

Carlo Lanfossi

Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra

La regina Floridea (Milano 1670)

Edizione critica del libretto di Teodoro Barbò e della musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

PREFAZIONE

Non sono più i tempi delle fibrillazioni musicologiche. Ricordo l'entusiasmo che aveva suscitato il ritrovamento nel 1984 della *Finta pazza* di Sacrati: la partitura della *Regina Floridea* non godrà di altrettanto clamore. Né d'altra parte ne ha goduto quando fu riconosciuta una dozzina di anni fa. Non perché sia opera meno prestigiosa, anzi: la qualità della fattura, l'interesse del soggetto, l'eccezionalità della circolazione italiana ed europea, tutto la colloca fra le testimonianze più significative del dramma per musica. Semplicemente, la *Regina Floridea* paga lo scotto di essere stata portata alla luce fuori tempo, prima che le nostre competenze sul teatro d'opera del secondo Seicento fossero in grado di dirci quale tesoro avessimo in mano, e avanzando ormai un'epoca – l'attuale – in cui i valori colturali non poggiano più sulla memoria.

Con quest'edizione si vuole, per quanto possibile, restituire al titolo il ruolo chiave che ha avuto fin dal suo esordio. Si tratta infatti della prima opera scritta su uno dei soggetti più fortunati e insieme controversi della storia moderna, quello degli amori, veri o presunti ma certo molto chiacchierati, fra la regina Elisabetta I d'Inghilterra e il giovanissimo conte di Essex. Amori peraltro intrisi d'implicazioni politiche che, all'indomani della morte della sovrana, hanno cominciato a circolare, fra cronache, racconti, testi teatrali e scenari, nutrendo incessantemente fino ai nostri giorni l'immaginario del pubblico europeo. La vicenda con cui fa i conti *Floridea* sarà ancora attuale per Rossini e Donizetti, e offrirà l'intreccio a molta produzione novecentesca (fra tutti *Gloriana* di Britten).

La partitura manoscritta della *Regina Floridea*, conservata nella Biblioteca Comunale di Como dal 1880 [1], adespota e anepigrafa, rimase non catalogata fin quando negli anni Settanta l'allora direttore della biblioteca, Alessandro Bortone, segnalò il manoscritto a Oscar Tajetti. Nel 1980, il manoscritto fu descritto nel catalogo di una mostra sulla musica patria presentata al Civico Museo Garibaldi di Como [2]. Solo nel 1996, con l'aiuto di Guido Gatti-Silo, Tajetti ricondusse la partitura al libretto anonimo della *Regina Floridea*, la cui stampa Milanese, non datata, riportava il nome di tre compositori [3]. Ma la partitura comasca si legava all'estimento milanese o a uno dei numerosi altri di cui sopravviveva il libretto?

Danilo Costantini – è l'occasione per ringraziarlo – mi propose di occuparmi del manoscritto nell'ambito del convegno su Carlo Donato Cossoni e la musica a Milano di quegli anni (Conservatorio di Como, 11-

[1] Questo è l'anno di registrazione del ms. che la dice acquistata dal municipio. Non sappiamo chi fosse il precedente proprietario.

[2] Tajetti 1980.

[3] Ringrazio Oscar Tajetti per le informazioni in merito a questa prima fase di 'emersione' del manoscritto.

13 giugno 2004). Mi accorsi subito dell'importanza dell'opera, una delle pochissime sopravvissute fra quelle nate espressamente per Milano (tutte si contano su una sola mano [4]). Pur avendo curato gli atti del convegno [5], scelsi di non pubblicare le poche osservazioni al riguardo perché ben sapevo che molto ancora era da fare. Continuai a raccogliere materiale, fonti letterarie, scenari, libretti, senza poter concludere nulla. Alla fine proposi a Carlo Lanfossi, uno dei miei migliori studenti, di occuparsene per la tesi. Lanfossi non solo si fece coinvolgere completamente dalla ricerca, ma si rivelò intuitivo nelle piste da seguire e brillante nei risultati ottenuti, rettificando più d'una fra le mie ipotesi, a cominciare dall'individuazione di Teodoro Barbò, autore del libretto. Sulla base di una dissertazione di rara maturità s'è deciso di riscrivere il lavoro da capo perché se ne potesse fare un libro.

Molte cose sono state migliorate, alcune ridiscusse, altre approfondite: Lanfossi ha rinvenuto nuove fonti, alcune preziosissime, come il libretto di Novara con gli intermezzi quasi certamente di Carlo Maria Maggi; ha riconsiderato radicalmente le basi teoriche su cui era stata proposta l'edizione critica; ha ricostruito i vari adattamenti che, fra camuffamenti e false attribuzioni (un'aria dell'opera la si credeva di Cesti), hanno portato la *Regina Floridea* fino a Londra.

Alla fine l'indagine su *Floridea* si è rivelata saper offrire al lettore molti spunti su un momento dell'opera barocca – gli anni intorno al 1670 – fra i meno studiati. Francesco Cavalli morirà da lì a poco, privo di eredi altrettanto prolifici e significativi. Venezia sarà presto destinata a condividere lo scettro operistico con Napoli e, nel rinnovamento incessante che subisce un prodotto di consumo come l'opera in musica, gli anni Settanta del secolo sembrano sfuggire di mano. Il pubblico vuole soprattutto arie, ma l'aria non ha ancora assunto lo statuto di forma chiusa indipendente: si dilatano ariette, si giustappongono cavate, si arricchiscono le forme strofiche. E tuttavia il recitativo, sempre meno declamato, è ancora il momento forte del dramma. La ricchezza inventiva di questa fase è straordinaria. Il catalogo di soluzioni che offre *Floridea* è ricchissimo, e tanto più interessante perché sempre di alto livello.

Anche l'importanza che l'opera di Barbò riveste per la storia di Milano è decisiva. Non solo attesta una vivacità musicale che siamo sempre stati obbligati a ipotizzare, ma il successo di cui godrà fino agli inizi del Settecento, sempre mosso da Milano, permette a Lanfossi di riconoscere nella capitale del ducato un centro propulsivo se non paragonabile a Venezia, almeno capace di affiancare la produzione lagunare proprio a partire da questi anni: si colgono qui le radici culturali della grande fortuna melodrammatica della Milano del Settecento [6].

Se questo libro si presenta come edizione critica – e certamente esprime il rigore e la fatica editoriale della pubblicazione di un'opera non breve, non priva di problemi – muove tuttavia dall'idea che l'edizione non sia lo scopo, ma il mezzo, pur preziosissimo, per arricchire l'indagine musicologica.

In questo senso, la prima parte storica non è un semplice inquadramento del contesto per collocare opportunamente l'edizione, ma il risultato delle informazioni scaturite dalla collazione dei numerosi libretti superstiti, intesi non solo come testo su cui esibire erudizione filologica ma soprattutto come testimonianza di un allestimento, di un *evento* della

[4] Prima della *Floridea*, si conosce solo l'*Orione* di Cavalli di cui sto curando l'edizione critica e del cui allestimento milanese ho parlato al recente convegno *Manuscript, Edition, Production: Readying Cavalli's Operas for the Stage* (Yale University, 1-2 maggio 2009).

[5] Daolmi 2007.

[6] Del resto è assai poco ragionevole, e tutto da imputare alla radicale perdita di fonti documentarie, pensare che la Milano operistica possa aver vissuto all'ombra di Venezia fino a Settecento inoltrato per poi sbocciare all'improvviso senza una solida tradizione alle spalle. Un'indagine attenta al secondo Seicento sarà il prossimo urgente capitolo da scrivere sulla storia operistica della città.

storia dell'opera, abbrivio all'approfondimento per la ricezione e la circolazione del dramma per musica. L'edizione del libretto è perciò molto attenta agli indizi con cui *Floridea* fu allestita (ad esempio con l'integrazione di didascalie omesse); anche indagando l'uso della lingua; i rimandi politici di una storia straordinaria come quella degli amori di Elisabetta; il loro assorbimento nella società dell'epoca.

Parallelamente, la restituzione della musica, allo scopo di raccogliere qualche notizia in più sugli stili propri dei tre compositori – Francesco Rossi, Ludovico Busca e Pietro Simone Agostini – ha evitato di uniformare prerogative, anche grafiche, proprie di ciascun autore: così nella divisione delle battute, come nell'uso più o meno intensivo della numerica del continuo, nella restituzione delle alterazioni, nella conservazione di forme arcaiche della notazione. Ma soprattutto è stata attenta alle suggestioni retoriche e drammaturgiche – tanto più significative in questi anni di transizione – delle relazioni che s'instaurano fra recitativo e numero chiuso, fra cavata e aria.

Anche l'impaginazione della musica non è stata lasciata al caso. Il volume tenta apprezzabilmente di usare la pagina per restituire a colpo d'occhio l'organizzazione formale di ogni scena, scongiurando al possibile salti pagina incongrui ed evitando inutili dilatazioni del testo musicale. In particolare i recitativi, vero cuore drammatico dell'opera, sono trattati in modo che la musica non frammenti le parole in sillabazioni continue quanto illeggibili [7]. Si è fatto in modo che la partitura moderna, fin dalla prima lettura, non sia cioè d'ostacolo alla tenuta del verso, vera chiave per un'adeguata restituzione del recitativo. Tanto più in un'opera come questa dove il recitativo, che non è ancora 'secco' nel senso che avrà a fine secolo, ha però ormai assunto del tutto i tempi e gli accenti del parlato.

Non è stato facile condurre in porto questo lavoro, anche per chi come me s'è limitato a seguirne gli sviluppi a distanza. Ogni scelta, non solo filologica, è scaturita dalla voglia di condividere con il lettore il piacere di questa musica e della sua storia. Mancano modelli editoriali per la restituzione dell'opera seicentesca, e alcune delle soluzioni qui adottate forse si riveleranno perfettibili: mi piace tuttavia credere che questo sforzo possa essere considerato, non solo per la passione che l'ha alimentato, un primo apprezzabile termine di confronto.

Davide Daolmi

[7] Sforzo non da poco, oggi, dove ci si scontra con i software d'impaginazione musicale che, al contrario dei copisti d'un tempo, non sono in grado di compattare le parole. S'è ormai creato un moderno immaginario estetico della partitura spezzettato e dilatato: il mercato editoriale non ha tempo per sottigliezze né, pagato a pagina, ha interesse a risparmiare spazio. Le difficoltà sono per il musicista: il cantante perde il senso del testo, il continuista fatica a riconoscere l'arcata della frase, lo stesso direttore è obbligato a girare incessantemente pagina.

ABBREVIAZIONI E SIGLE

Biblioteche (sigle Rism)

CZ-Pu	Praha, Národní Knihovna, Hudenbí Odd lení
E-Mn	Madrid, Biblioteca Nacional
GB-Lbl	London, British Library
I-Bc	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica
I-BGc	Bergamo, Biblioteca Civica «Angelo Mai»
I-COc	Como, Biblioteca Comunale
I-Fas	Firenze, Archivio di Stato
I-Fc	Firenze, Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini»
I-Fm	Firenze, Biblioteca Marucelliana
I-Fn	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Fr	Firenze, Biblioteca Riccardiana
I-IBborromeo	Isola Bella, collezione privata della famiglia Borromeo
I-LDEsormani	Lurago, Biblioteca privata Sormani Verri
I-Ma	Milano, Biblioteca Ambrosiana
I-Maccademia	Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera
I-Mas	Milano, Archivio di Stato
I-Masc	Milano, Archivio Storico Civico
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mc	Milano, Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi»
I-Mf	Milano, Biblioteca dell'Accademia del Teatro Filodrammatici
I-Msc	Milano, Archivio della Chiesa di Santa Maria presso San Celso
I-MOs	Modena, Archivio di Stato
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
I-Nc	Napoli, Conservatorio di Musica «San Pietro a Majella»
I-Nn	Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
I-NOVa	Novara, Archivio di Stato
I-Rc	Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rig	Roma, Biblioteca dell'Istituto Storico Germanico, sezione Storia della Musica
I-Rsc	Roma, Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia
I-Rvat	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-REm	Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi
I-Vcg	Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni
I-Vgc	Venezia, Biblioteca della Fondazione «Giorgio Cini»
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
US-LAum	Los Angeles, University of California at Los Angeles, Music Library
US-NHub	New Haven, Yale University, Beinecke Library
US-Wc	Washington, DC, Library of Congress, Music Division

Libretti

M70	*La regina Floridea*, Milano 1670
N74	*La Floridea*, Novara 1674
R77	*Floridea regina di Cipro*, Reggio Emilia 1677
F78	*La regina Floridea*, Firenze 1678
L79	*La regina Floridea*, Livorno 1679
V88	*Floridea*, Venezia 1688
S98	*L'innocenza riconosciuta*, Siena 1698
A22	*La Floridea regina di Cipro*, Ancona 1722
Arsinoe 1677	*L'Arsinoe*, Bologna 1677
Arsinoe 1678	*L'Arsinoe*, Venezia 1678
Arsinoe 1705	*Arsinoe, Queen of Cyprus*, Londra 1705
Mitilene 1681	*Mitilene regina delle Amazzoni*, Napoli 1681

Partitura

Mus	I-COc, [*La regina Floridea*] copia manoscritta, 1670 ca. (la sigla indica anche il testo poetico posto sotto le note)

I documenti d'archivio, i testimoni a stampa e i testi d'epoca citati sono stati trascritti per esclusivo interesse del loro contenuto, pertanto si è cercato di renderli il più possibile chiari e leggibili al lettore odierno. L'ortografia è stata normalizzata all'uso moderno, sono state tacitamente sciolte tutte le abbreviature, regolarizzati apostrofi ed accenti, soppresse le maiuscole ad inizio dei versi, distinte le *u* dalle *v*, eliminate le *h* etimologiche e ridotto a *-zi* il nesso *-ti* o *-tti* con vocale. La punteggiatura è stata pure normalizzata secondo un criterio di chiarezza sintattica: di altre scelte adottate, se non intuitivamente evidenti, si dà conto in nota. Alcune di queste norme non valgono per l'edizione critica del libretto e della musica, che seguono i criteri editoriali descritti rispettivamente alle pp. 123-124 e 202-204.

Parte prima

LA STORIA

I

ORIGINI E CONTESTO

Guerra, guerra non vuo' pace!
M70, II.15 (15)

1. Prologo

Non si parlava d'altro. In quei giorni d'autunno del 1669, quando Milano si stava preparando per il Carnevale con un nuovo dramma per musica intitolato *La regina Floridea* – basato sulle gesta del conte inglese Robert Devereux e della sua bizzosa regina Elisabetta –, sembrava che ogni più remoto angolo dei palazzi e delle ambasciate fosse attraversato da una notizia dirompente e inaspettata: Morosini[1] aveva trattato la resa, Venezia aveva ceduto. Raimondo della Torre, ambasciatore modenese residente a Milano, raccontava preoccupato:

> Essendo finalmente seguita la resa di Candia […][2]
>
> […] ieri il residente di Venezia fu a Cusano da sua eccellenza a darle parte della resa di Candia al Turco colla tregua stabilita di trent'anni […][3]

Non bastava che un secolo prima i veneziani avessero dovuto subire la perdita di Cipro e della sua capitale Famagosta a causa dell'impero ottomano; ora ci si metteva di mezzo anche Candia[4]. Certo, se si fosse dato retta agli abitanti di quell'isola, ci si sarebbe resi conto subito del problema: erano molti, infatti, i candiotti che speravano in una vittoria turca per riportare le politiche religiose nell'alveo della natale ortodossia.

I primi anni di guerra (fra il 1645 e il 1657) avevano visto Venezia destreggiarsi piuttosto bene: la Serenissima non temeva rivali in mare e fu in grado di compiere alcuni dei suoi assalti più fortunati (Focea, Paros, i Dardanelli). Venezia, tanto ricettiva e vivace durante il Carnevale quanto solitaria e neutrale in politica estera, si era trovata a dover affrontare il Turco da sola. Ma l'entusiasmo durò poco: le spese per il sostenimento della guerra erano talmente alte che nemmeno i continui appelli alle mitiche origini troiane avrebbero potuto portare nuovi introiti. Il senato compì allora un gesto estremo, storico: contattare papa Alessandro VII e porre fine ad una delle più longeve 'guerre culturali' dell'epoca, l'opposizione fra Venezia e i Gesuiti[5].

La Chiesa non si sarebbe tirata indietro di fronte alla possibilità di una pubblicità senza pari: la sconfitta dell''eretico' impero spettava a colei che continuava ad essere la sola guida della cristianità. Richiamati i Gesuiti all'interno dello stato veneto, la Chiesa inviò navi in aiuto di

[1] Francesco Morosini (1619-1694) fece parte dell'esercito navale veneziano durante gli anni della guerra di Candia; nel 1688 venne eletto CVIII doge. Tutte le informazioni di carattere storico su Morosini e la guerra di Candia sono in Cozzi 1992.

[2] I-MOs, *Ambasciatori, Agenti e corrispondenti estensi, Italia, Milano*, cart. 112, Milano, 23 ottobre 1669.

[3] *Ivi*, 30 ottobre 1669.

[4] Oggi Creta, ma all'epoca con «Candia» ci si poteva riferire anche al solo avamposto.

[5] Sui rapporti fra i Gesuiti e Venezia, in particolare per quanto riguarda la vita culturale, vd. Muir 2008. L'affascinante tesi di fondo, esposta alle pp. 130-138, è che l'opera veneziana ebbe rapido successo proprio grazie all'assenza di predicazione gesuitica in loco: con il rientro dei Gesuiti nel 1657, l'opera in musica perderebbe il carattere sperimentale e libertino delle origini, ponendo fine al Rinascimento veneziano.

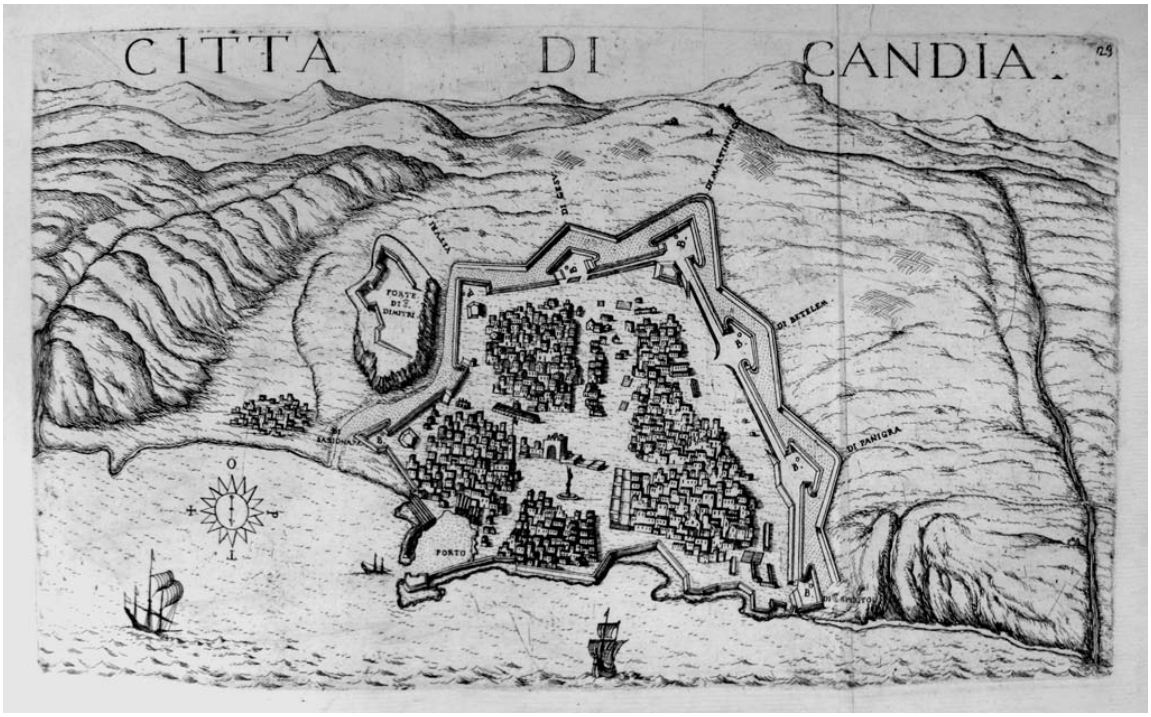
Venezia e dei Cavalieri di Malta; scopo della missione: sbarcare nell'Ellesponto.

Persero, gli intrepidi cavalieri di Dio, ma non persero tempo ad avviare subito le trattative di pace. Per la verità, esse erano già iniziate durante i primi anni della guerra: il Turco imponeva tuttavia come condizione la cessione di Candia e la cosa, nonostante un ampio dibattito, avrebbe portato tanta vergogna da non poter essere presa in considerazione.

Con l'avviarsi degli anni '60 ci si rese conto che la pace era più distante di quel che sembrasse: nonostante la guerra tra Francia e Spagna si fosse conclusa nel 1659 con il trattato dei Pirenei e i due paesi appoggiassero economicamente Venezia nelle sorti della contesa, nel 1664 i turchi si spinsero fino in Austria; non trovando il varco sospirato, decisero di dirottare le forze per rinvigorire l'assedio di Candia.

Nel 1667 Francesco Morosini, rieletto «capitano generale da mar» per la seconda volta, tentò un disperato assalto che costò la vita a 400 ufficiali e 3200 soldati. A questo punto tutti i prìncipi più influenti corsero in aiuto dell'armata veneziana. Terrorizzati dal ricordo di quanto vicini alle porte di Vienna fossero arrivati i turchi, Leopoldo I, il duca di Savoia, Luigi XIV e il nuovo papa, Clemente IX, misero a disposizione truppe e danari.

Nel luglio del '68 la flotta sembrò riprendere fiato e segnare qualche punto a proprio favore, ma un tradimento si profilava alle spalle di questa strana e bellicosa alleanza veneto-pontificia: un ingegnere, residente dell'isola, fornì ai turchi la mappa della fortezza di Candia. Non rimaneva più niente da fare: la popolazione era decisamente a favore dell'impero ottomano. Il 27 agosto 1669 Morosini annunciò il ritiro delle truppe da Candia e subito dopo trattò la resa.



Pianta di Candia riprodotta in Boschini 1651, tav. 29, incisione.

Il capitano si mosse senza chiedere il parere del consiglio di guerra e del Senato: anzi, il 6 settembre si affrettò a firmare la pace. I turchi, ammirati dalla costanza e dalla resistenza veneziana, concessero gli avamposti di Garabusa, Suda e Spinalunga. Ma per tutti era chiaro che, più che l'ingegnere, Morosini era il vero traditore.

Tornato in laguna, come capro espiatorio venne processato per insubordinazione, ma ben presto fu assolto e riabilitato. La sua storia non terminerà qui: e a breve Venezia, capricciosa e incostante come le opere che metteva in scena ogni Carnevale, lo porterà verso altre imprese militari. Del resto, era uno spirito ribelle, un militare coraggioso e un eroe: un vero fuoriclasse fra le fila dei sonnacchiosi patrizi veneziani e, come tale, presto sarebbe diventato doge. Una storia, si potrebbe dire, da protagonista di un dramma per musica.

Una storia, la sua, che ricordava molto da vicino le imprese di un altro celebre militare il quale, una settantina d'anni prima, ebbe l'ardire di tornare dalla sua amata regina con il resoconto di una campagna bellica isolana andata male. A lui, però, invece del corno dogale, sul capo posero una mannaia.

Avete vinto, e vincitore e caro
ritornato sarete il forte Achille
de la mia reggia. (Ohimè
son quasi fuor di me!)
Dico, sarete… (Oh Dio!)
…il Marte del mio regno (e l'idol mio).

M70, I.20 (20-25)

2. Il mito di Elisabetta I e il conte di Essex

I fatti che portarono Robert Devereux, secondo conte di Essex, a farsi decapitare dalla regina più famosa della storia d'Inghilterra possiedono una sfumatura di mitico e grottesco allo stesso tempo: mitico perché le sue gesta si ponevano come emblema della cavalleria inglese, spavalda e nobile di fronte agli impegni militari – il «Marte del regno», come lo invocherà Floridea –, e grottesco per le modalità con cui Essex andò incontro alla morte.

Un 'mito'[6]: in fondo, della figura di Elisabetta I non rimane un solo volto, ma tanti «verdetti della storia»[7] che contribuirono ad alimentare il vasto immaginario a lei associato; un campionario di luoghi comuni e dicerie che andavano dalla presunta verginità di Gloriana[8], giù giù fino all'accusa di essere una figlia «bastarda» di Anna Bolena[9]. La verità è che nessuno la conosceva a fondo, neppure quel suo «toyboy»[10] che aveva osato credersi più furbo di una donna col doppio dei suoi anni.

Il misto di intrighi e battaglie, di incontri e condanne che coinvolsero la regina e il suo ultimo amante, non lasciò indifferenti schiere di biografi e romanzieri che nei secoli a venire produssero una infinità di racconti ed aneddoti sugli ultimi anni di vita di Elisabetta (cioè quelli tra il 1599 e il 1603). Ciò che interessa, comunque, è cercare di capire quali furono le dinamiche dei fatti e fino a che punto il mito dei due amanti infelici sia stato ripreso dalle successive riscritture, compresa quella *Regina Floridea* che è il dramma per musica qui edito.

[6] Sul riflesso critico che hanno avuto le figure di Elisabetta ed Essex fino ai giorni nostri cfr. la miscellanea Doran 2003. Un buon riassunto delle vicende storiche e letterarie del solo Essex è raccolto in Conroy 1999 (in particolare il cap. 6: *Le comte d'Essex: de l'histoire à la légende*, pp. 243-262).

[7] Riprendo la definizione dal titolo dell'articolo di Collinson 2003, una dettagliata trattazione della ricezione storiografica del mito di Elisabetta I.

[8] Tale il nome del personaggio col quale il poeta Edmund Spenser rappresenta Elisabetta I nel suo *The Faerie Queene*.

[9] Non paghi, la definirono pure «meretrice, indegna e oscena», come Maria Stuarda nel libretto omonimo di Giuseppe Bardari (Milano, 1835).

[10] 'Trastullo', in tal modo viene definito Essex in Newbury 2006, p. 169, un volume dedicato soprattutto all'aneddotica elisabettiana.



Marcus Gheeraerts, *Ritratto di Robert Devereux, secondo conte di Essex*, olio su tela, 1596 ca., London, National Portrait Gallery.

Robert Devereux (1566-1601)[11], secondo 'earl of Essex', era il figliastro di Leicester, quel Robert Dudley che aveva già infiammato il cuore di Elisabetta anni addietro[12]. Forte di una naturale simpatia nei suoi confronti da parte della regnante, il ragazzo si era fatto strada nella corte londinese fino a diventare consigliere nel 1593. La cosa non mancò di creare rivalità e gelosie, nonché la spaccatura del Consiglio: da una parte i fautori della guerra e gli arrampicatori sociali della nuova *gentry* cittadina, che vide in Essex il suo rappresentante più in vista, dall'altra i vecchi consiglieri di più miti vedute – soprattutto nei difficili rapporti con la Spagna – guidati da Robert Cecil, il segretario di Stato.

Ma ad Elisabetta importavano soprattutto la giovinezza e la spavalderia di Essex, che portavano la regnante a perdonarlo anche quando il conte osava sfidarla davanti a tutti, come fece allorquando ella cercò di affidare a sir William Knollys la guida della spedizione in Irlanda per reprimere la rivolta del conte Tyrone. La fazione di Cecil giocò abilmente per cercare in ogni modo di spedire Essex in Irlanda, là dove era chiaro che le possibilità di vittoria erano limitatissime; e ci riuscì

Il conte non era lo sprovveduto combattente che la maggior parte dei biografi ha voluto disegnare[13]: reduce dal vittorioso assalto di Cadice del 1596, col quale aveva dimostrato di saper guidare una battaglia contro gli spagnoli[14], Essex era un militare a tutti gli effetti e le sue decisioni erano sempre dettate più dalla razionalità che dall'istinto. Perlomeno, così egli operò fino al 1599, anno in cui il suo destino (personale e letterario) fu segnato per sempre dall'ostinazione nel voler guidare la spedizione irlandese.

L'Irlanda si riassumeva soprattutto in due parole: paludi e malaria. Nonostante Essex fosse stato messo a capo di un esercito di 16 000 fanti e 13 000 cavalieri, l'impresa sembrò fin da subito disperata. Hugh O'Neill, conte di Tyrone, era molto più a suo agio in quelle terre e, soprattutto, poteva vantare l'aiuto degli spagnoli; in breve, dopo soli sei mesi, Essex si trovò con la truppa ridotta a 4000 uomini e un conto da pagare di 300 000 sterline. Senza pensarci due volte, e senza avvisare nessuno, strinse un patto pacificante con Tyrone e tornò in Inghilterra a mani vuote.

Da qui in poi leggenda e realtà si confondono ad ogni pagina di qualsivoglia testimonianza: a quanto pare, Essex entrò nelle stanze della regina, sporco e affaticato, senza nemmeno bussare. Tanta sfrontataggine,

[11] Sulla vita di Essex vd. l'introduzione alla più recente monografia dedicata al conte, Hammer 1999, le pp. 332-349 di Erickson 1983 (più un romanzo che una trattazione scientificamente coerente) e le pp. 169-175 di Newbury 2006.

[12] Erickson 1983, p. 332.

[13] Questa la tesi di Hammer 1999, qui accolta.

[14] Non fu invece altrettanto bravo nel mostrare di saper condurre fino alla fine i compiti assegnati, mancando di impadronirsi del tesoro della flotta spagnola.

unita alla notizia della resa con Tyrone, mandò su tutte le furie la sovrana, che pensò bene di processarlo per comportamento illecito ed esonerarlo dagli incarichi di corte (tranne quello più importante, cioè di capitano della guardia a cavallo), oltre a privarlo delle rendite dai monopoli concesse solo qualche anno prima. Alla vista di quanto Essex avesse potuto ridursi nella disperazione, Elisabetta non trovò altra soluzione che interrompere ogni rapporto personale col conte.

Nel febbraio del 1601, il conte sferrò un ultimo assalto disperato: nel bizzarro tentativo di un colpo di stato (architettato assieme a Giacomo VI), si mise a correre per le strade della City chiamando i londinesi al grido di «Per la regina!», sostenendo che Cecil stesse tentando di imporre l'Infanta di Spagna come successore di Elisabetta. La sovrana e la sua corte, però, avevano già preparato le difese necessarie e in breve tempo Essex fu imprigionato e condannato a morte. Pare che Elisabetta tentennasse solo due volte prima di firmare l'ordine di esecuzione e che, saputo dell'avvenuta decapitazione, avesse continuato a suonare imperterrita il suo virginale [15].

Non v'è da dubitar: fu la regina
la bella mascherata.
M70, 1.20 (4-5)

3. *El conde de Sex* di Antonio Coello e le altre riscritture del mito

Quando c'è di mezzo un delitto passionale, il pettegolezzo nasce presto e si trasforma rapidamente in *fiction*. Ognuno aspira a dire la sua, ognuno è convinto di conoscere un dettaglio a tutti ignoto e, in questo modo, nascono innumerevoli versioni di una identica storia: nel caso di Elisabetta e Robert Devereux, il tempo di attesa perché le loro vicende fossero drammatizzate fu di soli tre decenni.

Perlomeno, questo è quanto sappiamo dalle fonti superstiti. Di certo, il 10 novembre 1633 Manuel Álvarez de Vallejo, con la sua compagnia, mise in scena presso il Palazzo Reale di Madrid, al cospetto di Filippo IV, la nuova commedia *El conde de Sex* di Antonio Coello y Ochoa [16].

Entrato nel giro di conoscenze del monarca [17], Coello scrisse questa sua seconda commedia all'età di circa vent'anni (era nato il 26 ottobre 1611) [18]. Si tratta della prima trasposizione drammatica delle vicende di Elisabetta e del conte di Essex [19], debitamente riadattate per venire incontro alle esigenze del teatro barocco spagnolo; il dramma venne dato alle stampe una prima volta nel 1638 all'interno della raccolta *Parte treinta y una de las mejores comedias que hasta hoy han salido* (con il titolo *La gran comedia del conde de Sex*, senza indicazione del nome dell'autore) [20], mentre nel 1651 comparve in *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, dove ha per titolo alternativo *La tragedia más lastimosa de amor* [21].

È quantomeno curioso che proprio in Spagna, paese poco clemente nei confronti dell'odiata regina definita «monstruo de crueldad y lascivia» [22], si sia dato spazio per la prima volta ad una rappresentazione teatrale avente per oggetto le tresche amorose di Elisabetta con Devereux.

[15] Questa suggestiva quanto fantasiosa ricostruzione è riferita in Newbury 2006, p. 175.

[16] Profeti 1982, pp. 48-62.

[17] Circostanza che ha dato vita ad una lunga ed errata tradizione che attribuiva *El conde de Sex* allo stesso re Filippo IV. Sulla questione della falsa attribuzione il contributo più attendibile rimane Profeti 2000.

[18] Sulla vita di Coello cfr. il classico Cotarelo 1919.

[19] Così Smith 1924, p. 147, uno dei primi a porre in evidenza i rapporti fra Coello e i canovacci della Commedia dell'Arte. La notizia data da Strohm 1997, pp. 294 e 297, di una prima rappresentazione di *Le Comte d'Essex* di La Calprenède avvenuta nel 1632, a quanto mi risulta, è priva di riscontro documentario (né viene segnalata da due degli studi più autorevoli, Snaith 1986, p. 853, e Conroy 1999, pp. 263-264) e viene per giunta fornita senza alcun rimando bibliografico.

[20] Questa *editio princeps* è quella su cui si basa l'edizione critica di Coello 1638 a cura di Schmiedel 1973.

[21] Il titolo col quale verrà citata come fonte della *Regina Floridea*. Vd. *infra*, p. 37.

[22] Escala 1986, p. 6; la citazione è anche ripresa da Liverani 1993, p 15.

In realtà proprio per la qualità romanzesca di tale vicenda e la possibilità di tramutare facilmente un intrigo politico in un triangolo amoroso, Coello fu capace di dare un volto aggraziato e innamorato alla *Virgin Queen*[23].

Non è dato sapere, invece, da quale fonte Coello avesse tratto le informazioni per redigere la trama della pièce: Donald Schmiedel [24] segnala la presenza di Anthony Sherley, a suo tempo al servizio di Essex e in seguito residente in Spagna dove amava frequentare la corte di Filippo IV, suggerendo che potesse già esistere una versione romanzata della vicenda in lingua inglese da lui portata negli stessi ambienti frequentati da Coello [25]. È abbastanza probabile, ma ciò che è certo è che Coello rese più appetibili i contorni della storia: abolizione dei riferimenti politici sottintesi al rapporto Elisabetta/Essex, esaltazione dei motivi amorosi e di gelosia con la presenza del Duque de Alanson innamorato di Blanca (a sua volta innamorata di Sex), aggiunta di *graciosos* con la presenza del servo Cosme, sfruttamento di espedienti tipici del teatro seicentesco (la lettera, la sciarpa, i travestimenti) rendono la commedia un riuscito esemplare del pieno barocco spagnolo.

La trama è presto detta [26]: la regina Isabela è innamorata di Sex, il quale l'ha salvata da un rocambolesco agguato con tanto di sparo di pistola fuori scena, ma sta per ricevere una proposta di matrimonio dal Duque de Alanson; il duca, però, è segretamente innamorato di Blanca, la quale sta tramando nei confronti della regina per vendicare la morte del padre e del fratello (schierati contro la condanna a morte di Maria Stuarda). Sex riceve in dono da Isabela una sciarpa per coprirsi la ferita inflittagli nel tentativo di salvarla, ma essa sarà trafugata da Blanca e innescherà una serie di reazioni di gelosia che porteranno Sex, assieme alla scoperta di una ambigua lettera, ad essere imprigionato e condannato a morte.

Il gioco della doppia coppia è utile a Coello per dare spazio a numerose scene di equivoci, travestimenti, nascondigli che affondano le radici nel teatro spagnolo e nella commedia dell'arte, ma ciò che è peculiare del *Conde de Sex* – ed è anche ciò che renderà stimolante la lettura del libretto della *Regina Floridea* – è una particolare predisposizione al gioco di rimandi tra realtà e finzione [27], tra detto e non detto che fecero di questo dramma un successo tale da registrare almeno diciotto ristampe tra XVIII e XIX secolo.

È importante sottolineare quanto siano frequenti, nel testo di Coello, gli a parte, i soliloqui, gli scambi di battute fra personaggi che parlano solo a se stessi: si tratta di espedienti utili per meglio delineare i contorni psicologici dei personaggi, ma che, allo stesso tempo, danno modo al pubblico di seguire con più attenzione la particolare rete di riferimenti al mondo del reale e del quotidiano che *El conde de Sex* fa intravedere in continuazione [28], e costituiranno le caratteristiche salienti delle successive rivisitazioni del mito.

Prima di addentrarsi all'interno della tradizione italiana del testo di Coello, converrà qui dare un sintetico resoconto delle innumerevoli riscritture drammatiche del mito di Elisabetta I e Robert Devereux, nate quasi in contemporanea con *El conde de Sex* e destinate a perdurare fino al XX secolo.

[23] Maria Escala, invece, vede il dramma di Coello come pervaso da una «historicidad epidémica», necessaria per mantenere il «decoro» richiesto dalla corte di Filippo IV (Escala 1986, pp. 6-11). Se così fosse, si dovrebbe dire che ragioni di etichetta hanno fatto la fortuna del soggetto.

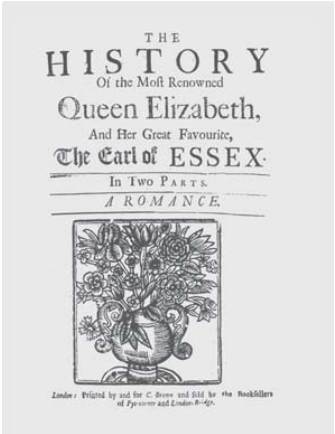
[24] Schmiedel 1673, pp. 41-44.

[25] Conroy 1999, pp. 243-262, riporta una notevole quantità di cronache inglesi anonime dei primissimi anni del XVII sec. che attecchirono subito soprattutto in territorio francese. Non vedo motivo per cui esse non possano essere state portate pure in Spagna. Vi è poi da considerare la cronaca anonima *The history of the most renowned queen Elizabeth and her great favourite, the Earl of Essex*, s.a., conservata in GB-Lbl: molto romanzata, riporta la storia dell'anello dato da Elisabetta ad Essex e non più riconsegnato (vd. *infra*), ma essendo senza data non è possibile stabilire se sia da considerarsi una fonte di Coello (e di La Calprenède) oppure una riscrittura successiva (come sostiene Strohm 1997, p. 294, il quale la attribuisce al 1650 circa).

[26] Per un resoconto più dettagliato cfr. Liverani 1993, pp. 15-19.

[27] Su questo dualismo nel *Conde de Sex* cfr. Profeti 2000, pp. 33-34.

[28] Riferimenti, peraltro, già segnalati in Schmiedel 1673, pp. 45-74.


THE
HISTORY
Of the Most Renowned
Queen Elizabeth,
And Her Great Favourite,
The Earl of ESSEX.
In Two Parts.
A ROMANCE.

Fu la Francia il paese che più dimostrò di apprezzare il soggetto: per una nazione che certo aveva pochi motivi per simpatizzare con una regina e un'isola che, durante gli ultimi secoli, non avevano fatto altro che dichiararle guerra, c'è di che stupirsi; o, forse, la tragica fine di Essex e il martirio di Elisabetta in scena dovettero sembrare sadicamente appaganti. Il primo ad accorgersene fu Gaultier de Costes, signore de La Calprenède, il quale nel 1639 diede alle stampe il suo *Le comte d'Essex*[29]. Pubblicato poco dopo la stampa di Coello – dopo cioè che *El Conde* era stato da tempo sperimentato sulle scene spagnole – il dramma francese, se anche non è da escludere che possa ispirarsi a quello spagnolo, certo si focalizza su aspetti diversi della vicenda. La Calprenède diede il via ad una corposa tradizione francese del dramma; inoltre fu il primo a narrare la leggenda dell'anello dato da Elisabetta ad Essex[30]. Sulle fonti a cui l'autore avrebbe attinto per la costruzione del dramma la ricognizione non è certa, né ci viene in aiuto l'avvertenza «Au lecteur» dell'edizione a stampa, la quale indica una tradizione orale e vaghi «historiens anglois» come modelli di riferimento[31].

La storia dell'anello non fu senza seguito: riportata nel 1678 dall'abate Claude Boyer nel suo *Le Comte d'Essex*[32], venne esplicitamente eliminata dal coevo *Comte d'Essex* di Thomas Corneille. Thomas, fratello del più celebre Pierre, dichiarò nella prefazione di voler rimanere più fedele ai fatti di quanto avesse fatto La Calprenède[33]: per la verità anche Corneille fu incline a romanzare la storia più di quanto non affermasse, ma questo non impedì alla sua *pièce* di suscitare ampio dibattito critico in patria e fuori[34] e di avere un successo tale da influenzare molte delle successive riscritture.

Una breve parentesi nei teatri d'opera italiani nei primi decenni del Settecento vede le vicende di Elisabetta I e Robert Devereux filtrate proprio attraverso l'opera di Corneille. Si tratta del libretto di Antonio Salvi *Amore e maestà* (Firenze 1715), opera particolarissima in quanto tragedia per musica e, come tale, comprensiva di ricorso al finale tragico (il «funesto fine»)[35]. Mutati i nomi dei protagonisti, come era prassi abituale, in quelli di Statira (per Elisabetta) e Arsace (per Essex), la tragedia conobbe numerose riprese proprio con il titolo di *Arsace*, almeno fino al 1768.

Per tutto il Settecento, comunque, accanto ad una consistente fortuna inglese del soggetto[36], la Francia classicista sembrò volersi tenere legata all'amato Corneille; bisognerà aspettare il 1829 per dare nuova veste letteraria alle figure di Elisabetta e Devereux. Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot, un nostalgico classicista specializzato in teatro per musica[37], si interessò al soggetto per il suo *Elisabeth d'Angleterre*: il ritorno del tema dell'anello (espunto da Corneille) lega il testo di Ancelot a quello di La Calprenède, ma ciò non vuol dire che l'autore non conoscesse il testo di Corneille, anzi è assai probabile il contrario (data la popolarità mai scemata della pièce del 1678 e la preferenza per gli autori di stampo classico). Il dramma di Ancelot ebbe fortuna superiore alla sua effettiva qualità e servì da modello per due libretti d'opera italiani che, nel XIX secolo, recuperarono la storia del conte di Essex: si trattava del melodramma di Felice Romani *Il conte di Essex* (musicato da Saverio Mercadante nel 1833) e della tragedia lirica' di Salvatore Cammarano *Roberto Devereux* (andato in scena il 28 ottobre 1837 al Teatro

[29] Ma le prime rappresentazioni avvennero a Parigi fra il 1637 e il 1638; cfr. Snaith 1986, p. 853-854 e Conroy 1999, pp. 263-264.

[30] Come riporta Snaith 1986, p. 854. L'anello avrebbe dovuto essere restituito ad Elisabetta quando Essex avesse voluto farsi perdonare le colpe: ma Lady Cecil, a cui Essex aveva affidato la cura di recapitarlo ad Elisabetta, venne ostacolata nel compito ed Essex muore convinto della slealtà di Elisabetta.

[31] Snaith 1986, p. 854, indica tre autori possibili di cronache del periodo elisabettiano conosciuti da La Calprenède: si tratta di Du Chesne 1614, De Thou 1620 e Camden 1625. Non è da escludere che queste cronache fossero note anche a Coello per il suo *Conde de Sex*, ma non sono note traduzioni in spagnolo (*ante* 1638) di questi autori. Va segnalata, tra le possibili fonti per la storia dell'anello, la già citata *History of the most renowned...* (*cf. supra*, nota 25), la quale non è datata.

[32] Di fatto, un calco del dramma di La Calprenède, come indicato da Smith 1924, p. 150.

[33] La prefazione è citata da Smith 1924, p. 151.

[34] Vedi i contributi di Voltaire e di Lessing, citati in Smith 1924, p. 151.

[35] Altri libretti con finale tragico, *ante* 1715, si contano sulle dita di una mano e sono per la maggior parte testi di Girolamo Frigimelica Roberti. Sul libretto di Salvi, comunque, si sofferma Strohm 1997 (*Antonio Salvi's Amore e maestà and the funesto fine in opera*), pp. 165-176.

[36] Testimoniata dai lavori di John Banks (*The unhappy favourite, or the Earl of Essex*, 1682) e, in seguito, di James Ralph (*The fall of the Earl of Essex*, 1731), Henry Brooke (*The Earl of Essex*, 1749) e Henry Jones (*The Earl of Essex*, 1752). Sull'area inglese cfr. Schmiedel 1673, pp. 42-43.

[37] Ne parla in questi termini Strohm 1997, p. 301.



Foto di scena di Bette Davis per il film *The private lives of Elizabeth and Essex* (Michael Curtiz, 1939).

San Carlo di Napoli con musiche di Gaetano Donizetti)[38]. Non è dato sapere se Romani o Cammarano conoscessero il libretto di Salvi del 1715 (o una ripresa successiva), ma la derivazione da Ancelot è dichiarata e la struttura rimane sostanzialmente fedele; in questo modo, un motivo come quello dell'anello (espunto da Corneille, e quindi da Salvi) ricorre in entrambi gli adattamenti italiani. Con tutta probabilità Cammarano utilizzò – oltre ad Ancelot – anche il libretto di Romani come fonte: anzi, pare che Romani lo avesse proprio accusato di plagio[39]. Ma, al di là delle questioni di pirateria, mi sembra importante focalizzare l'attenzione sull'opera di Donizetti, il *Roberto Devereux*[40], per ciò che attiene al particolare rapporto testo/musica: come per altri adattamenti precedenti (e come per la *Floridea*), ancora una volta chi si è confrontato con la materia del conte di Essex ha dovuto fare i conti con un dramma eminentemente 'parlato', giocato sì su colpi di scena e repentini cambi, ma al tempo stesso fondato su un utilizzo di monologhi e soliloqui, di a parte e duetti muti che gli estensori dei drammi hanno sempre dovuto tenere in considerazione, impedendo eccessivi tagli alle parti più 'recitate' e cercando di mantenere sempre alta la tensione drammatica. È anche per questo motivo che i critici hanno notato come «nel secondo atto di *Roberto Devereux* si realizza, in modo molto italiano, l'ideale wagneriano del dramma musicale»[41].

Da questo momento in poi le gesta del conte di Essex cominciarono a scemare d'interesse agli occhi del pubblico del XIX secolo; tornarono a godere di qualche scampolo di fortuna, che sapeva di *revival*, in Inghilterra attorno alla metà del secolo scorso, allorquando William Plomer stese il libretto *Gloriana*, traendo la linfa dal romanzo-saggio di Lytton Strachey *Elizabeth and Essex: a tragic history*[42]. Lo mise in musica il più grande drammaturgo musicale dell'Inghilterra novecentesca, Benjamin Britten, e andò in scena al Covent Garden di Londra l' 8 giugno 1953 in occasione dell'incoronazione della regina Elisabetta II. Non fu un enorme successo, ma all'interno della produzione britteniana si segnala – come fu per Donizetti, *mutatis mutandis* – per la particolare costruzione drammaturgica, che sfrutta l'interazione fra ambientazione storica e realismo psicologico per delineare un ritratto di Elisabetta, divisa fra interesse pubblico e amor privato, 'modernista' e ai limiti dell'onirico (la scena finale con Elisabetta/Gloriana in preda ai ricordi)[43].

La carrellata di trasposizioni teatrali delle vicende della regina Elisabetta e del suo favorito Robert Devereux, conte di Essex, termina qui. Si

[38] Non ho dimenticato il libretto di Giovanni Schmidt *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815), messo in musica da Gioachino Rossini: semplicemente, l'argomento è fuori tema, poiché le vicende riguardano l'amore della regina per il conte di Leicester e fanno capo ad una tradizione del soggetto completamente diversa.

[39] Sulla questione cfr. Cella 1966, pp. 517-518.

[40] Si noti che si tratta del primo caso che riporti il vero nome del conte di Essex nel titolo.

[41] Ashbrook 1987, p. 171.

[42] Vd. Strachey 1928. Lo stesso, assieme al *play* di Maxwell Anderson *Elizabeth the Queen* del 1930, costituì la base del film di Michael Curtiz *The private lives of Elizabeth and Essex* del 1939, con Errol Flynn e Bette Davis, candidato a cinque premi Oscar.

[43] Sull'opera di Britten vd. White 1970, pp. 165-175; per una maggiore comprensione del contesto culturale all'interno del quale nacque *Gloriana* vd. Wiebe 2005.

tratta, per ragioni di spazio, di una ricognizione incompleta [44], volta solo a sottolineare quanto persistente e duraturo sia stato l'utilizzo del soggetto.

Ora è necessario fare un passo indietro e tornare in Italia, là dove si era lasciato il capitano Morosini alle prese con la guerra di Candia: sarà lì, fra le piazze di Napoli e Firenze e i palcoscenici della Lombardia, attraverso la lettura di Coello e le improvvisazioni dei comici dell'arte, che il soggetto relativo al conte di Essex porrà le basi per una fortuna inaspettata e duratura.

Benché vada assai ristretto
fa però qualche cosuccia,
e accompagna il bel sonetto
con sei braccia di fettuccia.

N74, *Intermezzo 1*

4. Le fonti italiane della *Floridea*

Che l'influenza del teatro spagnolo sulla drammaturgia dei drammi per musica seicenteschi costituisca una parte importante della loro esistenza, è un assunto storiografico che oggi, grazie ad alcune ricerche e recenti studi [45], appare quasi scontato. Non è tanto un discorso di quantità, quanto piuttosto un approccio, una cultura del fare teatro' che si diffonde durante il Seicento italiano e si arricchisce di moduli e stratagemmi del repertorio scenico spagnolo, e di cui i librettisti italiani faranno molta fatica a disfarsi. Difatti, difficile non è tanto riconoscere la quantità di soggetti spagnoli utilizzati (dichiaratamente o meno) come fonte dei libretti per musica italiani, quanto capirne i meccanismi e la rete di derivazioni [46].

Il caso del *Conde de Sex* di Antonio Coello non è unico, ma è emblematico. Anzi, si potrebbe dire che la sua tradizione italiana e il suo confrontarsi (contaminarsi?) con la pratica improvvisa dei comici dell'arte abbiano avuto un che di *standard*, tale da conferirgli la qualifica di *exemplum*.

In Italia, durante il periodo spagnolo – cioè quando il fulcro degli scambi economico-culturali con quel paese era costituito da due città come Milano e Napoli – le ultime novità in materia di teatro iberico erano recepite e fruite attraverso le raccolte di diversi autori portate sulla penisola da personalità della cultura o della politica, ambasciatori, mercanti, insomma da chiunque avesse a che fare con la grossa mole di scambi fra i due paesi. Nel caso del *Conde de Sex*, è proprio attraverso una di queste raccolte che le gesta di Robert Devereux giunsero in Italia e diedero il via ad una tradizione autonoma: si trattava di *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (1651), meglio conosciuto come *El mejor de los mejores*, raccolta di 31 drammi di autori spagnoli di ampia circolazione in Italia [47].

Prima di divenire modello di riferimento per la stesura del libretto della *Regina Floridea* [48], la *comedia* di Coello cominciò a girare per le piazze italiane attraverso le messe in scena di compagnie itineranti di comici dell'arte i quali, per primi, colsero l'efficacia del soggetto e si accinsero ad adattarlo alle specifiche esigenze dei personaggi delle improvvi-

[44] Mancano, per esempio, tutti i testi di area tedesca. Per ulteriori approfondimenti, rimando comunque a Schmiedel 1638, pp. 41-44 e Strohm 1997, pp. 294-305.

[45] L'argomento non è privo di importanti studi (ma è un approccio relativamente recente e, come tale, ancora quantitativamente scarso). Per una bibliografia di base, il contributo più esteso è costituito dai cinque volumi della collana «Commedia aurea spagnola e pubblico italiano» (Commedia 2007). Per questioni specificatamente musicali vd. Fabbri 1991 e Fabbri 2003.

[46] Daolmi 2004, p. 139, a riguardo parla di «inafferrabilità del processo migratorio».

[47] Come testimoniano le almeno cinque diverse copie conservate in I-Rvat (Chigi IV.1734 e Barberini KKK.VI.6, cfr. Daolmi 2004, p. 120), I-Vnm (Dramm. 3903, cfr. Profeti 2000, p. 53) e I-PAp (CC.IV.28033.59.10 e CC.IV.28033.72.12, due copie mutile rispettivamente del 1651 e del 1653).

[48] In M70, il testo di Coello è ricordato nelle avvertenze 'Al lettore' col titolo *La mas lastymosa tragedia del Conde de Sex*; poiché nella raccolta *El mejor de los mejores* la commedia appare col titolo *La tragedia más lastimosa de amor*, e poiché questa è l'unica stampa recante questo titolo, l'autore del libretto aveva sicuramente davanti a sé la raccolta del 1651; al tempo stesso, però, la citazione all'interno del libretto comprende il titolo originale *El conde de Sex*, dunque è probabile che si fosse a conoscenza anche della prima edizione del 1638 (vd. *infra*, p. 37).