 280 e sgg.; A. CURTIS, *La Poppea impasticciata; or, Who Wrote the Music to 'L'Incoronazione' (1643)?*, in «Journal of the American Musicological Society», 42, 1989, pp. 23-54; A. CURTIS, *L'Incoronazione di Poppea*, ed. critica della partitura, Novello & C. Ltd., London 1989, pp.viii-xx.

³³ *Doriclea*, Anno 1645, d'inverno, Teatro S. Cassiano, poesia di Faustini; cfr. Atto III, Scena xvi, Eurinda-Farnace «Io son tua/tuo son io [...]», Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, It. Cl. IV 9880.

³⁴ *Egisto*, Anno 1643, d'inverno, Teatro S. Cassiano, poesia di Faustini; cfr. Atto III, Scena xii, Clori-Egisto «T'abbraccio/Ti stringo/T'annodo [...]», Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, It. Cl. IV 9935.

³⁵ *Il trionfo/ della fatica/Del Poeta/Inesperto/Posto in musica da Filiberto Laurentij/e rappresentato in Roma nel Car/nevale dell'anno 1647 [...]* la musica è perduta. Cfr. BIANCONI, *Il Seicento*, cit., pp.195-196.

³⁶ Ricordo, come curiosità, che il primo a scrivere in una partitura il termine «mezzo-soprano» fu Filiberto Laurenzi, nel 1644, per una sua raccolta di musiche sacre.

caratterizzato da una facile, ma elegante linea melodica, imitata dagli strumenti. Oppure alla scena 5 del II atto *Dite o cieli*: Cleopatra s'interroga sul suo destino. Il brano è strofico e bipartito: un tempo largo in 3/2 per i versi di autocommiserazione e di sconforto; un tempo binario più mosso, invece, per le invettive, i propositi di vendetta e l'esclamazione «partirò, partirò», resi con una linea melodica più virtuosistica e dal ritmo incisivo. Efficace anche l'accompagnamento strumentale. Si tratta di un'aria ben articolata musicalmente e drammaturgicamente di grande effetto. Vera e propria aria da «prima-donna.»

- 2) La Cleopatra rientra quindi in quel numero di opere che, tra il 1650 e il 1670, comprendono il maggior numero di arie per singolo personaggio.³⁷ Il compositore riserva quindi alla parte musicale uno spazio predominante rispetto ai recitativi. Generalmente anche il recitativo è trattato in stile melodizzante (varietà e ampiezza degli intervalli), spesso con l'inserimento di sezioni «ariose». Delle 65 scene che compongono l'opera, 12 sono scene di passaggio molto brevi e trattate solo in recitativo; 18 scene si svolgono solo con pezzi chiusi (arie solistiche, duetti, cori), senza recitativi; le 35 scene rimanenti vedono sempre il predominio delle arie, mentre i recitativi sono piuttosto brevi e spesso in forma dialogata assai serrata. I pochi recitativi lunghi sono compresi soprattutto nel III atto.
- 3) Il ritmo sostenuto dell'opera è scandito fin dall'inizio: tolto il prologo (che non appare in partitura³⁸), la prima scena, dopo la sinfonia iniziale, apre l'opera con i virtuosismi di Ottavia (soprano leggero) in una vivace aria; segue una lunga serie di pezzi chiusi che, con spiccato senso del movimento, mettono in gioco i principali personaggi: Marc'Antonio, Cleopatra, Clisterno, Filenia,
- 4) La scrittura musicale, dal punto di vista stilistico e armonico, fa della *Cleopatra* un interessante esempio di opera che, ormai lontana dalla ricerca monteverdiana, attinge alle esperienze di un teatro musicale in rapidissima espansione, sempre più sensibile alle necessità di una larga diffusione.

In attesa di un'approfondita ricerca d'archivio che delinei una più precisa biografia artistica di Daniele, possiamo almeno (grazie alla maggiore attenzione riservata a questa *Cleopatra*) aggiungere il nome del compositore di Castrovillari tra quanti avevano contribuito - in quel periodo o negli anni immediatamente precedenti - a caratterizzare le diverse fasi di sviluppo del teatro d'opera veneziano con apporti di varia natura, non solo artistica, ma anche organizzativa o didattica: dalla coppia Ferrari-Manelli a Francesco Cavalli, da P. A. Ziani e Marc'Antonio Cesti a Filiberto Laurenzi, amico e

³⁷ Come ricorda la Rosand, intorno al 1640 il numero delle arie in un'opera si aggira intorno alla dozzina, nel 1650 arriva già a 25, nel 1670 arriverà intorno alle 60. Nel *Medoro* (1658, Aureli-Luccio) 5 per Angelica, in *Eliogabalo* (1668, Aureli-Boretti) 9 per Eliogabalo, in *Orfeo* (1672, Aureli-Sartori) 10 per Euridice. Cfr. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century*, cit., p. 321. A queste possiamo aggiungere *La Cleopatra* con 8 arie per Cleopatra, 7 per Ottavia, 6 per Coriaspe.

³⁸ Nel *Prologo* previsto dal libretto, il re dell'Olimpo prende la parola per ricordare come la pace non sarà raggiungibile finché «l'empio Ottomano» minaccerà Venezia. Evidenti sono i riferimenti ai fatti storici dell'epoca, soprattutto la guerra di Candia. Ma sopraggiungono Poesia, Pittura, Musica e Invenzione a calmare il Dio, invitandolo ad osservare «i Veneti Eroi/Raccolti in vago giro/Di teatro novello;/ch'attendono da noi,/con plettro sonoro/A' lor gravi pensier, dolce ristoro.» Non guerre, dunque, ma opere teatrali! E quale storia si rappresenta?, chiede Giove: *Cleopatra*, appunto, risponde Invenzione che ha ordito il dramma. Poesia, Musica e Pittura espongono allora il loro operato nella realizzazione delle scene, dei versi, delle musiche. Ma, ricorda Giove, senza l'aiuto della Fortuna, non è garantito il successo (vedi prologo de *L'Incoronazione di Poppea*). Ecco allora che viene svegliata la Dea bendata ed esortata da Giove a proteggere il nuovo dramma musicale. Ora tutto è pronto. Quindi: «A l'opra sú, sú /Che tardasi più?/...Mortali veniamo/Il volo spieghiamo/...A l'opra sú, sú!»

maestro della più importante cantante d'opera di quei tempi, la romana Anna Renzi. Proprio sulle scene venete l'artista raccolse i maggiori successi, ma non solo lì: ad esempio, negli anni 1654 e 1655 cantò a Innsbruck, in un'altra *Cleopatra*, quella di Antonio Cesti che, come prima accennato, ricalca il *Cesare Amante* di Dario Varotari, già dato a Venezia nel 1651 al Teatro SS. Giovanni e Paolo. Nel 1655 la Renzi ritornò a Venezia per cantare nel teatro S. Apollinare in *Eupatra* (G. Faustini-P.A. Ziani) e nel 1657 per interpretare la parte di Damira in *Fortune di Rodope e Damira* di P. A. Ziani (libretto di A. Aureli) al S. Apollinare.³⁹ Nel 1659 la Renzi lasciò di nuovo Venezia, ma vi ritornò proprio nel 1662,⁴⁰ l'anno della prima di *Cleopatra* di Castrovillari. E' verosimile pensare ad un incontro tra la celebre cantatrice e il compositore calabrese? Magari al fine di avere un ruolo in una nuova *Cleopatra* (forse ancora nei panni di una Ottavia,⁴¹ più che in quelli di Cleopatra, vista la tessitura), dato che aveva già lavorato in un'opera dal medesimo soggetto sette anni prima a Innsbruck.⁴²

La *Cleopatra* contiene, insomma, più di un motivo d'interesse per essere ulteriormente studiata, così come la biografia di Daniele da Castrovillari, personaggio emblematico che ben simboleggia il vitale apporto dato dalla cultura meridionale allo sviluppo e alla circolazione del fenomeno operistico nel momento della sua prima, formidabile espansione.

ALESSANDRO MAGINI

Accademia Nazionale d'Arte Drammatica- Sez. Musica/Teatro
Roma

**Atti del Convegno Internazionale di Studi, Daniele da Castrovillari,
a cura di P. Tucci-A. Ziino,
Castrovillari 2002.**

³⁹ Giunta a Venezia nel 1640 con Filiberto Laurenzi, prese parte alle rappresentazioni de *La finta pazza* (1641 P. Strozzi-F. Sacrati, Teatro Novissimo), *Bellerofonte* (1642-1645, P. Nolfi-Sacrati, Teatro Novissimo), *Incoronazione di Poppea* (1643, F. Busenello-C. Monteverdi, nella parte di Ottavia al Teatro SS. Giovanni e Paolo), *Finta Savia* (1643, P. Strozzi-Diversi, Teatro SS. Giovanni e Paolo), *Deidamia* (1644, S. Errico-F. Cavvali, nel ruolo della protagonista, Teatro Novissimo) *Ercole in Lidia* (1645, M. Bisaccioni-G. Rovetta, Teatro Novissimo), *Torilda* (1648, P. Bissari-F. Cavalli, Teatro S. Cassiano), *Argiope* (1649, P. Fusconi- Leardini, Teatro SS. Giovanni e Paolo), *Argia* (1655, A. Polloni-A. Cesti, nel ruolo di di Dorisbe, Innsbruck), e forse nel 1653 a Genova ancora nel *Cesare Amante* e *Torilda* (P. P. Bissari-F. Cavalli). Cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»*, cit. pp. 379-454.

⁴⁰ Pare fosse ritornata a Venezia con l'intenzione di sposarsi. cfr. T. WALKER-B.L. GLIXON, voce *Anna Renzi* in *The New Grove Dictionary*, cit. vol. 21, pp.192-193 e B.L. GLIXON, *Private lives of public women: prima donnas in mid-Seventeenth-Century Venice*, in «Music and Letter», Ixxxv (1995), pp. 509-531.

⁴¹ L'altra Ottavia, come sopraindicato (n. 25) era quella di Nerone nell'*Incoronazione di Poppea*. Comunque, nel 1662 la cantante avrebbe avuto all'incirca quarant'anni (non conosciamo l'esatta data di nascita, ca. 1620, né quella di morte) e la sua voce avrebbe forse potuto sopportare anche una tessitura più grave come quella di Cleopatra. Le caratteristiche vocali della Renzi possono desumersi, ad esempio, dalle arie scritte per Lei ne *La Finta Savia*, cfr. FILIBERTO LAURENZI, *Musiche per «La Finta Savia» e «Concerti et Arie»*, in «Archivum musicum», introduzione e ristampa anastatica a cura di A. Magini, Firenze, S.P.E.S., 2000.

⁴² Secondo GLIXON, *Private lives of public women*, cit. p. 527, non esistono documenti che attestino la presenza della Renzi (e di altre prime donne della sua generazione) sulle scene venete nel periodo dopo il 1660.

TAVOLA 1

IVANOVICH	BONLINI	GROPPO	SALVIOLI
<p style="text-align: center;"><i>Gli avvenimenti di Orinda,</i> Teatro Grimani 1659; Poesia Pietr' Angelo Zaguri novile veneto; Musica Daniele da Castrovillari</p>	<p style="text-align: center;"><i>Gli avvenimenti di Orinda,</i> Anno 1660 d'inverno Teatro SS. Gio: e Paolo Poesia di Pietro Ang. Zaguri N.V. Musica del P. Dan. Di Castrovillari</p>	<p style="text-align: center;"><i>Gli avvenimenti di Orinda,</i> Anno 1660 d'inverno P. Zaguri; M. Castrovillari. T. SS. Gio: e Paolo in 12. 1659 di pag. 64. con Fig.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Gli avvenimenti di Orinda,</i> Anno 1660 Inverno Teatro SS. Gio: e Paolo P. A. Zaguri M. D.co Castrovillari</p>
<p style="text-align: center;"><i>La Cleopatra,</i> Drama per Musica; Teatro S. Salvatore; Stampa libretto 1662; Poesia Giacomo Dall'Angelo. Musica Daniele Castrovillari</p>	<p style="text-align: center;"><i>La Pasife, ovvero l'impossibile fatto Possibile</i> <i>Anno 1661d'Inverno</i> Teatro S. Salvatore Poesia di D. Giuseppe Artale Msica del P. Dan. di Castrovillari Questo Teatro, dopo un grave Incendio, poco prima sofferto, ridotto a miglior struttura, subito si riapre, non già come prima, alle insipidezze d'Istrioni, ma alle melodie degl'Orfei</p> <p style="text-align: center;"><i>La Cleopatra</i> Anno 1662 d'Inverno Teatro S. Salvatore Poesia del Co: Giac. Dall'Angelo Musica del P. Dan. di Castrovillari</p>	<p style="text-align: center;"><i>Pasife, ovvero l'impossibile fatto Possibile</i> <i>Anno 1661d'Inverno</i> P. Artale. M. Castrovillari T. S. Salvatore in 12. 1661 di pag. 96 con Fig. <i>Detta</i> edizione con la scena XV. Dell'Atto Terzo interamente diversa in 12. 1661 di pag.96. <i>Detta</i> edizione molto abbreviata in 12. 1661 di pag. 72</p> <p style="text-align: center;"><i>La Cleopatra</i> Anno 1662 d'Inverno P. del Co: dall'Angiolo M. Castrovillari T. S. Salvatore in 12. 1662 di pag. 77. Di carattere minuto con fig. <i>Giunta</i> di due carte volanti nel fine di Scene aggiunte. <i>Detta giunta</i> più copiosa di due simili carte cioè ristampata. <i>Detta Cleopatra</i> di carattere maggiore in 12. 1662 di pag. 77</p>	<p style="text-align: center;"><i>Pasife, ovvero l'impossibile fatto Possibile</i> Anno 1661 Inverno P. Giuseppe Artale M. Dom.co Castrovillari</p> <p style="text-align: center;"><i>La Cleopatra</i> Anno 1662 d'Inverno Co: Gia.mo Dall'Angelo M. Dom.co Castrovillari</p>

CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia 1681 (ristampa Venezia 1688).

GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de' teatri della città di Venezia e nel catalogo purgatissimo de' drammi musicali quivi sin' hora rappresentati [...]*, Venezia, 1731

ANTONIO GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 [...] sino all'anno presente 1745 [...]*, Venezia, 1745.

LIVIO NISO GALVANI, (cioè Giovanni Salvioli) *I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII (1637-1700), memorie storiche e bibliografiche [...]*, Venezia 1879; **GIOVANNI SALVIOLI**, *Catalogo delle opere musicali rappresentate nei Teatri di Venezia*, manoscritto conservato Casa Goldoni (ex raccolta Museo Correr), Venezia, 1884.

Vedi inoltre: **L. ALLACCI**, *Drammaturgia/di Leoni Allacci/Divisa in Sette Indici*, Roma, Mascardi 1666 (nella quale sono indicati i soli nomi dei poeti) e *Drammaturgia/di Leone Allacci /accresciuta/e continuata/Fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattisti Pasquali 1755. **T. WIEL**, *I codici musicali contariniani del secolo XVII*, Venezia, Ongania Ed., 1888.

