

Acrimante non è Don Giovanni.

Osservazioni su *L'empio punito* di Alessandro Melani*

Luca Della Libera

Abstract

The first opera in the history of music based on the Don Giovanni's subject, *L'empio punito* of Alessandro Melani was staged on February 17, 1669, in the Teatro Colonna in Rome. The setting is in an imaginary Greece and the characters have names that evoke the Italian literary tradition. The main character - Acrimante - departs very far from the analogous ones of the texts based on the same subject. *L'empio punito* also lacks many dramaturgical topoi of Don Giovanni's tradition: family ties, honor, request for repentance. The libretto contains some topoi very common in the European theatrical tradition but missing in the previous texts on this subject: the dream, the sleeping, the false poison, the pact with the Devil. The dramaturgical core of the story (the disrespect to the dead in the form of a dinner invitation) represented the starting point, a reservoir from which to draw. The result is that libertinism, contempt for death, and the rules of honor are dried up, as it were, to give more space to spectacular ostentation, the power of figurative impact, and the charm of music.

Keywords: Don Giovanni; Opera; Alessandro Melani.

* Questo testo rielabora e integra l'Introduzione storica dell'edizione critica di Alessandro Melani (Della Libera, 2022), e una serie di conferenze tenute tra ottobre e novembre 2022 dall'autore nella New York University, nella Chicago University e nell'Università di Weimar-Jena. I documenti sono stati trascritti normalizzando l'uso di maiuscole e minuscole, sciogliendo le abbreviazioni e adattando alla grafia moderna eventuali arcaicismi.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Sommario

Prima opera nella storia della musica basata sul soggetto di Don Giovanni, *L'empio punito* di Alessandro Melani andò in scena il 17 febbraio 1669 nel Teatro Colonna di Roma. L'azione si svolge in una Grecia immaginaria e i personaggi hanno nomi che evocano la tradizione letteraria italiana. Il personaggio principale, Acrimante, si allontana molto dai protagonisti dei testi basati sullo stesso soggetto. *L'empio punito* manca inoltre di molti topoi drammaturgici della tradizione legata a Don Giovanni: i legami familiari, l'onore, la richiesta di pentimento. Il libretto contiene alcuni topoi molto comuni nella tradizione teatrale europea, assenti nei testi precedenti su questo soggetto: il sogno, il sonno, il finto veleno, il patto col diavolo. Il nucleo drammaturgico della vicenda (l'oltraggio al morto sotto forma d'invito a cena) ha rappresentato solo il punto di partenza. Il risultato è che il libertinaggio, il disprezzo della morte e delle regole dell'onore sono come prosciugati per dare più spazio alla ostentazione spettacolare, al potere dell'impatto figurativo e alla seduzione della musica.

Parole chiave: Don Giovanni; Opera; Alessandro Melani.

Il titolo provocatorio di questo saggio vuole proporre l'ipotesi che la scelta di questo soggetto per l'opera di Alessandro Melani andata in scena a Roma nel 1669, così ingombrante e carico di significati culturali nella tradizione letteraria e teatrale europea del Seicento, non fu dettata solo per ribadire e valorizzarne gli aspetti libertini o trasgressivi. Nell'*Empio punito* il nucleo drammaturgico della vicenda (l'oltraggio al morto e l'invito a cena) ha rappresentato piuttosto un pretesto dal quale partire, utilizzando un soggetto molto ben conosciuto dal pubblico e dai mecenati, dal quale ci si è poi molto allontanati per realizzare un evento teatrale e spettacolare molto sfarzoso e musicalmente attraente. Il soggetto di Don Giovanni si presta perfettamente a questa tipologia di spettacolo, che trova nell'ambiguità un altro punto di forza nel registro vocale del protagonista: il ruolo di Acrimante fu affidato a Giuseppe Fede, soprano castrato della Cappella Pontificia.

Se pensiamo all'interpretazione più comune di Don Giovanni come libertino, sprezzante oltraggiatore della morte, sembrerebbe paradossale che nell'*Empio punito* tra i momenti più alti della partitura ci siano il duetto *Se d'amor la cruda sfinge*, al centro dell'opera, nel quale il protagonista e la sua disperata inseguitrice Atamira intonano un testo sul topos delle "catene d'amore", e la scena diciassettesima del terzo atto, nella quale il protagonista, sprofondato nell'antro di Cocito, esprime tutta la sua disperazione in vista della fine: un "affetto" del tutto diverso rispetto all'immagine più conosciuta del libertino che sprezza la morte.

Gli aspetti sui quali si soffermano i resoconti sulla prima esecuzione testimoniano come quest'opera fosse stata concepita come un evento grandioso, impossibile da far circolare e replicare in altri teatri e città, come invece avvenne per *Il girello* di Iacopo Melani, andato in scena nel 1668 sullo stesso palcoscenico, al Teatro Colonna.

Paradossalmente, *L'empio punito* può essere considerato uno spettacolo per sottrazione. Il portato culturale incarnato dal protagonista, il libertinismo e il disprezzo della morte, nell'*Empio punito* sono in qualche misura prosciugati, per dare maggior spazio all'ostentazione spettacolare, alla potenza dell'impatto figurativo e al fascino della musica. Il mito di Don Giovanni è quindi la chiave che in quest'opera apre le porte alla spettacolarità visiva e alla musica nella loro declinazione più svincolata dalla ricca tradizione testuale di questo soggetto.

La prima citazione della fortuna di Don Giovanni in Europa risale al 1675, nella prefazione a *The Libertine* di Thomas Shadwell, nel 1675.

The story from which I took the hint of this Play, is famous all over *Spain*, *Italy*, and *France*: It was first put into a *Spanish* Play (as I have been told) the *Spaniards* having a Tradition (which they believe) of such a vicious *Spaniard*, as is represented in this Play. From them the *Italian* Comedians took it, and from them the *French* took it, and four several French Plays were made upon the story [...] And I have been told by a worthy Gentleman, that many years ago (sic) (where first a Play was made upon this Story in Italy) he has seen it acted there by the name of *Atheisto Fulminato*, in Churches, on Sundays, as a

part of Devotion; and some, not of the least Judgment and Piety here, have thought it rather a useful Moral, than an encouragement to vice» (Shadwell, 1676, *Preface*)

Il soggetto ha tra i suoi precedenti più noti *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* pubblicato nel 1630 a Barcellona e attribuito al frate spagnolo Gabriel Téllez (1579 – 1640), conosciuto come Tirso de Molina, sebbene sull’effettiva paternità di quest’autore la critica sia ancora divisa.¹ Molte compagnie di comici dell’arte diffusero questo soggetto in Italia anche prima della pubblicazione della commedia, avendo a disposizione probabilmente alcuni “scenari” manoscritti, come testimoniato da notizie su comici spagnoli, che li portarono in scena a Napoli all’inizio del Seicento, e precisamente tra il 1621 e il 1625.² Ancor prima, nel 1615, andò in scena a Ingolstadt in Germania una commedia nella quale il protagonista, il conte Leonzio, discepolo di Machiavelli, dopo un banchetto s’imbatte in un teschio e lo invita a cena. Questi accetta, e dopo un drammatico dialogo lo uccide e lo trascina all’inferno.³ La circolazione scritta di questo soggetto in Italia è testimoniata anche dagli scenari manoscritti *L’ateista fulminato e Il convitato di pietra*, conservati nella Biblioteca Casanatense a Roma.⁴ Un’edizione a stampa pubblicata in varie città italiane dell’*Ateista fulminato* è attribuita al fiorentino Giacinto Andrea Cicognini, (1606-1649). Un allestimento di questo suo lavoro è testimoniato a Firenze nel 1633.⁵ Nella città toscana andò in scena nel 1642 *L’ateista fulminato*, mentre al 1651 risale la redazione de *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini. Si trattava di una “festa teatrale” con musica, numerosi cambi di scena e complesse scenografie, delle quali però non sono rimaste notizie della messa in scena.⁶

¹ Rodríguez López-Vásquez, 2011.

² Megale, 2020. Sul successo di questo soggetto cfr. Ferrone, 2014.

³ Il testo originale in latino è in Macchia, 1991.

⁴ Ivi, p. 191-229.

⁵ Michelassi - Vuelta Garcia, 2013.

⁶ Carandini - Mariti, 2003.

Un anonimo *Convitato di pietra* basato sul *Burlador de Sevilla* andò in scena al Teatro del Cocomero nel 1657. Sappiamo che la rappresentazione

«[...]fu arricchita con belle musiche, intermedi, machine, e con balletti. Vi fu il Granduca, la Serenissima e tutti I principi, e si fece invito di dame».⁷

Un *Convitato di pietra* fu rappresentato a Roma nel carnevale 1642 dalla compagnia di Angela Signorini Nelli, sotto la protezione del cardinale Francesco Maria Farnese.⁸ In Francia il soggetto si diffuse attraverso vari testi: il primo è *Il convitato di pietra, Le festin de pierre e Suite du festin de Pierre*, uno scenario dell'attore Domenico Biancolelli, noto come uno dei migliori interpreti di Arlecchino. Non conosciamo la data di redazione ed è in una traduzione in francese di Thomas-Simon Gueulette. A questo seguono *Le festin de Pierre ou le fils criminal* di Dorimond (1659), *Festin de Pierre* di Villiers (1659), e *Don Juan ou le Festin de Pierre* di Molière, che andò in scena al Palais-Royal a Parigi nel febbraio 1665, con l'autore impegnato nel ruolo di Sganarello, il servitore di Don Giovanni. La prima rappresentazione conosciuta di una commedia su questo soggetto a Vienna andò in scena nel 1660 da parte di Domenico Biancolelli.⁹ Un altro famoso attore della commedia dell'arte, Tiberio Fiorilli (Napoli, 1604-Parigi, 1694), è collegato a questo soggetto. Creatore della maschera di Scaramuccia, fu attivo tra Italia e Francia. Nel 1658 la sua compagnia si alternava con quella di Molière a Parigi nello stesso teatro ed è ragionevole pensare che i comici italiani abbiano avuto un ruolo importante per spingere il commediografo francese a scrivere il suo *Don Juan*. Fiorilli aveva una connessione molto stretta con la famiglia Colonna: è segnalato per la prima volta al loro servizio nel marzo del 1661, quando ricevette una mancia.¹⁰ Il suo nome si trova ancora nel 1668

⁷ Archivio di Stato, Firenze, Miscellanea Medicea 442, c. 302r, pubblicato in Michelassi, Vuelta Garcia, 2013, pp. 39-40.

⁸ Fantappiè, 2009.

⁹ Schindler, 2006.

¹⁰ Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Colonna, Busta 30, p. 14.

e nel 1669 quando ricevette del denaro per dei palchetti che aveva affittato nel teatro dove recitava con la sua compagnia.¹¹

Il breve pontificato di Giulio Rospigliosi, eletto al soglio pontificio con il nome di Clemente IX il 26 giugno 1667, rappresentò un momento di ripresa nella storia dell'opera romana. La sua elezione ebbe conseguenze decisive anche per la famiglia pistoiese dei Melani, che ebbe tra i suoi membri tre fratelli musicisti, Alessandro, Atto e Iacopo. Quest'ultimo, dopo aver realizzato alcune opere per la corte fiorentina, nel 1668 firmò la citata opera burlesca *Il girello*. Il terzo fratello, Atto, era stato uno dei più celebri castrati del tempo e svolgeva una frenetica attività diplomatica: era giunto a Roma poco dopo la morte di Alessandro VII per favorire l'elezione di Rospigliosi nel conclave. Recentemente ho trovato nuove fonti archivistiche che testimoniano la sua posizione ai più alti livelli della corte pontificia: per tutto il 1669, anno della “prima” dell'*Empio punito*, fece parte dei ruoli di Clemente IX.¹²

L'empio punito andò in scena il 17 febbraio 1669 al Teatro Colonna, su libretto di Giovanni Filippo Apolloni e Filippo Acciaiuoli. L'attribuzione del libretto ad Apolloni è segnalata in una lettera del pittore e scrittore Salvator Rosa (Napoli, 1617 – Roma, 1673). Come pittore, egli lavorò al servizio dei Colonna ed ebbe una stretta relazione con il teatro e con la commedia dell'arte, manifestando anche un forte criticismo contro la curia romana e contro la musica del suo tempo, enunciato nelle *Satire*, pubblicate nel 1694.¹³ Nella lettera di Rosa del 25 gennaio al suo collega Giovanni Battista Ricciardi, Filippo Acciaiuoli ne è definito “poeta”, sebbene Rosa non manchi di criticarlo (“ingegno da compor statuti nella cuccagna” e autore di “infiniti

¹¹ Id., Fondo Colonna, Busta 4, fol. 475, Busta 34, fol 557.

¹² Archivio Apostolico Vaticano, Computisteria 649, *Ruolo di Clemente IX*. Sui fratelli Melani: Della Libera, 2018, Lamar Weaver, 1977; Morelli, *Alessandro Melani, Dizionario Biografico degli Italiani*; Freitas, 2006 e 2009; Barbara Nestola, Atto Melani, *Dizionario Biografico degli Italiani*; Leve, 2006; Usula, 2017; id., 2019.

¹³ Gozzano, 2010.

spropositi”). Apolloni è invece citato come “ebreo rappezzatore degli infiniti spropositi” di Acciaiuoli.

«Per questo prossimo Carnevale qui si prepara, da una conversazione di cavalieri concorrenti alla spesa, di far rappresentare la nuova e non più udita opera del Convitato di Pietra in musica, e vi si spende da cinque in seimila scudi. Or che ne dite, Signor Trespolo in stampa di Bologna, non sono queste stranezze e metamorfosi d'accidia, dice lo Napolitano. Lo Convitato di Pietra, a dispetto di tutta la novità. Ma per farvi informato di tutto, il poeta di questa singolare elezione è il signor Pippo Acciaiuoli, ingegno da compor statuti nella cuccagna. L'ebreo rappezzatore de gl'infiniti suoi spropositi, l'Apolloni. Il Compositor della musica, Alessandro Melani e i recitanti i primi cantori di Roma. Recitata che sarà, ve ne darò più minuto raguaglio» (De Rinaldis, 1939, pp. 214-215).

Apolloni, quindi, sembra essere stato il responsabile della redazione in versi. L'ipotesi più plausibile è che Acciaiuoli egli abbia fornito ad Apolloni il soggetto e abbia realizzato il complesso apparato scenotecnico, data la sua rinomata abilità in questo campo.¹⁴ Egli inoltre è l'unico per il quale fino ad oggi sono stati rinvenuti pagamenti per la realizzazione dell'*Empio punito*. Il suo compenso molto alto sembra suggerire questa ipotesi: egli fu pagato dal cardinale Flavio Chigi duecento scudi d'oro:

«per il regalo delle spese della commedia in musica durante questo Carnevale in Borgo». (Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigi, 484, *Giustificazioni* 1669, fol. 114r)¹⁵

L'espressione «nuova e non più udita opera del Convitato di pietra» all'inizio della lettera di Rosa potrebbe riferirsi al fatto che *L'empio punito* rappresentasse la prima rielaborazione del *Convitato di pietra* di Giovanni

¹⁴ Lindgren, *Filippo Acciaiuoli*, in *New Grove on line*.

¹⁵ Il documento è citato in Reardon, 2016, p. 56.

Battista Andreini, che risale al 1651, ma del quale non rimangono fonti sulla messa in scena. Molte altre fonti, a cominciare dalla partitura conservata nella collezione Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana per proseguire con le testimonianze cronachistiche, indicano invece il solo Filippo Acciaiuoli come autore dell'opera.¹⁶

Rosa assistette anche a una recita de *L'empio punito*: in una lettera del 2 marzo indirizzata ancora a Ricciardi, espresse tutto il suo disappunto sull'opera, specialmente riguardo la presenza dei castrati e le ingenti spese sostenute per lo spettacolo:

«Non fu possibile, la settimana passata, sodisfarvi di risposta, atteso che il venerdì andai a sentir il castratissimo Convitato di Pietra, il quale, e per il caldo della stanza, e per il tedio della solennissima coglioneria, m'alterò in maniera la testa e mi accese così fortemente la bile, che sono stato sforzato a starmene in casa due giorni per digerirmi la rabbia. O Dio con quanto poco l'uomo si fa coglionare, e pur questi, per esser burlati, ci hanno speso cinque in sei mila scudi. Vi giuro che spropositi simili non ne ho mai veduti, e pure è tutta operazione del nostro prelibatissimo Signor Appollonio (ma non Tiana)». [...]. (De Rinaldis, 1939, p. 181)¹⁷

La prima fonte d'informazione in ordine cronologico sui preparativi per l'allestimento risale al 21 novembre 1668: è una lettera dell'agente Ferdinando Raggi. Qui l'accento è posto sulla ricchezza dell'allestimento e la varietà dei cambi di scena:

«Pippo Acciaiuoli prepara un'altra commedia, che sarà più bella e più ricca che l'altra fatta il carnevale passato, con abiti ricchissimi e vari, nella quale dieci volte si mutano le scene, quattro volte il cielo». (Ademollo, 1969, p. 108).

La prima esecuzione fu dedicata alla regina Cristina di Svezia.

¹⁶ La partitura, Chig.Q.V.57, è consultabile liberamente nel portale Digitvatlib.

¹⁷ Tiana è la città natale di Apollonio.

«30 gennaio. Pippo Acciajoli ha quasi in ordine la sua commedia e sarà assai bella. La prima che si fa, sarà a disposizione della Regina, v'intervennero solo quelli che vorrà lei». (Ademollo, 1969, p. 111).

Una fonte successiva ci informa che l'opera fu il prodotto di un *patronage* collettivo, al quale parteciparono il cardinale Flavio Chigi, il principe Agostino Chigi e Lorenzo Onofrio Colonna:

«9 febbraio. Si affaticano ben il signor Cardinale Chigi, contestabile Colonna e don Agostino [Chigi] nel loro dramma musicale con riguardevole spesa, essendosi in questi giorni data prova alle machine, onde tra poco sarà all'ordine». (Tamburini, 1997, p. 105).¹⁸

Questa produzione collettiva è un fenomeno nuovo nella storia dell'opera italiana e potrebbe avere una relazione con quanto detto prima, cioè che questo grande sforzo produttivo sia stato sostenuto con l'obiettivo di realizzare un evento sfarzoso e irripetibile.

Abbiamo anche notizia della realizzazione delle statue che compaiono nel terzo atto:

«Alcune vaghissime statue, che si lavorano nel Palazzo di Ceri (già Cesi, poi Poli) alla Fontana di Trevi, sono state trasportate a San Giacomo Scossacavalli in quello dei Collonnesi, ove si dovrà rappresentare una bellissima opera musicale dicesi a spese di Filippo Acciajoli, ma la verità è che molti vi contribuirono, e fra essi il Cardinale Chigi, e Contestabile Colonna». (Murata, 1977, pp. 93-94).

La sera della “prima” furono apprezzate le scene, i macchinari, i balletti e i cantanti, ma non mancarono critiche alla lunghezza e alla malinconia dell'opera.

¹⁸ Secondo Käthe Springer-Dissmann *L'empio punito* fu commissionato da Maria Mancini Colonna, ma tale affermazione non è supportata da alcuna evidenza documentaria. Cfr. Springer-Dissman, 2019, p. 67.

«La sera di detto giorno [domenica 17 febbraio 1669] nel Salone del Palazzo del signore Contestabile Colonna in Borgo si diede principio dal Signor Cavaliere Filippo Acciajoli a far rappresentare da migliori cantori la sua opera regia intitolata L'Empio punito con sontuoso apparato, ricchissimi abiti, vaghe, e bellissime mutazioni di scene, e prospettive, sinfonie, e balli superbi alla presenza della Maestà della Regina di Svezia, di quasi tutti li signori cardinali, ambasciatori, prencipi, e nobiltà, sendo riuscita di piena soddisfazione di tutta la Corte». (Murata, 1977, p. 95).

«18 febbraio. Ieri sera si fece la commedia di Pippo Acciajoli come ho detto, a disposizione della Regina. Vi furono 26 cardinali, mancarono li 6 Vescovi, Lodovisio, Orsino, Dolci e Carlo Barberino. Bisognò far due file, una dietro l'altra perché una sola non poteva riuscire che vedessero tutti. È stata cosa nuova. In mezzo stava la Regina; fu tutta bella, e apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi. Giocorno bene le scene e li cieli dieci volte si mutorno, l'uni e l'altri nel medesimo tempo. Abiti superbissimi, ben recitata. Il nano buona parte al solito, un tantino longhetta con un poco di malinconia». (Ademollo, 1969, p. 112).¹⁹

In quell'occasione Cristina di Svezia non volle alcuna donna tra il pubblico: l'unica eccezione fu Maria Mancini Colonna, presente *incognita*.

«23 febbraio. Dicono che la regina si dichiarasse che alla Comedia di Pippo Acciajoli che fu fatta la prima volta a sua disposizione non vi voleva donna alcuna. Vi fu la Contestabilessa in un Palchetto incognita con una mezza torchia in mano leggendo la Comedia, poi la diede alle sue Damigelle che pur esse ancora leggessero detta Comedia». (Ademollo, 1969, p. 112).

¹⁹ Sebbene non si conosca l'identità del nano, secondo Pirrotta cantò nel ruolo di Bibi, il servitore di Acrimante. Charles S. Russell invece sostiene che interpretò Niceste, dato il riferimento alla sua condizione fisica menzionata nel libretto (atto 3, scena 15). Cfr. Pirrotta, 1991, p. 29, n. 24; Russell, 1993, p. 56, n. 2.

Una replica dell'opera fu allestita a disposizione di Caterina Rospigliosi, nipote del papa:

«20 febbraio. Si è fatto di nuovo la Comedia di Filippo Acciajoli a disposizione di Donna Caterina, non ha voluto invitare le Principesse. Solo le Dame. Vi era l'Ambasciatrice di Venezia et l'Ambasciatore di Spagna, li Card. Chigi e Rospigliosi con tutta la casa Rospigliosi, fuorché il Balio Padre. Riesce sempre più bella. Si mutano 12 volte le scene et il cielo con franchezza; le apparenze sono tutte belle, l'abiti ricchissimi, benissimo recitata. Dicono, che vi abbino speso scudi 6000. Io credo di più». (Ademollo, 1969, p. 113).

Infine, troviamo il riferimento al titolo a cui si rifà *L'empio punito*.

«23 febbraio. Domenica poi fu recitata al palazzo de' Colonesi in Borgo la famosa opera ad istanza della regina di Svetia quale dispose l'invito e fece stare alle porte la sua propria guardia, v'intervennero 26 cardinali oltre una quantità di principi. Sua Maestà lodò assai le musiche, le mutationi delle scene et i balletti, ma parve che s'annoiasse alquanto della lunghezza dell'opera a segno che domandandogli il cardinale Rospigliosi come piaceva a S. M. l'opera, gli rispose: È il Convitato di Pietra». (Ademollo, 1969, p. 113).

Nell'*Empio punito* la vicenda è ambientata a Pella, nell'antico regno di Macedonia, non a Siviglia, né a Napoli, né in Sicilia. Questo dato, come anche la scelta dei nomi dei personaggi e la struttura drammaturgica, testimoniano la lontananza rispetto ai modelli precedenti. Il carattere arcaicizzante dei nomi e in particolare l'ambientazione in Macedonia è in linea con una tendenza più generale presente nelle scene capitoline di quegli anni. Se nei teatri veneziani la principale fonte d'ispirazione per i librettisti era costituita dalle gesta degli eroi della Roma antica, visti anche come modelli in chiave politica, *L'empio punito* sembra in questo senso aprire la strada alla predilezione per la Grecia e per il vicino oriente che troviamo

scorrendo i titoli delle opere andate in scena a Roma fino al 1689.²⁰ Ecco la lunga lista dei personaggi, delle *Mutationi di scena* e dei numerosi personaggi muti elencati nel libretto:

Atrace, re di Macedonia.

Ipomene, sorella del re di Macedonia.

Cloridoro, cugino del re.

Atamira, figlia del re di Corinto.

Acrimante, cugino del re di Corinto.

Tidemo, aio d'Ipomene e consigliere.

Corimbo, consigliere.

Bibi, servo d'Acrimante.

Delfa, nutrice d'Ipomene.

Niceste, servo di Cloridoro.

Telefo, ambasciatore del re di Corinto.

Due pastorelle.

Demonio.

Proserpina.

Capitan della nave.

Caronte.

Coro di marinai

Coro di garzoni di stalla.

Coro di diavoli.

La scena di rappresenta in Pella

Mutationi di scene.

Stalla di Cloridoro piena di cavalli.

Bosco con il mare aperto.

Cortile del Palazzo Regio.

Stanze d'Acrimante.

Giardino con arco, e fontana, e vista del Palazzo Regio.

Galleria del Palazzo con quadri e statue.

²⁰ Ambrosio, 2017, p. 69.

Prigione.
Reggia di Proserpina.
Giardino di cipressi con palazzo, e statua di Tidemo.
Giardino di cipressi con tavola apparecchiata, e credenza d'argenti, e sei statue vere.
Giardino reale aperto.
Antro di Cocito.
Un vascello, che si sommerge.
Un trono con baldacchino di Proserpina.
La barca di Caronte.
Un volo della statua di Tidemo.

Personaggi muti.

Sei mori che ballano.
Sei mostri che ballano.
Sei statue che ballano.
Otto servitori per Atrace.
Sei soldati per detto.
Un paggio per detto.
Sei damigelle per Ipomene.
Un paggio per detta.
Sei moretti per Atamira.
Quattro soldati per Cloridoro.
Sei servitori per Acrimante.
Dieci diavoli per Proserpina.
Zelù spirito dentro la barca di Caronte

Il libretto contiene anche alcuni elementi anacronistici, come il fatto che Atrace spari con una pistola; oppure incoerenti, come il naufragio a Pella, una città che non ha sbocchi sul mare. I nomi dei vari personaggi non hanno nulla in comune con quelli utilizzati nei testi precedenti per lo stesso soggetto. Acrimante suona molto simile ad Agramante, il re dei mori in due poemi cavallereschi, *Orlando innamorato* di Matteo Boiardo e *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Nel secondo, Agramante è il più fiero nemico di Orlando, il paladino dell'esercito cristiano. Il nome suona molto simile a quello di

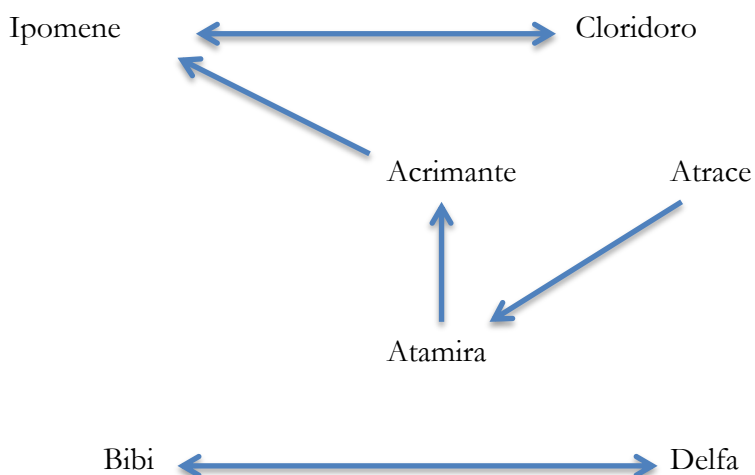
Atamante, re di Cipro, personaggio importante di *Argia* di Cesti, andata in scena a Innsbruck nel 1655. Atamira, la figlia del re di Corinto, sedotta e abbandonata da Acrimante, di cui è innamorata, ha un nome molto simile alla protagonista di una commedia di Cicognini, *L'Adamira, ovvero la statua dell'onore*, pubblicata in varie città italiane tra il 1657 e il 1663.²¹ I nomi dei due personaggi principali in *L'empio punito* assomigliano molto a quelli di un testo inglese del 1707 pubblicato da un anonimo *Gentleman of Cambridge*, il poema *Arimant and Tamira, an Eastern Tale In the Manner of Dryden's Fables*. Difficile stabilire se esista una qualche connessione con il testo di Acciaiuoli e Apolloni, ma la similitudine tra questi personaggi e quelli nel loro libretto sembra qualcosa di più di una coincidenza.²²

Il nome di Cloridoro, innamorato di Ipomene, è la fusione di due personaggi della *Gerusalemme liberata* di Tasso, Cloridano e Medoro, e anch'egli è appassionato cavaliere: *L'empio punito* inizia nella sua stalla. Delfa, nutrice di Ipomene, ha addirittura lo stesso nome di un personaggio del *Giasone* di Cavalli. Il nome di Bibi potrebbe essere stato costruito come un gioco di parole (Bi-bi), immaginato sulla scorta di alcuni personaggi simili: servitori balbuzienti, come, ad esempio Demo nel *Giasone* di Cavalli, o Tartaglia nel *Girello* di Iacopo Melani.

Il libretto de *L'empio punito* ha una struttura drammaturgica e una serie di topoi estranei al soggetto di Don Giovanni che fanno pensare a una molteplicità d'ipotesti piuttosto che a una diretta filiazione da una sola fonte. Intorno al personaggio "cerniera" di Acrimante e alla sua tormentata relazione con Atamira ruotano ben tre coppie: Cloridoro-Ipomene, Atrace-Atamira e Bibi-Delfa.

²¹ Antonucci, 2012.

²² BIBLIOTHEQUE / IMPARTIALE, / Pour les mois de / JANVIER RT FEVRIER / MDCCLVIII / TOME XVII, / PREMIERE PARTIE. GÖTTINGUE & LEIDE, MDCCLVIII, 280-81. Amarante è il nome della bella contadina sedotta e abbandonata da Don Juam in *Le festin de Pierre ou le fils criminel*: cfr. Balmas, 1986, p. 53.



L'empio punito quindi presenta una particolare ricchezza e varietà di situazioni, che si avvicina allo schema della triplice coppia di amanti già presente nel ciclo “persiano” di Minato-Cavalli.²³ La situazione è resa ancora più complessa dal fatto che Acrimante ha un ruolo per sua natura al di fuori dei consueti schemi amorosi. Atamira, da lui ripetutamente rifiutata e insultata, ne è talmente innamorata da ordire un piano per sottrarlo alla morte con l’escamotage di un finto veleno. Allo stesso tempo, però, è insediata da Atrace, innamoratosi di lei al primo incontro, e alla fine lo sposerà dopo la morte di Acrimante. Nel primo atto il libretto affida ad Atrace un topos drammaturgico che nel *Burlador* di Tirso de Molina è affidato a Tisbea. Nel suo primo lungo monologo la pescatrice esalta le gioie del vivere slegata dalle catene amorose, per poi innamorarsi subito dopo di Don Juan, reduce da un naufragio. Nell’*Empio punito* Atrace esordisce nello stesso modo, nell’aria *Quanto è dolce goder la libertà* (Atto 1, scena 6), ma subito dopo, come Tisbea, cederà all’amore, ammaliato da Atamira dormiente, nell’aria *Fu troppo acuto il dardo*.

La coppia Bibi – Delfa si muove invece su un registro parallelo, legato ai personaggi “bassi” della commedia dell’arte, con doppi sensi a sfondo erotico e parodie del linguaggio giuridico. Un esempio lampante è il tema del veleno:

²³ Minato, 2019, p. 50.

per Atamira un finto veleno salva la vita ad Acrimante, mentre per Bibi e Delfa ha un significato sessuale.

BIBI

*S'io son serpe, io sono almeno
un di quei fatt'alla moda;
se col capo io t'avveleno
la triaca ho nella coda.²⁴*

Gli intrighi sono quindi cinque: Ipomene – Cloridoro, la coppia “sciolta” Acrimante – Atamira (a sua volta è amata da Atrace), Acrimante attratto da Ipomene e la coppia Bibi – Delfa.

Acrimante non è un *burlador*. Il suo unico inganno avviene nell'antefatto dell'opera: ha sposato Atamira con falsi testimoni, per cui il matrimonio non è valido. L'episodio è raccontato in un recitativo da Bibi ad Atamira (atto 1, scena 5). Quando s'invaghisce di Ipomene, Acrimante ignora che sia fidanzata con Cloridoro, il suo migliore amico: anche in questo caso manca la burla. Il protagonista non si traveste mai: l'unico personaggio a farlo è Bibi, che in occasione del suo appuntamento galante con Delfa chiede al suo padrone di imprestargli il mantello, in modo da celare la propria identità (atto 1, scena 17). Di fatto, nel corso di tutta l'opera, Acrimante non seduce nessuno. Nel primo atto è Bibi a profferire avances nei confronti delle due pastorelle incontrate dopo il naufragio (atto 1, scena 5). L'episodio che provoca il duello nel quale Tidemo sarà ucciso da Acrimante è l'affronto che quest'ultimo fa a Ipomene, ma tal episodio non avviene in scena, ed è ridotto

²⁴ La triaca è un antidoto, divenuto molto famoso nel Seicento è citato anche ne *Il Girello* (atto 1, scena 12) di Iacopo Melani, su libretto di Apolloni ed Acciaiuoli, andato in scena al Teatro Colonna nel 1668.

a due soli versi, intonati da Ipomene: *Olà, soccorso, aita!/Ipomene è tradita!* (atto 3, scena 5).

Acrimante ha anche dei tratti che lo avvicinano a Faust. In due occasioni offre la sua anima in cambio: la prima volta a Plutone, affinché lo aiuti nel fargli apparire una ricca mensa apparecchiata in onore della statua di Tidemo (atto 3, scena 16); la seconda volta è Caronte a chiedergli l'anima in pegno per farlo ritornare dagli inferi (atto 3, scena 18).

L'empio punito possiede degli aspetti drammaturgici eccentrici rispetto al soggetto di Don Giovanni. A differenza di tutti gli altri testi su questo soggetto, che iniziano con le avventure erotiche del protagonista, le prime tre scene de *L'empio punito* sono occupate dai tormenti amorosi della coppia Cloridoro / Ipomene. L'unico momento burlesco dell'opera è quando Delfa finge di essere lo spirito morto di Acrimante per spaventare Bibi (atto 2, scena 21). I temi dell'onore e dei legami familiari, così importanti nel *Burlador de Sevilla*, sono quasi del tutto assenti: Tidemo, il convitato di pietra, non è il padre della vittima, ma il suo precettore. Accusato ingiustamente di essersi avvicinato alle stanze di Ipomene, nel secondo atto Acrimante è messo in prigione e condannato a morte. Destinato a diventare un topos molto importante nella drammaturgia dell'opera del Settecento e Ottocento, questo tipo di scena è assente negli altri testi su questo soggetto.²⁵

Nell'*Empio punito* troviamo anche il topos del sonno, molto comune nel teatro di parola e in musica seicentesco. Nell'opera di Melani è presente dapprima come rifugio ed evasione dalla realtà: Atamira, alla fine della sua seconda aria, *Piangete, occhi, piangete*, invoca il sonno e si addormenta. Nel successivo dialogo tra lei e Atrace troviamo il sonno come alterazione della coscienza. A questo topos è strettamente legato quello del sogno e del finto veleno, lo stratagemma attraverso il quale Atamira salva la vita ad Acrimante.

Nelle drammatiche battute finali del dialogo tra Acrimante e la statua di Tidemo (atto 3, scena 16) il protagonista è mandato direttamente all'inferno.

²⁵ Romagnoli, 1995.

La statua non gli dà la mano chiedendo di pentirsi, ma lo fa sprofondare mentre lui vola in cielo. Il successivo recitativo di Bibi svela il motivo per cui le statue, che sulla scena si scambiano più volte di posto, sono sei:

*Son mosse in verità,
o che gustosa historia,
ma spavento m'arrecà, o ch'io son matto,
o che le statue fanno a gatta cieca.
Ah, ah, non vel diss'io,
non son matto, no, no. Marforio, addio.*

Marforio è il nome dell'enorme statua marmorea di epoca romana, conservata nel cortile del Campidoglio. Si tratta di una delle cosiddette sei statue parlanti a Roma: la più famosa è Pasquino, seguita da Madama Lucrezia, il Babuino, il Facchino e l'Abate Luigi. Nel suo libretto Acciaiuoli aveva quindi in mente queste statue, sulle quali i romani affiggevano messaggi anonimi di carattere satirico. Il ballo delle statue che conclude la scena citata ricorda un'analogha situazione drammaturgica del *Muzio Scevola* di Francesco Cavalli, andato in scena a Venezia nel 1665 su libretto di Nicolò Minato, nel quale nell'ultima scena del primo atto c'è un ballo di otto statue, invitate a danzare dalla statua di Giano. Un altro momento molto spettacolare nell'*Empio punito* è la fine del secondo atto, dove sono presenti contemporaneamente il tema del sogno e l'ambientazione infernale: Acrimante, addormentato dal sonnifero di Atamira, dialoga sognando con Proserpina, che lo ammalia, prima di intonare un duetto con il demonio e lasciare il posto al ballo dei mostri che conclude l'atto. Il duetto tra Proserpina e il Demonio ricorda quello tra Proserpina e Plutone nel Prologo del *Girello* di Iacopo Melani.

Il momento più sublime della partitura, esattamente al centro dell'opera, è il duetto *Se d'amor la cruda sfinge*, cantato da Acrimante e Atamira quando il protagonista è imprigionato perché creduto a torto colpevole di aver

attentato all'onore di Ipomene o Atamira. Il personaggio di Don Giovanni è normalmente privo di qualsiasi momento di tormento amoroso. Egli esprime talvolta la rabbia, la seduzione, la violenza, ma non sentimenti come quelli di Acrimante. Prima ancora di mettere in luce il contenuto musicale di questo brano, vale la pena osservare che si tratta di una pagina nella quale per la prima e unica volta nel corso di tutta l'opera, oltretutto esattamente al centro (atto 2, scena 9), i due personaggi principali si collocano sullo stesso piano. Se si osservano le durate delle varie arie affidate a ciascun personaggio nel corso di tutta l'opera, ad Atamira sono dedicate quelle più lunghe. *Piangete, occhi piangete* (atto 1, scena 5), nella quale esprime tutta la sua disperazione dopo il primo incontro con Acrimante, consta di ben 129, mentre nella sua aria d'esordio, *Io v'amai e v'adorai*, il protagonista liquida la sua spasimante in sole 36 battute. Questa disparità rende evidente, almeno all'inizio dell'opera, la dicotomia psicologica tra i due personaggi: tanto Atamira è tratteggiata in modo musicalmente molto articolato nei suoi tormenti interiori, tanto Acrimante si limita a frasi brevi e sillabiche per esprimere il suo credo. Al protagonista, almeno fino a questo punto dell'opera, sono affidate arie più brevi rispetto a quelle degli altri personaggi.²⁶

Dopo questa disparità iniziale, nella quale Atamira canta un'aria ben quattro volte più lunga del suo spasimante, *Se d'amor la cruda sfinge* rappresenta il punto di arrivo nel percorso drammaturgico nel quale i due personaggi condividono in modo paritetico testo e musica.

ACRIMANTE

*Se d'amor la cruda sfinge
prigioniero il cor mi tiene,
son superflue le catene,
ogni laccio invan mi stringe.
Frena, o sorte, il tuo furore;*

²⁶ Garavaglia, 2018.

fuggir non può chi ha le catene al core.

ATAMIRA

*Crudelissime catene,
ch'al mio bene il piè stringete,
deh, vi prego, disciogliete
il mio cor da tante pene.
Se fra ceppi è l'idol mio,
sciolta rassembro e son legata anch'io.*

Porzioni di questo testo sono presenti, sebbene in modi diversi, nel libretto di *Argia* dello stesso Apolloni, musicato da Antonio Cesti. Andata in scena la prima volta ad Innsbruck nel 1655 alla presenza di Cristina di Svezia in occasione della sua solenne conversione al cattolicesimo, l'opera fu replicata per molti anni in varie città italiane. Difficile sapere se Lorenzo Da Ponte conoscesse il libretto dell'*Empio punito*, ma ci sono due punti nel libretto di *Don Giovanni* per i quali è altrettanto difficile credere ad una semplice coincidenza tra i due testi.²⁷

<i>L'empio punito</i> Atto 1, scena 1	<i>Don Giovanni</i> , Atto 1, scena 1
CORO DI STALLIERI Gran tormento che mi par, lavorar la notte e 'l dì.	LEPORELLO Notte e giorno faticar per chi nulla sa gradir.
<i>L'empio punito</i> Atto 3, scena 16	<i>Don Giovanni</i> , Atto 2, scena 19
TIDEMO Chi a vivande celesti un di s'avvezza ogni cibo terreno odia, e disprezza.	COMMENDATORE Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste.

²⁷ Per una descrizione dettagliata di tutti i prestiti e autoimprestati tratti da altre fonti si rimanda all'edizione critica dell'*Empio punito*.

Nel duetto *Se d'amor la cruda sfinge* la struttura metrica e l'organizzazione delle rime nelle due strofe è identica, anche se ovviamente la direzionalità comunicativa dei testi affidati ai due personaggi è diversa. Per Acrimante, “prigioniero d'amore” nei confronti d'Ipomene, i lacci della prigione sono inutili, poiché egli *ha le catene al core*. Atamira, invece, auspica la liberazione del proprio amato Acrimante. Il libretto e la musica collocano quindi i due personaggi su uno stesso piano: entrambi soffrono le pene d'amore. Il duetto è del tutto strofico: a ciascuno dei due è affidato lo stesso materiale musicale. Non solo: questo duetto rappresenta l'unico caso in tutto *L'empio punito* in cui si configura una morfologia destinata a diventare un canone nel repertorio operistico del Sette e Ottocento, ossia l'uguaglianza tra il ritornello strumentale d'esordio e la prima frase vocale.

Alcuni stilemi compositivi del duetto, come le crome ribattute in modo ossessivo, la scrittura omofonica, le dissonanze causate dai ritardi sugli accenti tonici del verso, saranno usate a man bassa da compositori delle generazioni successive per creare momenti di particolare pathos espressivo.²⁸ La presenza di questo duetto in un'antologia manoscritta di arie d'opera rappresenta un'altra testimonianza della sua fortuna anche al di fuori dell'ambiente teatrale.²⁹

²⁸ Si vedano ad esempio, il mottetto *Infirmata, vulnerata* e l'aria *Stesa ai pie' del tronco amaro* da *La Santissima Annuntiata* di Alessandro Scarlatti.

²⁹ Il manoscritto è conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, con segnatura Cantate 50/20. La descrizione dettagliata è nell'edizione critica.

Se d'amor la cruda sfinge (Atto 2, scena 9)

[Soldati incatenano Acrimante]

Adagio

[Violino 1]

[Violino 2]

ACRIMANTE

6 9 8 6 6 6

7

[VI. 1]

[VI. 2]

Se d'a-mor la cru-da sfin-ge pri-gio-nie-ro il cor mi tie-ne, son su-per-flue le ca - te - ne, o-gni lac-cio in-van mi

4 7 6#

12

[VI. 1]

[VI. 2]

strin-ge, in-van, in van mi strin - ge, 6 son su-per-flue le ca - te - ne,

17

[VI. 1]

[VI. 2]

son su-per-flue le ca - te - ne, o - gni lac - cio in-van mi strin - ge.

6 5

22

[VI. 1]

[VI. 2]

Fre-na, o sor-te, il tuo do - ro - re, fra-na, o sor-te il tuo fu - ro - re; fug-gir non può chi ha le ca

6 7 6

De Musica, 2022 – XXVI (2)

27

[VI. 1]

[VI. 2]

-te - ne al co - re, fug-gir non può chi ha le ca - te-ne al co - re, chi ha le ca-te -

32

[VI. 1]

[VI. 2]

-ne al co - re.

38

[VI. 1]

[VI. 2]

ATAMIRA

Cru-de-lis-si-me ca - te ne, ch'al mio be-ne il piè strin - ge te, deh, vi pre-go, di-scio-glie-te il mio cor da tan-te pe-ne, da tan-te, da

43

[VI. 1]

[VI. 2]

tan - te pe - ne, deh, vi pre-go, di-scio-glie - te, deh, vi pre-go, di-scio-glie - te il

49

[VI. 1]

[VI. 2]

- mio cor da tan-te pe - ne. Se fra cep-pi è l'i-dol mi - o,

54

[VI. 1]

[VI. 2]

se fra cep-pi è l'i-dol mi - o, - sciol-ta ras-sem-bro e son le - ga - ta an- ch' - io, -

59

[VI. 1]

[VI. 2]

sciol-ta ras-sem-bro e son le - ga ta an- ch' - io, e son le-ga - ta an - ch'i - o.

Il secondo esempio è l'ultima aria del protagonista, *Pene, pianti, e sospiri* (atto 3, scena 17). Tidemo ha buttato Acrimante all'inferno, senza neanche chiedergli di pentirsi. Stordito dalla sua caduta, il protagonista implora la fine della sua agonia. Quando mai in altri testi Don Giovanni si è lasciato andare a richieste simili? Le due quartine, identiche sotto il profilo metrico e di rime, ripetono lo stesso desiderio di morte.

ACRIMANTE

*Pene, pianti e sospiri,
trafiggetemi il petto,
pria che diventi oggetto
e bersaglio maggior di rei martiri.*

*Flagelli, aspri tormenti,
laceratemi il seno,
accidò finisca almeno,
insieme con la vita i miei lamenti.*

A differenza del duetto *Se d'amor la cruda sfinge* quest'aria non ha una forma strofica, anche se il ritornello strumentale che precede la seconda strofa e che chiude l'aria presenta elementi simili a quello d'esordio.

Melani trova soluzioni che imprimono a questo brano un fortissimo pathos già nel primo verso *Pene, pianti, e sospiri*. Ognuno dei tre vocaboli attacca sul tempo debole della battuta in una progressione ascendente (do/re/mi bemolle) con disegni discendenti, ed è sonorizzato con diverse sfumature: quello intonato con più melismi è il terzo, *sospiri*.

Nella seconda strofa Melani sceglie per il primo verso alcune soluzioni simili a quelle presenti all'inizio della prima. Ciascuna porzione del primo e del secondo verso (*Flagelli, aspri tormenti, laceratemi il petto*) attacca di nuovo sul tempo debole della battuta ed è collocata in una progressione ascendente (si bemolle/do/ re), che poi lascia spazio a un lungo melisma di un'ottava discendente su *laceratemi il petto*. Acrimante termina l'aria ripetendo *i miei lamenti* due volte: la seconda con un melisma molto patetico. Sebbene l'aria non sia costruita su un basso ostinato, presenta nelle prime quattro battute del basso continuo e nella voce (batt. 7-10) il tetracordo discendente, "motto" del lamento. Il basso continuo disegna con una certa frequenza intervalli discendenti molto connotati dal punto della vista del pathos: quarta diminuita (batt. 1-2 e 17-18) e quinta diminuita (batt. 5-6, 10-11, 26-27 e 51-52). Melani sceglie quest'ultimo in due casi anche nella linea di canto: il primo sull'accento tonico dell'aggettivo *rei* (batt. 24), il secondo nel melisma che finisce l'aria, sulla parola *lamenti* (batt. 49).

Pene, pianti, e sospiri (Atto 3, Scena 17)

Adagio

[Violino 1]
[Violino 2]

ACRIMANTE

Pe - - ne, pian - ti, e

8

[VI. 1]
[VI. 2]

so - spi - - ri, tra - fig - ge - te - mi, tra - fig -

15

[VI. 1]
[VI. 2]

ge - te - mi il pet - to, pria che di - ven - ti og - get - to e ber -

22

[VI. 1]
[VI. 2]

-sa - glio mag - gior di rei mar - ti - ri. Fla -

29

[VI. 1]

[VI. 2]

gel - li, a - spri tor-men - ti, la - ce - ra - - te - mi il se - -

36

[VI. 1]

[VI. 2]

-no, ac - ciò fi - ni - sca al - me - no, in - sie - me con la

43

[VI. 1]

[VI. 2]

vi - ta i mie - i la - men - - ti, i miei la - men - -

49

[VI. 1]

[VI. 2]

- - - - - ti.

Questi due brani sottolineano, insieme alle particolarità di libretto, drammaturgia e scelta dei nomi dei personaggi, come *L'empio punito* rappresenti un caso del tutto particolare nella tradizione del mito di Don Giovanni. L'opera di Melani da un lato si è configurata come una grandiosa macchina spettacolare, sfrondata da tutta l'ingombrante eredità del mito,

orientata a suscitare la “maraviglia” per i suoi complicati effetti scenici, dall’altro ha tratteggiato il ruolo e il carattere del suo protagonista in modo del tutto eccentrico rispetto alla consueta immagine di Don Giovanni.

L’empio punito, con la sua complessità e stravaganza drammaturgica, l’eterogeneità dei topoi, la spettacolare ricchezza scenografica, la presenza di momenti comici e tragici rispecchia al meglio la conclusione di una stagione irripetibile del teatro in musica a Roma.

Bibliografia

ADEMOLLO, A. (1969), *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna.

AMBROSIO, L. (2017), *Drammi, commedie, favole musicali all’ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell’opera a Roma tra il 1668 e il 1689*. Università degli Studi di Pavia, Tesi di dottorato di ricerca in Scienze del Testo letterario e Musicale, XXIX ciclo.

ANTONUCCI, F. (2012), *Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di Adamira. Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, Trento, Università degli Studi-Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.

BALMAS, E. (1986), *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Bulzoni, Roma.

CARANDINI, S - MARITI, L. (2003). Luciano Mariti, *Don Giovanni o l’estrema avventura del teatro. Studi e edizione critica de "Il nuovo*

- risarcito convitato di pietra" di Giovan Battista Andreini*, Bulzoni, Roma.
- DE RINALDIS, A. (1939), *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, trascritte ed annotate da Aldo de Rinaldis, Fratelli Palombi, Roma.
- FANTAPPIÈ, F. (2009), “*Angela senese” alias Angela Signorini Nelli. Vita artistica di un’attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, «*Bullettino senese di storia patria*», 106, pp. 212-267.
- FERRONE, S. (2014), *La Commedia dell’Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII) secolo*, Einaudi, Torino.
- FREITAS, R. (2009), *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GARAVAGLIA, A (2018), *Funzioni espressive dell’aria a metà Seicento secondo il Giasone di Cicognini e Cavalli*, «*Il Saggiatore musicale*», 25, 2018/1, pp. 5-31.
- GOZZANO, N (2010), *Salvator Rosa, i Colonna e la commedia dell’arte*, in *Salvator Rosa e il suo tempo*, a cura di Sybille Ebert-Schiffer, Helen Langdon, Caterina Volpi, Bulzoni, Roma, pp. 103-124.
- LAMAR WEAVER, R (1977), *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «*Rivista Italiana di Musicologia*», 12, 1977, pp. 252-95.
- LINDGREN, L., *Filippo Acciaiuoli*, in *New Grove on line*.
- MACCHIA, G. (1991). *Vita e avventure di Don Giovanni*, Adelphi, Milano.
- MEGALE, T. (2020), *L’ombra di Don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d’archivio e canoni drammaturgici*, in *Ricerche sul*

teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII), a cura di Fausta Antonucci e Salomé Vuelta García, Firenze University Press, Firenze, pp. 205-218.

DELLA LIBERA, L. (2018), *Alessandro Melani, Music for the Pauline Chapel of Santa Maria Maggiore*, edited by Luca Della Libera, Collegium Musicum: Yale University, Second Series, vol. 22, Middleton, Wis., A-R Editions.

DELLA LIBERA, L. (2022), *Alessandro Melani, L'empio punito*, edited by Luca Della Libera, *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 228, Middleton, Wis., A-R Editions.

FREITAS, R. (2006), *Atto Melani, Complete Cantatas*, edited by Roger Freitas, Collegium Musicum: Yale University, Second Series, vol. 15, Middleton, Wis., A-R Editions.

LEAVE, J. (2006), *Jacopo Melani, Il potestà di Colognole*, edited by James Leave, Collegium Musicum: Yale University, Second Series, vol. 14, Middleton, Wis., A-R Editions.

MICHELASSI, N – VUELTA GARCIA, S. (2013), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, Alinea, Firenze.

MINATO, N. (2019), *I drammi eroici veneziani. Scipione Affricano. Muzio Scevola, Pompeo Magno*, a cura di Sara Elisa Stangalino, Garnier, Paris.

MORELLI, A (2009), 'voce' *Alessandro Melani, Dizionario Biografico degli Italiani*.

- MURATA, M. (1977), *Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, «Rivista Italiana di Musicologia», 12, 1977.
- NESTOLA, B (2009), ‘voce’ Atto Melani, *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- PIRROTTA, N. (1991), *Don Giovanni in musica. Dall’Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia.
- REARDON, C. (2016), *A sociable moment. Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, Oxford University Press, Oxford.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁSQUEZ, A. (2011), *Tirso de Molina y El Burlador de Sevilla: la hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión*, «Castilla. Estudios de literatura», n. 2, pp. 151-165.
- ROMAGNOLI, A (1995), *Fra catene, fra stili e fra veleni...Ossia della scena di prigione nell'opera italiana (1690 – 1724)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.
- RUSSELL, C. C. (1993), *The Don Juan Legend Before Mozart. With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- SCHINDLER, O. G. (2006), *Der erste Don Giovanni in Wien – 127 Jahre vor Mozart. Das Gastspiel der Truppe des Herzog vob Parma mit Domenico Burnacinis Theater am Rosstummelplatz (1660)*, in *Mozart Experiment Aufklärung in Wien del ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Essayband zur Mozart-Ausstellung; Vienna, 17 marzo – 20 settembre 2006, Ostfindern, Hatje Cants, pp. 657-700.

- SHADWELL, T. (1676), *The Libertine*, Printed by T. N. for Henry Herringman, London.
- SPRINGER-DISSMAN, K. (2019), *Gluck the wanderer. Travel of a European Composer (1734-1779)*, 61-84, in *Gluck and the Turkish Subject in Ballet and Dance, Ottoman Empire and European Theatre*, V, Hrsg. Michael Hütter und Hans Ernst Weidinger, Hollitzer, Wien.
- TAMBURINI, E. (1997) *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689) con un'ipotesi di ricostruzione del teatro «piccolo» elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Bulzoni, Roma.
- USULA, N. (2017), *Il carceriere di sé medesimo di Lodovico Adimari e Alessandro Melani. Dalla «commedia» di Pedro Calderón de la Barca al «dramma per musica» italiano di fine Seicento*. Tesi di Dottorato, Università di Bologna.
- USULA, N. (2019), *«Cavato dal spagnuolo e dal francese»: fonti e drammaturgia del 'Carceriere di sé medesimo' di Lodovico Adimari e Alessandro Melani, (Firenze 1681)*, Pacini, Pisa.