

Maria Aurelia MASTRONARDI

# Una “festa” alla corte degli Acquaviva

Scena e teatro nella Puglia del Seicento





Maria Aurelia MASTRONARDI

# Una “festa” alla corte degli Acquaviva

Scena e teatro nella Puglia del Seicento



©2019 Edizione CSDSD

Centro Studi e Documentazione sulla Storia e la Devozione

Sede operativa: Via Nazionale, 26 - Tolve (PZ)

E.mail: [nicola.montesano@virgilio.it](mailto:nicola.montesano@virgilio.it)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore.

ISBN 9788894067866

In copertina:

(*Particolare*) Paolo FINOGLIO, *Armida tenta di trattenere Rinaldo* (1640 circa).

Pinacoteca Civica di Conversano.



Apollo e Dafne (da V. Cartari, *Immagini delli dei de gl'antichi*, in Venezia, appresso Niccolò Pezzana, 1674)

## Indice

Introduzione	p. 8
Immagine, parola e musica nella “festa” barocca	p. 11
Nota ai testi	p. 67
<i>Centuria di Corpi di “imprese”</i>	p. 70
<i>Gli Amori di Alfeo con Aretusa</i>	p. 95
<i>La Berenice regina degli Argivi</i>	p. 102





## Introduzione

La “civiltà del Barocco vede al suo centro la “festa” quale mezzo privilegiato di costruzione dell’immaginario collettivo e al contempo di propaganda del potere signorile e monarchico.

La “festa” per le nozze di Giulio e Dorotea Acquaviva riveste in tal senso un ruolo del tutto significativo e peculiare. Costruita all’insegna di una ben orchestrata “organicità”, essa presenta innanzitutto uno straordinario “apparato”, in cui, come di consueto, l’intera città appare trasfigurata in di una tutta barocca “meraviglia”, tra archi trionfali e fontane di vino, di cui permane traccia nelle cronache del tempo. Ad arricchire questo “apparato” è presente una *Centuria di Corpi d’Imprese* celebranti i due sposi, ad opera di un interessante letterato di provincia, Domenico Antonio Mele, medico e poeta, al bivio dunque fra esercizio di una professione “civile” e attardata attività di poeta di corte.

La “festa”, come nella tradizione rinascimentale e barocca, trova il suo culmine nella rappresentazione teatrale ed in particolare nell’esecuzione all’interno di un teatro in legno, effimero come la “festa” stessa, di un dramma per musica, la *Berenice regina degli Argivi*, che doveva essere preceduto da un Antiprologo, *Gli Amori di Alfeo con Aretusa*, immaginosamente ricco dal punto di vista scenografico, celebrante, ancora una volta, secondo la prassi, i due

sposi, ad opera dello stesso Mele, che sembrerebbe in tal senso una sorta di regista dell'intera celebrazione.

Quello che appare rilevante è sottolineare la penetrazione di un modello preciso, in voga come è noto in tutti i maggiori centri della penisola, in un'area provinciale quale era appunto la piccola corte di Conversano, ma anche analizzare la fortuna e la circolazione di testi nelle aree eccentriche del Viceregno. Un momento non secondario dunque nella ricostruzione della vita teatrale della "periferia", di cui permangono soltanto sparsi frammenti, non privi di un intrinseco valore.

L'evento però si carica di uno spessore ben più problematico se letto non come mera autocelebrazione, ma come momento fondante di una polemica politica di ben più inquietante spessore. Gli Acquaviva di Conversano costituivano una delle famiglie di più antica nobiltà del Regno di Napoli, usi a comportarsi nel loro feudo quali signori assoluti, spesso in aperto contrasto con il potere vicereale. Allo scorcio del Seicento, Giulio Acquaviva, in una sfasatura cronologica non priva di significato, tenta di incarnare ancora, ispirandosi forse all'avo Girolamo II, despota e mecenate all'interno dei suoi territori, in perenne contrasto con il re di Spagna, l'immagine del signore feudale, sovrano all'interno dei suoi possedimenti, sempre in lotta con il potere centrale e con la Chiesa di Roma. I contrasti con i viceré Los Velez e Del Carpio saranno frequenti e costanti, così come frequenti saranno i periodi che Giulio sarà costretto a trascorrere in carcere, a causa della sua anarchia nei confronti dell'autorità e dei suoi soprusi all'interno del feudo. Fra contrasti e scarcerazioni, il matrimonio del 1687 con Dorotea Acquaviva del ramo di Atri

diventava il mezzo più efficace per ribadire, anche visivamente, la grandezza della famiglia e il potere dello stesso conte, nel tentativo, utopistico quanto velleitario, di far assurgere una piccola e marginale corte di provincia al rango di centro politico e culturale di primo piano. L'evento travalica, quindi, la sua episodicità e costituisce un significativo tassello nella storia della feudalità meridionale, da intendersi come "luogo autentico della dialettica storica del Mezzogiorno: dialettica tra baronaggio e comuni, tra baroni e potere regio, tra nobiltà di Seggio di Napoli e nobiltà feudale delle provincie, tra il feudo e i ceti che emergono e crescono alla sua ombra"<sup>1</sup>.

Il valore "propagandistico" della "festa" conversanese è ancora più chiaro ed inquietante se si considera che proprio Giulio Acquaviva è ritenuto l'ispiratore, o meglio il regista occulto, del "processo agli ateisti" di Napoli, che prende le mosse nel 1688, un anno dopo le nozze, processo come è noto mirante a colpire Francesco D'Andrea e tutto il *milieu* culturale di tradizione investigante, ma soprattutto teso a screditare chi, in stretto rapporto con il viceré, nella auspicata sinergia tra potere centrale e "ceto civile", aveva stigmatizzato le intemperanze e gli abusi dei grandi baroni del Regno e dell'Acquaviva in particolare. Un esempio quindi di come una "microstoria" possa caricarsi di significati ulteriori e divenire la spia di dinamiche e di contraddizioni di ben più vasta portata.

---

<sup>1</sup> Cfr. G. GALASSO, *A proposito di Acquaviva e di Spagna nel Mezzogiorno d'Italia*, in *Stato e baronaggio. Cultura e società nel Mezzogiorno: la casa Acquaviva nella crisi del Seicento*, Galatina, Congedo, 2008, p. 22.

## Immagine, parola e musica nella festa barocca

### 1.

Era il tutto in quel tempo ben disposto, con diverse livree di scarlatta e più vago ornamento e colore fra gli staffieri e camerieri numerosi, spiegati per essere giunta in Conversano di fresco la sposa, contessa donna Dorotea, sorella del duca d'Atri, parimente Acquaviva, all'arrivo della quale si era adornata di emblemi e di imprese una lunga strada con la Fama nell'arco e le parole *Foelici faustoque ornata ingressui*, aperte fonti di vino, consumate machine di fuoco e rappresentate in un novello teatro di legno, che pensan di ridurre in fabbrica, l'opera drammatica intitolata *La Berenice*, nella quale segnalavansi diversi musici forastieri e particolarmente la cantatrice Fiasconi<sup>1</sup>.

Se la “festa” in ambito rinascimentale e barocco si configura come preciso sistema di segni, luogo privilegiato entro cui la società secentesca si esprime<sup>2</sup> attorno ad alcune figure come acqua e

---

<sup>1</sup> Cfr. G. B. PACICHELLI, *Memorie novelle de' viaggi per l'Europa cristiana*, Napoli, Bulifon, 1690, II, p. 176.

<sup>2</sup> Per una puntuale analisi della festa come “sistema di segni”, cfr. G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 91-92, e inoltre C. MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968; M. FAGIOLO DELL'ARCO – S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca. Corpus delle feste a Roma*, Roma, De Luca, 1997. Sul carattere e sul valore della

fuoco, illusionisticamente e ossimoricamente accostate<sup>3</sup>, un ruolo del tutto peculiare essa assume in realtà “eccentriche” quali le piccole corti meridionali del tardo-Seicento.

L'ultimo quarto del XVII secolo vede infatti, nel Regno di Napoli, lo scontro decisivo fra una aristocrazia tradizionalmente orgogliosa delle proprie prerogative e costantemente ribelle, e il potere vicereale, teso, sia pure con impegno ed esiti alterni, a un contenimento delle prepotenze e dei soprusi nobiliari, in vista di un rafforzamento del potere centrale<sup>4</sup>. Sebbene un viceré come il Los Velez<sup>5</sup> persegua una politica sostanzialmente moderata nei confronti degli eccessi baronali, egli è comunque costretto a contenere gli Acquaviva di Conversano, che costituivano ancora il fulcro della prepotenza nobiliare del Vicereame, perché non cessavano, nei loro feudi pugliesi, di “tormentare le case onorate

---

“festa” nel Regno di Napoli cfr. M. RAK, *A dismisura d'uomo: festa e spettacolo del barocco tra Napoli e Roma*, Palermo, Due Punti Edizioni, 2013. Per quanto riguarda la Puglia cfr. *Foggia capitale. La festa delle arti nel Settecento*, a cura di M. Pasculli Ferrara, V. Pugliese, N. Tomaiuoli, Napoli, Electa, 1998.

<sup>3</sup> M. FAGIOLODELL'ARCO - S. CARANDINI, *L'effimero barocco* cit., pp. 167-172.

<sup>4</sup> Sulla complessa vicenda socio-politica del Regno di Napoli nel secondo Seicento cfr. G. GALASSO, *Napoli nel Vicereame spagnolo (1648-1698)*, Napoli, Guida 1972; ID., *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, Sansoni, 1982; ID., *Alla periferia dell'impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino, Einaudi, 1994; ID., *Il Regno di Napoli. Il Regno spagnolo e austriaco*, Torino, UTET, 2006, in particolare pp. 593- 744. Per quanto riguarda la Puglia cfr. A. SPAGNOLETTI, *L'incostanza delle umane cose. Il patriziato in terra di Bari tra egemonia e crisi (XVI-XVIII secolo)*, Bari, Edizioni Dal Sud, 1981.

<sup>5</sup> Ferdinando Gioacchino Fajardo, marchese di Los Velez, fu viceré a Napoli dal 1675 al 1683. Durante il periodo in cui fu in carica, vi furono evidenti difficoltà nei rapporti tra Napoletani e Spagnoli, determinati dalle pressioni dei Francesi, dai contrasti interni alla corte madrilena tra la regina madre Marianna e don Giovanni d'Austria e dalla crisi economica causata dalla fine della guerra di Messina. Los Velez chiese in sostanza, ad aristocrazia e ceto togato, una partecipazione più organica alla vita pubblica, tanto da determinare una situazione in cui paradossalmente regnava l'indisciplina. Cfr. R. GALASSO, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 641-680.

con imperio e tirannia”. E, pur non vedendo notoriamente di buon occhio la casa di Conversano, egli, in linea con la sua politica, usa verso di loro “templanza y blandura”<sup>6</sup>. In questo contesto socio-politico, in cui particolarmente vistoso appare l'ostracismo sdegnoso dell'aristocrazia verso i ceti emergenti, unito ad una altrettanto tenace difesa di patrimoni sempre più vacillanti, il ripiegamento verso la “provincia” diviene non solo una ragione di ristabilimento finanziario e di recupero sociale, ma anche il mezzo più efficace per salvaguardare le proprie posizioni di privilegio.

Una svolta decisiva da parte del potere centrale si avrà con il marchese del Carpio<sup>7</sup>, già ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, viceré a Napoli dal 1683 al 1687, che con decisione tenta di porre fine al banditismo e all'endemica anarchia baronale, stringendo un legame sempre più stretto con l'emergente “ceto civile”<sup>8</sup>. In questo contesto, in cui, tra l'altro, nuovo valore politico e dinastico si conferiva alle unioni tra le grandi famiglie del Regno, si colloca il celebrato matrimonio tra Giulio e Dorotea

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 674.

<sup>7</sup> Gaspar de Haro, marchese del Carpio, esponente di quel ristretto gruppo di famiglie che a Madrid deteneva le cariche di maggior prestigio, mostrò una grande energia politica, combattendo con decisione l'endemica piaga del banditismo e l'anarchia dei baroni. Fautore di una riorganizzazione militare e di una riforma monetaria, fu anche appassionato di arte e di teatro. (Ivi, pp. 681-714).

<sup>8</sup> Sull'affermazione del “ceto civile” e sui suoi rapporti con la moderna cultura scientifica cfr. S. MASTELLONE, *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, Messina, D'Anna, 1965; ID., *Francesco D'Andrea politico e giurista. L'ascesa del ceto civile*, Firenze, Olschki, 1969; B. DE GIOVANNI, *La vita intellettuale a Napoli fra la metà del Seicento e la restaurazione del Regno*, in *Storia di Napoli*, VI, I, Napoli, 1970, pp. 401-534; P. VENTURA, *La capitale e le élites urbane nel Regno di Napoli tra XVI e XVIII secolo*, in “Melanges de l'Ecole française de Rome”, 121 (2009), pp. 261-296.

Acquaviva<sup>9</sup>, in cui si riunivano i due rami (Conversano e Atri) della famiglia che, forse più di ogni altra, si poneva in quegli anni quale portatrice, perdente, di una precisa quanto anacronistica visione della società e dei rapporti di potere.

La vita stessa di Giulio Acquaviva pare l'emblema di questa condizione tragicamente inattuale. Già prima di assumere il titolo di conte di Conversano, egli era stato al centro delle "cronache" del tempo per i suoi abusi e le sue intemperanze<sup>10</sup>. Tra arresti, periodi di carcerazione in Castel Sant'Elmo o altrove, amori plateali e violenti come quello con Candida Pisano<sup>11</sup>, Giulio, insieme ai fratelli, conte Giangirolamo III, Adriano e Domenico, costituisce un problema non certo secondario per il potere vicereale, costantemente teso a ridimensionare quella volontà di vivere al di sopra di ogni norma e di ogni legge che pare contrassegnare i membri di casa Acquaviva. Quando, nel 1682,

---

<sup>9</sup> Sulla vicenda di Giulio Acquaviva Cfr. A. FANIZZI, *Armi e baroni. Controversie e duelli degli Acquaviva di Aragona dal 1636 al 1732*, Bari, Edizioni Levante, 1985; M. SIRAGO, *Il feudo acquaviviano in Puglia*, in "Archivio storico pugliese", 39 (1986), pp. 227-240.

<sup>10</sup> Cfr. D. CONFUORTO, *I Giornali di Napoli dal 1679 al 1699*, a cura di N. Nicolini, Napoli, presso Luigi Lubrano, 1930, I, pp. 70, 79 sg., 88, 120, 126, 217, 219, 247.

<sup>11</sup> "10 ottobre 1679. La signora Candida Pisano, figlia di Geronimo, mercadante di buon nome [...] essendo rimasta vedova, si era ritirata in casa di detto suo padre, quale abitava a strada Toletto [...] Essendo giovane e bello, di essa [Candida Pisano] s'innamorò il signor don Giulio Acquaviva, il quale, con l'occasione di andare in passeggio ogni giorno per quella strada, sovente la vedeva e, compiacendosi delle sue bellezze, con occhio amoroso la fece accorta del suo amore. Quella, vedendosi amoreggiata da un cavaliere di tal portata, di florida e bella gioventù, facilmente s'impacciò nell'amore del cavaliere [...]. Onde, alli reciprochi affetti, per mezzo di fidi messaggeri, seguì il modo di ritrovarsi insieme allí godimenti amorosi quali si praticavano molto spesso nell'ore più avanzate della notte nelle medesima casa di quella" (Ivi, p. 22). Cfr. anche il ms. italien 297 della Bibliothèque Nationale de Paris, ff. 459-479 (*Di don Giulio Acquaviva e degli amori di Candida Pisano*) pubblicato da A. Fanelli, *Spigolature archivistiche europee su Conversano*, in *Studi di storia pugliese in memoria di Maria Marangelli*, a cura di F. Tateo, Fasano, Schena, 1990, pp. 244-248, doc.6.

Giangirolamo III muore, Giulio apprende in carcere la notizia della dipartita del fratello e della conseguente acquisizione del titolo. Solo l'anno seguente il viceré deciderà la sua scarcerazione e confinerà l'irrequieto nuovo conte nei feudi conversanesi<sup>12</sup>. Anche in “periferia” però continuano le prepotenze e i soprusi, culminanti nella drammatica controversia che oppone Giulio dapprima al capitolo di Nardò e quindi al vescovo di Conversano Andrea Brancaccio (1681- 1701)<sup>13</sup>, determinata dalla volontà del conte di erigere un baldacchino in cattedrale, nell'ulteriore tentativo di proclamare una sempre più improbabile e vacillante supremazia politica dell'aristocrazia feudale anche nei confronti della Chiesa di Roma. Proprio questa controversia sfocerà nel coinvolgimento del conte nel processo agli ateisti<sup>14</sup>, momento particolarmente teso nella storia e nelle vicende politiche e

---

<sup>12</sup> “28 gennaio 1682. Il signor Don Giulio Acquaviva, che per la morte del signor conte Don Geronimo, suo fratello, all'Amendolara, è divenuto conte di Conversano, per ordine del signor viceré è stato trasportato da questo castello ove stava carcerato nel castello di Gaeta, per maggior suo travaglio e strapazzo [...] settembre 1682. Il signor Don Giulio Acquaviva è stato portato nel castel S. Ermo e si crede sarà scarcerato” (D. CONFUORTO, *I Giornali di Napoli* cit., I, p. 80).

<sup>13</sup> Cfr. M. SIRAGO, *Il feudo* cit., pp. 230-233. Il vescovo di Conversano, temendo che si verificassero gli stessi disordini occorsi a Nardò l'anno precedente, non aveva fatto rimuovere il baldacchino collocato dal conte, ma, con l'avvento del nuovo papa Alessandro VIII, fu costretto a provvedere alla rimozione, tanto da togliere addirittura “il baldacchino con le sue mani” il 29 giugno 1690. Il conte aveva protestato vivacemente e il vescovo era stato costretto ad andare a Napoli e quindi, “sfrattato dal Regno”, dovè riparare a Roma. La vicenda fu poi accantonata causa del diffondersi dell'epidemia di peste.

<sup>14</sup> L. OSBAT, *L'Inquisizione a Napoli. Il processo agli ateisti (1688-1697)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974, in particolare pp. 43-90, 255-275 (tre deposizioni di Francesco Paolo Manuzzi). Cfr. inoltre M. RAK, *Note napoletane. I processi del 1688-1697*, in “Giornale critico della filosofia italiana” (1973), pp. 52-82; M. TORRINI, *Il problema del rapporto scienza filosofia nel pensiero del primo Vico*, in “Physis”, 20 (1978), pp. 103- 121; A. BORRELLI, *L'Apologia in difesa degli atomisti di F. D'Andrea*, in “Filologia e critica”, 6 (1981), pp. 259-290; G. GALASSO, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 734-744; A. BORRELLI, *D'Andrea Atomista: L'Apologia e altri inediti nella polemica filosofica della Napoli di fine Seicento*, Napoli, Liguori, 1995.



ideologiche della Napoli di fine secolo, punto d'arrivo non soltanto di quell'ineludibile scontro tra “antichi” e “moderni” che animava la cultura partenopea del tempo<sup>15</sup>, ma anche luogo di mai sopite tensioni politiche e sociali. Se infatti probabili strateghi della vicenda erano stati i gesuiti, che mal tolleravano il diffondersi a Napoli di nuovi saperi e di nuovi maestri capaci di incrinare il loro secolare monopolio della cultura, la disputa era nata, apparentemente, tra esponenti del “ceto civile”.

Nel 1688, infatti, Francesco Paolo Manuzzi, avvocato, uomo di fiducia di Giulio Acquaviva, che difenderà anche presso la corte di Spagna (1689-1692), denuncia al Sant’Uffizio l'esistenza di persone, che, seguendo la filosofia atomistica, il meccanicismo di Gassendi, avevano abbandonato la fede. Afferma di aver frequentato anch’egli, in un primo tempo, l'ambiente degli “atomisti”, ma di essersi successivamente pentito; accusa soprattutto Giacinto de Cristofaro<sup>16</sup> e Basilio Giannelli<sup>17</sup>, anch'essi avvocati, ma in sostanza intende colpire tutto il *milieu* culturale legato all’eredità degli Investiganti e aperto ai fermenti più spregiudicati delle filosofie europee. Gli ecclesiastici non comprendono (o meglio non vogliono comprendere) che la

---

<sup>15</sup> Cfr. M. RAK, *Una teoria dell'incertezza. Note sulla cultura napoletana del secolo XVII*, in “Filologia e Letteratura”, 15 (1969), pp. 233-297; B. DE GIOVANNI, *La vita intellettuale a Napoli* cit.; M. TORRINI, *L'Accademia degli Investiganti*, in “Quaderni storici”, 16 (1981), pp. 845-883; A. BORRELLI, *D'Andrea Atomista* cit.

<sup>16</sup> Su Giacinto De Cristoforo, giurista e matematico cfr. la voce curata da A. De Ferrari, in DBI, 33 (1987), pp. 123-126.

<sup>17</sup> Su Basilio Giannelli, giurista, poeta neo-petrarchista, corrispondente di Antonio Magliabechi per oltre un quarantennio ed infine membro dell’Arcadia cfr. la voce curata da C. Cassani, in DBI, 54 (2000), pp. 386-389.

vicenda poteva essere orchestrata proprio da Giulio Acquaviva, mirante a colpire il “ceto civile” e, in particolare Francesco D’Andrea, Fulvio Caracciolo e Federico Cavalieri, segretario del Regno e avvocato fiscale della Sommaria che, in stretto rapporto con il potere centrale lo aveva no accusato di abuso di potere all’interno del suo feudo. Il “ceto civile” sempre più legato al potere vicereale (e in particolare al del Carpio), diventava, nella nuova alleanza, l’antagonista diretto di quella feudalità che non voleva comprendere l’ormai irreversibile mutamento dei tempi. L’asse aristocrazia-gesuiti pare dunque contrapporsi a quello costituito da viceré e “ceto civile”. In questa prospettiva, anche il sonetto in lode delle nozze di Giulio e Dorotea di Giacomo Lubrano<sup>18</sup>, gesuita e conservatore non solo in campo letterario (i “moderni” a Napoli, in nome di un razionalismo pre-arcadico sono, in campo letterario, tenacemente avversi alle “oscurità” dei tardo-concettisti) pare caricarsi di motivazioni che vanno ben al di là del semplice encomio. E la stessa “festa” per le nozze, in tutto il suo fasto, appare come una “tessera” all’interno di un progetto politico di dimensioni ben più vaste e inquietanti.

---

<sup>18</sup> “Prodigî d’acque in estasi di luce / temprano il bello a le celesti sfere, /ove stelle, altri miti, altre guerriere. / forman liquide danze, e’l Sol n’è duce. / Quanto ha Castor di rai, quanto ha Polluce, / quanto di latte il candido sentiere / è diafano foco in Acque vere, / che più d’aura vitale a noi traluce. / Or queste scene in terra Amore allumi, e splendor fai con gloriosa idea / tra fiamme ed Acque vive un ciel di lumi. / Che se dono divino è Dorotea, / vanterai, Giulio, emulator de’ numi, eredi al sangue tuo parti di dea” (G. LUBRANO, *Scintille poetiche*, a cura di M. Pieri, Ravenna, Longo, 1982, p. 105). La prima edizione delle *Scintille poetiche* risale al 1680 (Napoli, nella Nuova Stamperia di D. A. Parrino e Luigi Muzi). Su Lubrano cfr. C. SENSI, *L’arcimondo della parola*, Padova, Antenore, 1982. Sui caratteri del tardo-concettismo napoletano cfr. F. CROCE, *La lirica tardo barocca del Lubrano, dell’Artale e del Dotti*, in *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 93-221; A. QUONDAM, *Dal Barocco all’Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, Il cit., pp. 816-846.

Il processo si protrarrà, fra alterne vicende, fino allo scorcio del secolo, quando l'intervento del nuovo viceré conte di Santo Stefano<sup>19</sup>, che tenterà di ricucire il rapporto con la nobiltà feudale porrà fine alla controversia. Nel frattempo, Giulio Acquaviva, come si è visto probabile regista occulto della vicenda, era scomparso dalla scena politica e mondana. Al diffondersi dell'epidemia di peste del 1691, è proprio il conte infatti a essere considerato causa del propagarsi del contagio, “per aver fatto sbarcare alcuni legni carichi di cuoio provenienti dal Levante a Mola, facendo poi trasportare la merce infetta, di nascosto, a Conversano”<sup>20</sup>. Anche nell'immaginario popolare, suggestionato forse da voci diffuse dal vescovo Brancaccio, Giulio Acquaviva, a causa dei suoi molteplici “peccati” e soprattutto perché, per causa sua, era stata interdetta la cattedrale di Conversano, viene considerato causa diretta o indiretta del contagio. Un esempio non privo di significato di come una epidemia possa essere letta, interpretata e impiegata in senso tutto politico (e non si dimentichi che il viceré conte di Santo Stefano sarà accusato da alcuni suoi oppositori di essersi addirittura “inventato” l'epidemia di Conversano pur di conservare il suo potere). L'untore Giulio fugge pertanto con la moglie, in attesa del primogenito, a Napoli, ma da Napoli sarà confinato a Ischia, da dove però sarà respinto

---

<sup>19</sup> Francisco de Benavides, conte di Santo Stefano del Puerto (1688-1696) era già stato viceré in Sardegna (1675-1678) e in Sicilia (1678-1688), e non era legato ad alcuna fazione della corte madrilena. Agì a Napoli con grande prudenza e la sua linea politica non si mostrò molto diversa da quella del marchese del Del Carpio, anche se mostrò maggiore apertura nei confronti dell'aristocrazia. Il suo governo incontrò un diffuso favore, ma non mancarono oppositori e malcontento. Cfr. G. GALASSO, *Il Regno di Napoli* cit., pp. 715-756.

<sup>20</sup> Cfr. M. SIRAGO, *Il feudo* cit., pp. 235 sgg.

perché considerato appestato, così come avverrà anche a Procida<sup>21</sup>. Giungerà infine a Nisida, ove morirà il 1 febbraio 1692<sup>22</sup>.

2. Ben noto è il processo di riduzione, in senso eminentemente encomiastico, attuato in area manieristica e barocca dell'originario

---

<sup>21</sup> “A 3 detto [gennaio 1691] mercoledì a sera, si partì dal casale della Barra, ov'era stato alloggiato dal Conte dell'Acerra, don Giulio Acquaviva con sua moglie gravida e famiglia, e s'è imbarcato allo Granatiello per andare a far il suo esilio nel castello d'Ischia. Ed è andato guardato dalle guardie spagnole [...] A 4 detto, giovedì, è insorta voce per Napoli che il mal di Conversano non sia altrimenti peste, ma febre maligna cagionata dal grano guasto ch'avea il conte fatto panizzare in detta città com'anco che, volendo far maturare il lino fatto in quelli territori, l'abbia fatto maturare in fosse fatte per detto effetto in detta città, e che ciò fusse stato caggione di cotal mortalità [...]. Arrivato il conte di Conversano con le dame ad Ischia, quei dell'isola con l'arme in mano fero no stare alla larga le felluche, né vollero che ivi smontasse alcuno. Onde ritornarono indietro e andorono per smontare a Procida, e gli successe lo stesso, quantunque quelle, nauseate dal mare, e particolarmente la contessa, ch'era gravida, piangendo pregasse quei dell'isola a dargli ricovero; ma quelli, sempre intrattabili, non vollero esaudirla. Per lo che, scacciati da tutti com'appestati, si ricovrarono, non potendo far altro, nel Purgaturo di Nisida, luogo di far fare la quarantana a quelli che vengono da fuori da luoghi sospetti di peste, ma poi ebbero finalmente ricovero nel palazzo di Nisida” (D. CONFUORTO, *I Giornali di Napoli* cit., I, pp. 315-317).

<sup>22</sup> “A detto dì, primo di febraro, è morto in Nisida don Giulio Acquaviva conte di Conversano d'una risipela venutagli nella gamba, vicino alla quale nacque un'ampolla negra, per lo che miserabilmente se n'è morto con grandissimo dispiacere d'animo, per vedersi maltrattato e confinato in un'isola deserta, con moglie gravida e tutta la famiglia a far la quarantana, imputato d'esser stato caggione di far venire la peste alla sua città di Conversano [...] Questa casa, da quindici anni in qua, ha avute grandissime scosse di travagli, tutto cagionato dalla gran superbia c'ha regnato in essa. Il corpo del conte è stato, per ordine de' Deputati della Salute, sotterrato in una fossa fatta fare dentro la cappella di quell'isola, dietro l'altare, dodici palmi sotterra, dentro una tomba tutta empeciata ed empita di calce, per dubio che non fusse morto appestato, per causa della detta ampolla uscita vicino alla risipela” (D. CONFUORTO, *I Giornali di Napoli* cit., I, p. 327). Su questa epidemia cfr. *La peste in Terra di Bari (1690-1692). Cronache e documenti*, a cura di V. L' Abbate, Fasano, Schena, 1992. Dorotea Acquaviva il 14 marzo dette alla luce un figlio, cui fu imposto il nome di Giulio Antonio. Dopo il baliato della madre (1692-1710) che riuscì a dare un riassetto al patrimonio feudale e riportare la pace nei suoi possedimenti, egli divenne conte di Conversano (1710-1745). Cfr. M. SIRAGO, *Il baliato di Dorotea Acquaviva d'Atri contessa di Conversano*, in *Gli Acquaviva d'Aragona duchi d'Atri e conti di San Flaviano*. Atti del Convegno, Teramo, Centro Abruzzese di ricerche storiche, 1989, pp. 123-151; EAD., *Il feudo acquaviviano* cit., pp. 140-254.

significato esoterico-filosofico dell'“impresa”<sup>23</sup>. In questa prospettiva si inserisce la funzione celebrativa degli “apparati” per le nozze di Giulio e Dorotea Acquaviva di Domenico Antonio Mele<sup>24</sup>, medico, poligrafo membro di alcuni dei più rilevanti sodalizi culturali dell'Italia meridionale, a conferma di un preciso ruolo dell'intellettuale al servizio di quelle piccole corti di periferia, che cercano di seguire e imitare, sia pure in maniera provinciale e attardata, il modello costituito dalle grandi corti signorili d'Italia<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Ingente è la letteratura sull'argomento, ma cfr. almeno B. CROCE, “Imprese” e trattati delle “imprese”, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958, pp. 352- 364; A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, Sansoni, 1966; C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. Idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1971; A. PINELLI, *La “philosophie des images”. Emblemi e “imprese” fra manierismo e barocco*, in “Biblioteca di storia dell'arte”, 1-2 (1976), pp. 3-28; E. H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978; G. SAVARESE - A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980; A. GAREFFI, *Le voci dipinte*, Roma, Bulzoni, 1981; G. INNOCENTI, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana, 1981; M. COSTANZO, *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del barocco*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 65-81; L. INNOCENTI, “Vis eloquentiae”. *Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983; S. LOPEZ POSA, *Empresas, emblemas, jeroglificos: agudezas simbolicas y comunicaciòn conceptual*, in *La Aprarción del periodismo en Europa. Comunicaciòn y propaganda en el Barroco*, eds. R. Chartier - C. Espejo, Madrid, Marcial Pons Historia, 2012. Per quanto riguarda l'area napoletana, una significativa riduzione degli originari intenti filosofici ed esoterici delle imprese è attuata da G. C. Capaccio (*Delle imprese*, Napoli, Carlino e Pace, 1592). Cfr. A. QUONDAM, *La parola nel labirinto, Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 190-193. A questo impiego sostanzialmente encomiastico dell'impresa si può ricondurre l'ampia trattazione del Tesaurus sull'argomento (cfr. *Il Cannocchiale*, Torino, Zavatta, 1670 pp. 377- 398; *Idea delle perfette imprese*, a cura di M. L. Doglio, Firenze, Olschki, 1975).

<sup>24</sup> Su Domenico Antonio Mele, “dottor fisico”, membro delle Accademie dei Ravvivati di Acquaviva, dei Pigri di Bari e degli Spensierati di Rossano, fecondo poligrafo attivo nella seconda metà del XVII secolo, Cfr. M.A. MASTRONARDI, *Tra concettismo e nuova scienza. L'opera di Domenico Antonio Mele*, Fasano, Schena, 1990. Sull'Accademia dei Pigri e degli Spensierati cfr. EAD, *Lirica in Accademia. Vita culturale a Bari nel XVII secolo*, Fasano, Schena, 1992.

<sup>25</sup> Sui caratteri e sulla cultura letteraria e figurativa delle piccole e attardate corti pugliesi del Seicento cfr. F. TATEO, *La cultura letteraria in Civiltà e culture in Puglia*. 4. *La Puglia tra Barocco e Rococò*, a cura di C. D. Fonseca, Milano, Electa, 1982, pp. 321-344; ID., *Giardino*

Mele, che si dichiara seguace di Tesauro, in una consapevole riduzione delle più ardite concettosità del trattatista piemontese<sup>26</sup>, è autore di due “apparati”, uno in occasione delle nozze in Acquaviva di Giambattista de Mari e Laura Doria, l'altro per le nozze a Conversano di Giulio e Dorotea Acquaviva. Tali “apparati”, consistenti in cicli completi di “imprese” ed “emblemi” e *Antiprologhi* per opere teatrali di altri autori, rispondono ad una ben precisa struttura unitaria.

Tutte le imprese per Giulio e Dorotea sono costruite all'insegna di un incisivo gioco metaforico, a cui si aggiunge a volte anche la ricerca anagrammatica sul nome Acquaviva, e improntate ad una apparente ricerca di “popolarità”: il motto di ciascuna “impresa” è infatti generalmente seguito da un distico a carattere esplicativo. Stilisticamente esse appaiono strutturate intorno ad alcune figure retoriche dominanti, quali antitesi, allitterazione, ossimoro, ma è l'iperbole a giocare un ruolo fondamentale. L'intero *corpus* pare costruito all'insegna di una progressione sistematica, sottilmente articolata in una serie di sottili rimandi, riprese e variazioni, in

---

*principesco e paradiso biblico*, in *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1984, pp. 115-143; M. D'ELIA, *La pittura barocca*, in *Civiltà e culture* cit., pp. 207-60.

<sup>26</sup> «Non vadansi qui tracciando quelle regole rigorose che prescrive il Tesauro a'simboli eroici, poiché, essendo stati questi miei destinati al prospetto popolare, non stan tanto sottoposti al rigore delle Accademie, oltre che, se non appagano il genio del pre nominato Tesauro, non mancano in lor difesa d'esempi d'altri grand'uomini. E poi le poche ore di tempo ch'ebbe l'autore in comporli, scuseranno il molto de' difetti, quando ben si sa dagli intendenti di che costi il farne uno solo. Né si è fatto poco al cavar la maggior parte delle epigrafi da' classici autori» (M. A. MASTRONARDI, *Tra concettismo* cit., p. 303). La struttura delle imprese conversanesi sembra conformarsi piuttosto su quella più popolare degli emblemi, o meglio sembra rispondere perfettamente a quella forma mista che il Tesauro vede come peculiare di apparati a carattere celebrativo (*Il Cannocchiale* cit., p. 407). Sulla definizione stessa del termine emblema cfr. H. MIEDEMA, *The term “Emblema” in Alciati*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31 (1968), pp. 234-50.

vista dell'effetto finale.

Le “acque vive” infatti dapprima fanno fiorire la terra:

*Due gorgi d'acque che scorrendo fan fiorire la terra*

RENDON VERDE OGNI RIVA<sup>27</sup>

Rendon verde ogni riva

l'uno e l'altro tesor dell'Acquaviva.

Si giunge successivamente all'immagine del “fiume aurifero” che, se per una sorta di allusione fonica rimanda al nome della sposa (Dorotea), in maniera più velata sembra alludere ad una mitica età dell'oro che seguirà il fausto evento delle nozze, o meglio il restaurato potere feudale:

*Gemino torrente che unendosi semina il suolo d'arene*

*d'oro*

SEMINA I CAMPI DI DORATA ARENA<sup>28</sup>

Dell'Acquaviva l'accresciuta piena

semina i campi di dorata arena.

In altri casi il gioco visivo (e non si dimentichi in tal senso il ruolo giocato dalla complessa simbologia dei colori), si fa più suggestivo a causa della presenza di immagini di piante e d'animali, il cui valore allusivamente simbolico affonda le proprie

---

<sup>27</sup> B. TASSO, *Rime*, Venezia, 1560, II Son. 74, v. 8.

<sup>28</sup> F. TESTI, *Poesie liriche*, Venezia, Baba, 1652, XVI, v. 44.

radici nell'immaginario rinascimentale e barocco:

*Fontana che sbocca da due fiori d'amaranto che vien  
chiamato fior perpetuo*

VENA PRERENNIS<sup>29</sup>

Perpetuus cur manat aguis amaranthus amoenis?

Affluit hinc geminae vena perennis aquae.

*Due fiumi alle sponde de' quali stanno piantate palme  
ed allori.*

FERTILE PIÙ D'OGNI ALTRO HA IL MOLLE ARGENTO<sup>30</sup>

Di glorie questo gemino elemento,

fertile più d'ogni altro ha il molle argento.

Il restaurato dominio di casa Acquaviva non sarà però fonte soltanto di una prosperità e di una gloria perenne generalmente intese, ma diverrà, in un totale ribaltamento della prospettiva umanistica, fonte di gloria per lo stesso poeta:

*Acque, nella superficie de' quali si veggon le code sole  
delle sirene e il resto del corpo sommerso et in una*

*conchiglia va Apollo suonando con la lira*

PORTO ALLE MUSE E SIRTÌ ALLE SIRENE<sup>31</sup>

Son le vostr'acque un gemino Ippocrene,

---

<sup>29</sup> OVIDIO, *Fast.*, III, v. 290.

<sup>30</sup> O. TRONSARELLI, *Costantino*, poema, loc. non rep.

<sup>31</sup> C. ACHILLINI, *Rime e prose*, Venezia, Baba, 1651, Canzone I, v. 240.



porto alle Muse e Sirti alle Sirene.

Dal punto di vista strutturale le “imprese” sembrano attenersi fedelmente ai precetti sanciti dalla tradizione: ogni motto è tratto da poeti classici (Ovidio soprattutto, Virgilio, Propertio, Claudiano, Plinio), o moderni (Marino, Tasso, Achillini, Errico, Bruni, Murtola) in una scelta che iscrive l'autore in una ben precisa area culturale. Allo stesso modo significative sono le citazioni tratte da Pontano o da Marullo, che divengono spia della fortuna di un certo tipo di poesia astrologica ed eziologica, o meglio di una poesia di tipo naturalistico e cosmologico, che susciterà in Mele echi profondi.

Dai motti delle “imprese” emerge un gusto neoalessandrino per una poesia raffinata e preziosa<sup>32</sup> ed essi sembrano rispondere ad un velato intento allusivo, che parrebbe smentire (ma i due piani sembrano piuttosto intersecarsi) l'apparente ricerca di “popolarità”, segno di una non certo ingenua concezione della retorica e di un sottile impiego dei meccanismi di persuasione. I versi tratti dagli epitalami di Catullo, Pontano e dello stesso Marino<sup>33</sup> sembrano ribadire la profonda modificazione, attuata in area barocca, dei generi letterari tradizionali e dello statuto

---

<sup>32</sup> Sulla fortuna degli autori dell'età “argentea” nella poesia barocca cfr. E. RAIMONDI, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 27 sg. Per quanto riguarda la connotazione tutta letteraria del “facitore di imprese” cfr. quanto affermava Torquato Tasso: “A me pare che il facitore delle Imprese sia poeta” (T. TASSO, *Il conte overo de l'Imprese*, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, p. 1057).

<sup>33</sup> Cfr. Conversano 2, *Educat imber* (CATULLO, 62 v. 24); Conversano 19, *Sordeat Hermus* (PONTANO, *De amore coniugali*, I, III, *Carmen nuptiale*, v. 44); Conversano 22, *Prodighe d'aromatici liquori* (G. MARINO, *Epitalami* cit., II, v. 18).

umanistico del primato delle lettere, nell'ambito di una concezione in cui l'elemento iconico gioca sovente un ruolo di primo piano. A più sottili motivazioni di ordine simbolico sembrano rispondere i motti desunti da Ovidio, Claudiano, Tasso e ancora Marino<sup>34</sup>, in una prospettiva che si collega all'essenza stessa dell'“impresa” e alla sua “dinamica di significazione”, che trae le mosse da un ricercato e raffinato laconismo e da una sottile e volutamente criptica metaforicità. Nel caso di Ovidio è possibile considerare il motto quale allusione alla descrizione della reggia del Sole. Non a caso, proprio il verso che costituisce il motto dell'“impresa” è seguito, nella fonte, dall'affermazione secondo la quale nella reggia *materiam superabat opus*, concetto che un valore preciso assume non solo, genericamente, in quella concezione dell'arte a cui Mele pare aderire in maniera pressoché incondizionata, ma anche, nello specifico, nel “progetto” che pare informare il programma stesso dell'“apparato”<sup>35</sup>. Ancor più esplicita è l'allusione al contesto claudiano, a quella descrizione cioè del regno di Venere che era stata alla base di un'opera eminentemente simbolica come le *Stanze* di Poliziano e, in un profondo

---

<sup>34</sup> Cfr. Conversano 87, *Argenti bifores* (OVIDIO, *Metamorfosi*, II, v. 4); Rhenus et Ister (CLAUDIANO, *De nuptiis Honorii Augusti*, vv. 277-279). Si osservi però che un contesto non dissimile è presente nel *De bello Gildonico*, vv. 312 sg., a conferma della complessità e della ricchezza del gioco allusivo; Conversano 10, *Candor abundat*, (ID., *De nuptiis*, v. 270); Conversano 10, *In profondo canal l'acqua s'aduna* (T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, 15, v. 56); Conversano 78, *Vanno veloci ad approdar in porto* (G. B. MARINO, *Il tempio. Panegirico*, Venezia, Ciotti, 1624, v. 6).

<sup>35</sup> Anche in Claudiano, proprio nel contesto citato, si discute del rapporto fra arte e natura (“Lemnius haec et iam gemmis extruxit et auro / admiscens artem pretio”..., CLAUDIANO, *De nuptiis*, vv. 88 sg.). Sul valore dell'arte nell'*Adone* mariniano cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione* cit., pp. 123-25.

ribaltamento dei significati, alla rappresentazione del medesimo luogo presente nell'*Adone* di Marino.

Tale concezione dell'arte e del "meraviglioso" sembra ribadita dall'allusione tassesca. In questo contesto il motto, nella sua tesauriana laconicità, sembra rimandare all'intero canto XV della *Gerusalemme Liberata*, a quel senso della magia attraverso cui il canto si apre, da intendersi qui come cosmica magia naturale, culminante nell'immagine delle isole Fortunate (che tra l'altro rimanda a tutto un altro gruppo di allusioni, ancora ovidiane e tibulliane, relative all'età dell'oro) e che trova il suo momento più alto nella descrizione del giardino di Armida<sup>36</sup>. Ad attestare il carattere non meramente edonistico di tale gioco allusivo, e dunque in un chiaro ribaltamento del contesto mariniano (e in questo senso si comprende come l'assenza dell'*Adone* non sia probabilmente ascrivibile solo a ragioni dettate dalla censura ecclesiastica, ma risponda piuttosto ad una precisa concezione ideologico-culturale), appare la citazione tratta dalle *Lagrime di San Pietro* di Tansillo: essa proviene proprio dalla descrizione del Paradiso, che risulta, nell'ulteriore ripresa degli spunti claudiane e polizianeschi, una interessante trasposizione in chiave cristiana e morale del *tópos*<sup>37</sup> relativo alla descrizione della Reggia di

---

<sup>36</sup> Per quanto riguarda la fortuna del poema tassesco si pensi alle dieci tele aventi per tema episodi della *Gerusalemme Liberata*, dipinte, intorno agli anni Quaranta, da Paolo Finoglio per Gian Girolamo II Acquaviva. Nel ciclo, leggibile nella sua eminente dimensione scenografica come una sorta di straordinario "apparato", particolare rilievo assume proprio l'episodio di Rinaldo e Armida, a cui sono dedicate ben quattro tele. Cfr. M. D'ELIA, *La pittura barocca* cit., pp. 207-218; Paolo Finoglio e il suo tempo. *Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, Napoli, Electa, 2000.

<sup>37</sup> Conversano 36, *Versan piogge amenissime di fiori* (L. TANSILLO, *Lagrime di S. Pietro*, Vico Equense, appreso G. B. Cappello e G. Cacchi, 1585, XI, 71, v. 5). Sui rapporti fra Tansillo

Venere. In questa prospettiva è la città stessa, trasfigurata nel “meraviglioso apparato” e il palazzo dei signori a divenire incarnazione mondana e terrena della Reggia di Venere (o del paradiso), visibile esempio di un tutto barocco primato di arte e artificio e, al contempo oggettivazione di quello splendore che solo un solido potere feudale può determinare. Le velate allusioni politiche presenti all’interno del *corpus* di “imprese” si caricano così di significazioni ulteriori: paradigmatica può essere considerata la presenza di versi tratti dal *De bello Gildonico* di Claudiano o le pur consuete riprese virgiliane e tibulliane<sup>38</sup>, non a caso desunte da contesti in cui la profezia della futura grandezza di Roma o il mito dell’età dell’oro appaiono senz’altro espliciti e quindi più facilmente decodificabili.

La corte degli Acquaviva, in un’utopia splendida quanto irrealizzabile, diviene così l’oggettivazione della mitica reggia, centro da cui s’irradiano pace e civiltà, arte e cultura. L’itinerario semiotico fondamentale<sup>39</sup> si arricchisce in tal senso di segni ulteriori, di micro-itinerari complementari che il pubblico a diversi livelli dovrebbe decodificare, nella costante interazione fra parola ed immagine, in una concezione della poesia che si stempera nell’icona, tale da rendere percepibili anche ai non letterati i significati fondamentali dell’*iter* simbolico. Non a caso è proprio

---

e l’ideologia cortigiana cfr. F. TATEO, *Giardino principesco* cit., pp. 120-135.

<sup>38</sup> Conversano 9, *Laticum libauit honorem* (VIRGILIO, *Eneide* I, v. 736); Conversano 59, *Quid sirtes aut Scilla mihi?* (ivi, VII, v. 302); Conversano 97, *Ad sidera fluctus* (ivi, v. 103).

<sup>39</sup> Sull’“apparato” quale insieme di “sequenze semiotiche definite e obbligatorie”, cfr. M. RAK, *Il percorso del caso. La drammaturgia ideologica degli “apparati*, in *La maschera della fortuna*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 76 sg.

nella descrizione della Reggia di Venere che, nella tradizione, parola ed immagine paiono fondersi, ed è proprio la complessiva allusione a caricare di sensi l'intero "apparato", quale spia di una onnicomprensiva concezione dell'arte poetica.

In questo contesto, anche la funzione del letterato all'interno della corte acquista un significato preciso, che emerge da una sottile ripresa lucreziana<sup>40</sup>. Essa assume tratti oltremodo ambigui: l'immagine di schietto sapore encomiastico (il poeta che trae la sua pace, la sua ragion d'essere dall'Acquaviva), nel rimando all'intero passo, sembrerebbe piuttosto costituire una sorta di rifiuto della corte-città da parte dell'intellettuale cortigiano. Ancor più chiaro tale disagio appare se si considera la citazione tratta da una significativa canzone di Claudio Achillini (*Canzone nella quale va deplorando la poca sorte de' poeti nelle corti de' principi...*)<sup>41</sup>. La collaborazione del poeta diviene così spia dell'assenza di precisi parametri sociali in cui possa inserirsi, in area provinciale, l'intellettuale laico nella seconda metà del Seicento. La situazione appare dunque profondamente diversa rispetto a quella napoletana. Nelle aree periferiche, dove la società letteraria coincideva quasi esclusivamente con il mondo ecclesiastico, per i pochi intellettuali di diversa connotazione, sembra restare aperta, ancora a questa data, in un significativo ambiguo rapporto con l'esercizio delle professioni "civili", solo la via che conduceva il letterato a divenire "cortigiano" e celebratore

---

<sup>40</sup> Conversano 55, *Propter aquae rivum* (Lucrezio, *De rerum naturae*, II, v. 30).

<sup>41</sup> Conversano 76, *Porto alle Muse e Sirti alle Sirene* (C. ACHILLINI, *Rime e prose cit.*, *Canzone I*, v. 240).

del potere tardo-feudale. La subalternità dell'uomo di lettere nei confronti di grandi baroni come Giulio Acquaviva attesta quindi il persistere di una determinata struttura sociale, all'interno della quale viene a configurarsi uno spazio del tutto ristretto per l'intellettuale, che appare così, nella contraddittorietà e nell'apparentemente acritico eclettismo del suo esercizio letterario, portatore egli stesso di un profondo disagio di tipo esistenziale e sociale, ma soprattutto di una drammatica e irrisolta contraddizione. E in questo senso, l'accostarsi ad un genere tradizionalmente encomiastico come quello delle "imprese" non appare soltanto la stanca riproposizione di un modello legato al passato, all'insegna di una ripetitività tutta provinciale, ma diventa il segno più vistoso di un rapporto preciso fra letteratura e società.

3. Il vero punto di arrivo di ogni "apparato" è l'evento teatrale, che diviene per molti versi la chiave dell'intera "festa". In un processo progressivamente avvolgente, che porta dalla dimensione visiva<sup>42</sup> alla dimensione sonora, in un tutto barocco trionfo della sinestesia, è, nello specifico, il melodramma, nella sua ambigua fusione di musica e parola e nella sua ancor più ambigua mistione di arte e artificio, a costituire, attraverso il cangiante diaframma della "festa", una sorta di specchio sublimante della società secentesca, in tutti i suoi miti ed i suoi rituali.

---

<sup>42</sup> Sul rapporto parola-immagine cfr. G. B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960 (*La pittura*, pp. 79-201); G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993; E. RAIMONDI, *Il colore eloquente*, Bologna, il Mulino, 1995; M. RAK, *L'occhio barocco. Dieci lezioni su immagine, teatro e poesia da Napoli a Roma*, Palermo, Due punti Edizioni, 2011.

Ampiamente nota è la vicenda del melodramma nel Seicento<sup>43</sup>. Nato a Firenze all'interno della Camerata de' Bardi all'alba del secolo, da una originaria impostazione mitologica, si orienta quindi verso argomenti di tipo storico. E se pur si diffonde rapidamente nei maggiori centri culturali italiani, Venezia diviene ben presto la capitale del dramma per musica. Proprio a Venezia, infatti, nel 1637 si apre il teatro di san Cassiano, il primo teatro pubblico a pagamento, e proprio a Venezia si configura la prima gestione impresariale del teatro d'opera, che determinerà una circolazione di artisti (e di melodrammi) per tutta la penisola. Fondamentale sarà, in questo contesto, il rapporto con l'Accademia degli Incogniti<sup>44</sup>, spregiudicato sodalizio di libertini e di repubblicani, che conferirà al melodramma “veneziano” una connotazione essenzialmente storica (fonti privilegiate saranno infatti autori come Erodoto, Senofonte e Plutarco, e l'intera composizione sarà costruita, secondo quanto si afferma nelle *Lettere dedicatorie*, all'insegna di un sottile gioco tra “istoria” e “finzione”) cui si aggiungano suggestioni “altre”, provenienti dal

---

<sup>43</sup> Su forme e caratteri del dramma per musica nel Seicento italiano cfr. P. J. SMITH, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981; A. L. BELLINA, *L'ingegnosa congiunzione. “Melos” e immagine nella favola per musica*. Firenze, Olschki, 1984; G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987; P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990; P. LENZINI, *Uno sguardo sull'invisibile. Spettacolo e visione nel teatro barocco*, Faenza, Carta Bianca, 2016; G. STAFFIERI, *Versi, macchine e canto: il teatro in musica del Seicento*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>44</sup> Sugli indirizzi culturali dell'Accademia degli Incogniti e sul suo ruolo nella storia del melodramma cfr. A. L. BELLINA-Th. WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi-M. Pastore Stocchi, *Il Seicento 4/1*, Neri Pozza, Vicenza, 1983, pp. 409-432; P. FABBRI, *Il secolo cantante* cit. pp. 104-142; *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; L. SFERA, *Due biografie per il principe degli Incogniti*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

romanzo alessandrino e barocco. E se questi elementi diverranno ben presto una costante nella produzione melodrammatica, specificamente veneziano sarà il tema anticortigiano e antitirannico, che costituirà, per tutto il secolo, la cifra caratterizzante dell'opera in musica della Serenissima.

Connotazione essenzialmente sacra avrà invece il melodramma a Roma, soprattutto alle origini, per assumere successivamente caratteri genericamente romanzeschi e storici in senso lato, nella feconda stagione barberiniana, ripresa successivamente da Cristina di Svezia e da papa Clemente IX, quel Giulio Rospigliosi che nella sua giovinezza era stato organizzatore e autore egli stesso di drammi per musica<sup>45</sup>.

Nonostante la sua apparizione non certo precoce (il melodramma è introdotto, infatti, a Napoli nel 1651 dal viceré conte di Oñate)<sup>46</sup> esso mostra, fin dagli esordi, un valore spiccatamente politico (si pensi, per fare un solo esempio, alla funzione eminentemente celebrativa della *Veremonda regina delle Amazzoni*, su testo di

---

<sup>45</sup> Sul melodramma a Roma cfr. *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985; P. Fabbri, *Il secolo cantante*, cit. pp. 40-54; I. CASTIGLIA, *I teatri del paradiso. Giulio Rospigliosi e il melodramma barocco romano*, Palermo, Kalos Edizioni d'arte, 2010.

<sup>46</sup> Sul melodramma a Napoli cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli*, a cura di G. Galasso, Milano 1992 e inoltre U. PROTA GIURLEO, *Il teatro di corte nel Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952; L. BIANCONI-TH. WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in "Rivista italiana di musicologia", 10 (1975), pp. 379-454; Th. GRIFFIN, *Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del marchese del Carpio*, ivi, 16 (1981), pp. 207-228; D. A. D'ALESSANDRO, *La musica a Napoli nel secolo XVII attraverso gli "Avvisi" e i "Giornali"*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 145-164; M. F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, Venezia, Marsilio, 1984; L. BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, ERI, 1985, pp. 197-199 e inoltre *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, a cura di F. Cotticelli – P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2012.



Giovan Battista Strozzi e musica di Francesco Cavalli, rappresentata nel 1652 per celebrare la sottomissione della Catalogna rivoluzionaria da parte del re di Spagna). Manifestare ai napoletani la potenza e l'egemonia spagnola significava anche ricordare la repressione che l'Oñate aveva inflitto al ceto baronale e al popolo dopo la rivolta di Masaniello, repressione che il viceré aveva condotto insieme ad una vasta opera di riformismo governativo in senso centralistico e autoritario e ad una costante, pubblica, rappresentazione della forza dell'Impero<sup>47</sup>. E se, almeno a questa data e in sostanza fino allo scorcio del secolo, scarsa appare la produzione autenticamente napoletana, ben più vivace, davvero fondamentale, è la circolazione di testi e compagnie di Febi armonici fra Venezia e Napoli. I testi sono però sottilmente epurati di tutti quei motivi antitirannici peculiari della produzione veneziana e adattati alla dimensione imperiale e monarchica della tradizione partenopea. Non certo a caso, a Napoli le rappresentazioni avvenivano, all'inizio, a Palazzo Reale. Anche il successivo impiego del Teatro di San Bartolomeo e il tentativo di introdurre pure a Napoli un teatro pubblico a pagamento, su modello veneziano, non annullerà lo stretto legame tra potere vicereale e vita musicale della città. Sono infatti i medesimi melodrammi a venir rappresentati, spesso, sia a Palazzo, sia a teatro, destinati, al contempo, all'eletto pubblico della corte e a quello più variegato del San Bartolomeo, costituito dall'aristocrazia cittadina e dal "ceto civile", segno non solo della

---

<sup>47</sup> Cfr. L. BIANCONI – TH. WALKER, *Dalla "Finta pazza"* cit., pp. 412-440.

crescente fortuna di un “genere”, ma anche della capillarità di un progetto politico-culturale, a conferma di quell’asse potere centrale - “ceto civile” che si voleva istituire. La replica su scala industriale di prodotti di corte diviene in tal senso una peculiarità napoletana, così come peculiarmente napoletana sarà l’immissione di elementi “meravigliosi” e romanzeschi in soggetti di tipo storico. E sarà proprio a fine secolo che “tutta musicale diverrà la città di Napoli”, grazie all’avvento del viceré duca di Medinacoeli (1696-1701), sostenitore e promotore appassionato di opere e spettacoli<sup>48</sup>. Se quindi il Palazzo Reale e molte dimore di nobili partenopei sono la sede in cui vengono rappresentati i melodrammi, secondo una moda largamente diffusa anche a Roma (non si dimentichi, infatti, che il Medinacoeli, così come molti dei suoi predecessori, aveva ricoperto, prima di divenire viceré di Napoli, la carica di ambasciatore del re di Spagna a Roma, fatto che permetterà una vasta e significativa circolazione di melodrammi e di compagnie di cantanti tra le due città)<sup>49</sup>, tale prassi è presto ripresa dalla grande aristocrazia delle aree periferiche del Vicereame. Al di là del precoce esperimento di Giambattista Basile, che, intorno agli anni Venti, aveva composto un idillio per musica per il principe di Avellino, negli anni

---

<sup>48</sup> Sul mecenatismo musicale del Medinacoeli cfr. J. DOMINGUEZ, *Roma, Nàpoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinacoeli* (1687-1710), Kassel, Edition Reichenberger, 2013.

<sup>49</sup> Emblematica può essere considerata in proposito la vicenda di Angela Maddalena Voglia, la “Giorgina”, cantante attiva prima presso la corte di Cristina di Svezia, quindi a Napoli, ove giunse al seguito del Medinacoeli. Cfr. G. MORELLI, *Una celebre «canterina» romana del Seicento: la Giorgina*, in “Studi secenteschi”, 16 (1975), pp. 157-180.

Cinquanta<sup>50</sup>, secondo Croce, avrebbe avuto luogo la rappresentazione di un *Orfeo*, a Cosenza, nel palazzo di Carlo d'Aquino<sup>51</sup>: in questo contesto, un senso peculiare assumerebbe la committenza degli Acquaviva di Conversano e dei de Mari di Acquaviva. Nel momento in cui la feudalità imbocca irreversibilmente la via della sua definitiva decadenza, il tentativo di sostituire la corte del signore al Palazzo del viceré assume un emblematico significato ideale. Ma al di là del senso politico dell'operazione, è il valore eminentemente culturale che questa circolazione di testi, di spettacoli e di modelli assume, a conferma di quella complessa dialettica che lega Napoli alle realtà periferiche, segno di una vitalità, ricca al suo interno di sfaccettature molteplici, che connota la “provincia” meridionale, al di là di quelle superficiali e troppo nette cesure che portano a vedere una capitale oltremodo ricca di fermenti in netta opposizione ad una periferia piatta ed amorfa nella sua totale ed omologante chiusura.

Lungi quindi dal voler definire una improponibile “linea pugliese” nella storia del teatro e del melodramma (e della cultura in senso lato), preme anche in questo caso raccogliere i frammenti di una vicenda dispersa, al fine di tentare di ricomporre un mosaico non certo privo di significazioni nella sua estrema e cangiante mobilità.

---

<sup>50</sup> Cfr. F. RAK, *La maschera della fortuna* cit., pp. 207-225.

<sup>51</sup> Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 104.

4. In linea con quanto avveniva a Napoli (ma non certo solo a Napoli) in occasione delle maggiori solennità, anche a Conversano il melodramma rappresentato all'interno dell'“apparato” per le nozze di Giulio e Dorotea Acquaviva era preceduto da un *Prologo* e da un *Antiprologo* che celebravano l'evento ed esaltavano, nella ambigua trasposizione mitologica, i signori locali<sup>52</sup>. A Napoli, Andrea Perrucci<sup>53</sup>, letterato, membro di importanti Accademie tra cui quella degli Spensierati di Rossano, uomo di legge (e dunque parte di quell'emergente “ceto civile”) e, soprattutto, uomo di teatro (a partire dal 1678 è infatti direttore del Teatro di San Bartolomeo), autore di quella fondamentale *summa* degli indirizzi e delle pratiche teatrali di fine Seicento, che è *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (Napoli, nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699), scrive anche molteplici *Prologhi* in lode dei monarchi spagnoli o dei viceré, *Prologhi* che precedevano sia opere di cui è egli stesso autore, sia opere di altri, riprese e riadattate per il pubblico napoletano<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Sui caratteri e sulla funzione celebrativa di *Prologhi* ed *Intermezzi* cfr. C. MOLINARI, *Le nozze degli dei* cit., pp. 12-34; N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi 1981, pp. 200-275.

<sup>53</sup> Su Andrea Perrucci cfr. G. GIMMA, *Elogi accademici della società degli Spensierati di Rossano*, in Napoli, per Carlo Troise, II, 1703, pp. 47-62 (Perrucci ricoprì la carica di Censor Promotoriale nell'Accademia degli Spensierati) e inoltre B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 120; A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia* cit., pp. 940-946; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo* cit., pp. 231-232; F. COTTICELLI, *Perrucci e oltre. Divagazioni sul Settecento teatrale napoletano*, in *Napoli musicalissima. Studi in onore di R. Di Benedetto*, a cura di E. Carrieri - P. De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 77-93. Perrucci fu anche autore di opere in dialetto napoletano: cfr. A. PERRUCCI, *Le opere napoletane*, a cura di L. Facecchia, Roma, Benincasa, 1986.

<sup>54</sup> Si osservino in proposito il *Prologo* dell' *Alessandro Bala* dello stesso Perrucci (in Napoli, per Carlo Porsile, 1678), opera dedicata “al glorioso natale della reina Marianna ... da rappresentarsi nel teatro di San Bartolomeo di Napoli l'anno 1678”, in cui appare dapprima Amore sopra una nube, quindi “si apre la prospettiva della scena e appariscono in un cielo

Questa stessa prassi, il far procedere cioè il melodramma da un *Prologo* di argomento mitologico, baroccamente ricco nelle sue soluzioni scenografiche, sembra informare, ancora una volta in un complesso gioco di ripresa/emulazione con quanto avveniva nella capitale, l'attività teatrale nelle aree della periferia. Scarsissime, per non dire nulle, sono le testimonianze relative alla vita teatrale a Conversano: non vi sono cenni infatti sulla effettiva presenza di un teatro non effimero e soprattutto sulla rappresentazione regolare di drammi, commedie, ovvero opere per musica alla corte degli Acquaviva.

Culmine dell'”apparato” in onore di Giulio e Dorotea doveva essere la rappresentazione della *Berenice regina degli Argivi*<sup>55</sup>,

---

luminoso i sette pianeti” e tutti cantano le lodi della regina; o il *Prologo* dell' *Arsinda d' Egitto*, ancora di Andrea Perrucci (in Napoli, per Carlo Porsile, 1680), melodramma “da rappresentarsi nel Real Palazzo di Napoli per l'anniversario festivo del giorno natalizio dell'augustissimo Carlo II della Spagna”, ove appare un “giardino delizioso, in mezzo del quale compariranno le tre Grazie sopra machine adornate di nubi; il Merito sopra carro tirato da quattro cavalli per aria e la Fortuna sopra una nube” e, infine, il *Prologo* dell'*Epaminonda*, sempre di Perrucci (in Napoli, per Antonio Gramignani, 1684), “melodramma da rappresentarsi nel Real Palaggio per lo compleanno della maestà di donna Marianna d'Austria, regina madre”, avente per tema il Giudizio d'Amore e come personaggi, le nove Muse, sul Parnaso con i loro strumenti, Venere “sopra un carro tirato da cigni con le tre Grazie ai piedi, Giunone sopra un carro tirato a pavoni con tre ninfe, Amore in carro di fuoco”. Tranne che nel primo caso, i *Prologhi* sono dello stesso Perrucci. Sul rapporto tra *Prologo* e melodramma e soprattutto sul ruolo di scenografie e costumi cfr. quanto afferma in proposito questo stesso autore (“Le deità introdotte nei *Prologhi* [...] o nello scioglimento del nodo o dentro l'opere [...] devono avere la maestà possibile nelle machine composte di nubbi, nel vestire, nella gravità de' gesti e della voce [...] Il *Prologo* si distingue dalla rappresentazione non essendo parte costitutiva della Favola. Il *Prologo* o si fa da medesimi personaggi che sono nell'argomento della Favola, benché non sia troppo gradito, o di personaggi che più non appariscono, o di deità o di personaggi ideali per prosopopea. [...] Tutti i personaggi devono vestire a proporzione di quello che rappresentano, o sono deità e portare le loro insegne, cioè Giove il fulmine, Mercurio il caduceo [...] perloché si può ricorrere alla *Genealogia degli dei* del Boccaccio, *Immagini degli dei* del Cartari et altri autori...”, A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, in Napoli, nella Nuova Stamperia di M.L. Mutio, 1699, pp. 174 sgg).

<sup>55</sup> *La Berenice/regina degl'Argivi / dramma per musica/ del dottori Isidoro Calisto / dedicata / all'illustrissimo et eccellentissimo signor / don Giulio Antonio/ Acquaviva d'Aragona /*

dramma per musica di Isidoro Calisto<sup>56</sup>, musicato da Gaetano Veneziano<sup>57</sup>, pugliese d'origine ma organista nella Real Cappella di Napoli. Il dramma era preceduto da un *Prologo epitalamico, Il Tebro consolato in Iapigia*, di Francesco Brandani (che nell'edizione a stampa precede la *Berenice*) ancora una volta particolarmente elaborato dal punto di vista scenografico<sup>58</sup>.

---

*Conte di Conversano, duca di Nardò / e delle Noci etc. / Per le sue felicissime nozze con l'eccellentissima signora donna Dorotea Acquaviva/d'eccellentissimi duchi d'Atri / Da rappresentarsi in Conversano in ... / MDCLXXXVII. Posta in musica dal signor Gaetano Veneziano/ Organista della Real cappella di Napoli / Napoli, per gl'heredi di Fusco, 1687. / Il libretto è sconosciuto al Sartori (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994). Il matrimonio fra Giulio e Dorotea era stato concluso nel novembre del 1686 ("In questi giorni si è concluso matrimonio tra il signor don Giulio Acquaviva, conte di Conversano, con la signora donna Dorotea Acquaviva, sorella del signor duca d'Atri, capo della famiglia", D. CONFUORTO, *I Giornali di Napoli* cit., I, p. 164).*

<sup>56</sup> Evanescente è la figura di Isidoro Calisto (personaggio reale o pseudonimo?). Un Isidoro Calisto è citato dal Fuidoro come "mastro d'atti del Proregente della Vicaria don Diego Soria" ("9 marzo 1663. Questa notte passata venente il sabato, 10 di marzo detto, ore 7, andò Isidoro Calisto, mastro d'atti del Proregente Soria, con tutti i processi dell'inquisizione del bastardo di Madaloni. [...]. Essendo andato Isidoro Calisto, mastro d'atti del Proregente di Vicaria a pigliare la deposizione della madre dell'ucciso Agostino di Fiore di ordine della Gran Corte di Vicaria ..."). Cfr. I. FUIDORO, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCXXX*, a cura di F. Schlitzer, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1934, pp. 170 sgg.

<sup>57</sup> Gaetano Veneziano (Bisceglie 1657-Napoli 1716), allievo di Francesco Provenzale, fu insegnante nel Conservatorio napoletano di Santa Maria di Loreto; dal 1679 fu organista nella Real Cappella, in cui prese il posto di Giovan Cesare Netti. Ricoprì inoltre la carica di Maestro di Cappella in molte chiese napoletane, tra cui il Carmine Maggiore. Dal 1687 fu attivo anche in Terra di Bari. Richiamato alla direzione del Conservatorio napoletano, vi rimase dal 1695 alla morte. Partito da Napoli Alessandro Scarlatti, ne prese il posto nella Real Cappella (1704), ma, al ritorno dello Scarlatti (1709) fu retrocesso al ruolo di organista. Morì nel 1716. Fu autore essenzialmente di musica sacra ma compose anche tre serenate encomiastiche. Al momento non vi è traccia della partitura della *Berenice*. Su Veneziano cfr. A. Dell'OLIO, *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656-1716)*, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto Edizioni, 2016.

<sup>58</sup> "Vedute del *Prologo*. Campidoglio illuminato con torcie per la festa notturna; fontana in prospettiva sotto lo scalone formata da due butti d'acqua che si uniscono in una e sono versati dal Valore e dalla Bellezza; piedistallo in mezzo del Campidoglio senza il cavallo solito, alla destra del quale Marte ed alla sinistra Imeneo, quello con l'asta e questo con lo scalpello e martello lavorano la detta base, la di cui parte anteriore resta nuda; carro di Venere in atto di entrare in Campidoglio; Amorini con materiale da fabrica per il palco; simili che volando accendono le torcie a suo tempo; Giunone che scende sul cavallo tirato da pavoni; Apollo che

All'interno della festa, esso doveva però, a sua volta, essere preceduto dall'*Antiprologo*, *Gli amori di Alfeo con Aretusa*<sup>59</sup> di Domenico Antonio Mele.

Fin dal tema prescelto, l'*Antiprologo* sembra costituire il punto d'arrivo dell'*iter* simbolico costituito dal *corpus* delle “imprese”. Caratterizzato dal punto di vista scenografico dall'impiego di “macchine” complesse e sfarzose, esso ha come tema gli amori di Alfeo e Aretusa, in sostanza l'unione di due mitici corsi d'acqua, che rimanda alla metafora attorno alla quale ruota l'intera celebrazione. Esso è inoltre imperniato sul tema della metamorfosi, particolarmente caro, nella sua cangiante ambiguità, alla sensibilità barocca.

L'*Antiprologo* si apre con le parole di Alfeo, nelle quali si sottolinea, mediante un sapiente gioco di antitesi, la forza di Amore, capace di provocare, concettisticamente, effetti contrastanti e contraddittori:

*Alfeo*

Metamorfosi d'amore,  
l'acque mie colmar di foco:  
son di gelo eppur mi infoco,  
ghiaccio son ma tutto ardore.

---

scende sul cavallo pegaseo” (*La Berenice* cit., p. non num.).

<sup>59</sup> Dal punto di vista scenografico, anche l'*Antiprologo* presenta come di consueto “machine ed apparenze” ricche ed elaborate (“Diana a volo da cielo in terra; Aretusa si converte in fonte poi sdrucchiola sotterra; Giunone in aria su carro di lucidissime nubi tirato da pavoni; Acquario tempestato di stelle su nubi incurvate a foggia di parte del Zodiaco; pioggia d'oro da seno di Giunone; grandinate di confetture dal seno di Giunone”).

Gran portento di Cupido,  
fredda arsura, onda bruciante,  
non più Alfeo, son Atamante  
se tra l'acque il foco annido.

Segue il dialogo in cui Aretusa fugge da Alfeo, dichiarandosi seguace di Diana. Il passo culmina nell'intervento diretto della dea, che trasforma la sua ninfa in fonte sotterranea. A questo punto Diana, da divinità risolutrice dell'azione, si trasforma, in maniera repentina e non senza forzature, in elogiatrice di casa Acquaviva:

*Diana*

A che seguir l'onda fugace e schiva?  
Se adorar tu vuoi dell'acqua un nume,  
doppio nume ecco qui dell'Acquaviva.

Appaiono quindi Giunone, dea della ricchezza e Acquario, “segno del Zodiaco”, la cui funzione è, ancora una volta, quella di esaltare gli sposi e il loro casato. *L'Antiprologo* si conclude con un oroscopo sul futuro della coppia, la cui eccezionalità viene sottolineata dalla concettosità del verso finale:

*Acquario, Giunone*

Ecco già l'eterea mole,  
Questo oroscopo gli fa:  
Da tal coppia nascerà



Germe tal che sembri un sole  
Decretare al Ciel s'è piacque,  
Mentre è proprio del sol nascer dall'acque.

Carica di allusioni è dunque la trasfigurazione mitologica di Giulio e Dorotea, trasportati in un Olimpo immaginario, divinità tra le altre divinità.

*L'Antiprologo* muove in maniera evidente da una fonte ovidiana (ben nota è la fortuna di questo autore nella cultura manieristica e barocca e soprattutto nell'ambito della poesia per musica)<sup>60</sup>, ma la ripresa sembra giocare soprattutto a livello allusivo. Il mito viene, in questo caso, solo accennato, a tratti contaminato con quello di Apollo e Dafne. Ben al di là del gusto narrativo ovidiano, è essenzialmente il tema della fuga, reso attraverso un dialogo oltremodo vivace culminante nella metamorfosi finale, a balzare in primo piano e a divenire suprema metafora di quella unione tra le due “acque vive” che si vuole celebrare. Ma, se Ovidio è dal punto di vista tematico la fonte per eccellenza, modello, filtro stesso della poesia ovidiana è senz'altro Giambattista Marino, e non tanto Marino dell'*Adone* quanto quello della *Sampogna*<sup>61</sup> (e

---

<sup>60</sup> Cfr. E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco*, in *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, D'Anna, 1965, pp. 243-355.

<sup>61</sup> Cfr. G. B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. de Maldé, Parma, Guanda, 1993. Sui caratteri di quest'opera cfr. E. TADDEO, *Genesi cronologica e metrica degli idilli della Sampogna*, in “Studi secenteschi”, 4 (1963), pp. 15-29; R. CAVALLUZZI, *L'Atteone di Marino. Il teatro, il sogno e la morte in barocco*, in *Dall'idillio alla visione*, Manduria, Lacaita, 1994, pp. 99-126. Sul rapporto tra Marino e i classici cfr. E. PARATORE, *Antico e nuovo* cit., pp. 299-312; M. DELL'AMBROGIO, *Tradurre, imitare, rubare. Appunti sugli 'Epitalami' del Marino*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1989, pp. 269-293.

dell'idillio *Dafni* in particolare<sup>62</sup>), in virtù non solo dei temi mitologico-pastorali presenti ma anche (e soprattutto forse) di quello sperimentalismo metrico attuato all'interno dell'opera, in questo senso ricco serbatoio di soluzioni per un genere strutturalmente polimetrico quale è appunto la poesia per musica. Un rapporto con i classici, quello di Mele, che pare muovere proprio dalle premesse enunciate da Marino nella nota lettera a Claudio Achillini a proposito della “traduzione”, che è e deve essere, secondo l'autore dell'*Adone*, un libero adattamento da parte del poeta, non esente certo da tagli o digressioni, secondo quella prassi che caratterizza la scrittura stessa della *Sampogna* e che colora il rapporto con gli antichi di una allusiva, barocca, ambiguità. Senz'altro notevole, quindi, ai fini di una più globale ricostruzione della storia della cultura, è la persistente fortuna di Marino, almeno all'interno di determinati “generi”, nelle aree della periferia, ancora a fine secolo. Un segno dell'incrinarsi di quel macrosistema genericamente e monoliticamente definito marinismo, ricco altresì al suo interno di fratture e sfaccettature molteplici. Il ritorno da parte di Mele a Marino, ma anche a Tasso dell'*Aminta* e a Guarini del *Pastor Fido*, nel consapevole superamento delle frange estreme del tardo-concettismo napoletano (si pensi ad Artale e a Lubrano soprattutto, ma anche ai Casaburi e a Perrucci lirico)<sup>63</sup>, costituisce la spia di una precisa

---

<sup>62</sup> Cfr. G. B. MARINO, *La Sampogna* cit., pp. 43-47.

<sup>63</sup> Sui caratteri del tardo-concettismo napoletano cfr. F. CROCE, *La lirica tardo-barocca del Lubrano, dell'Artale e del Dotti* cit.; C. SENSI, *L'arcimondo della parola* cit. Sulle polemiche letterarie della Napoli del tardo Seicento cfr. A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia* cit., pp. 812-817.

scelta di ordine culturale. Una opzione che pone quindi, dal punto di vista schiettamente stilistico e retorico, Mele su un piano diverso rispetto a Baldassarre Pisani e ad Andrea Perrucci, seguaci e assertori di un esasperato concettismo anche nelle composizioni per musica.

5. La *Berenice regina degli Argivi*, forse a conferma del carattere eccezionale e non effimero che all'evento si voleva conferire, conosce una edizione a stampa dedicata a Giulio Acquaviva e legata dunque indissolubilmente alla rappresentazione conversanese. Secondo quanto si afferma nell'epistola *A chi legge*, l'opera è la traduzione-adattamento di un dramma spagnolo di Juan de Villegas, dal titolo *La mentirosa verdad*<sup>64</sup>:

*Mi dichiaro, che non per ragioni di furto, ma per tradurre una fatica del più elevato ingegno spagnolo che fu don Giovan de Villega, ho composto questo metro. Vi sono stati altri che con erudita penna, in altra forma all'idioma italiano han la medesima opera tradotto, senza mutar titolo, né personaggi, né luogo. In questo si vede ogni cosa cangiata fuorché l'anima del pensiero, e pria che qualche Momo m'accusi, sappi che*

---

<sup>64</sup> Juan Bautista de Villegas o Juan de Villegas, contemporaneo di Lope de Vega, ma molto più giovane di lui, visto che la prima opera di cui si ha notizia, *La despreciada querida*, risale al 1621, scrisse circa quindici commedie, pubblicate e stampate tra il 1630 ed il 1653; esercitò la professione comica. *La mentirosa verdad*, nota anche come *El marido de su hermana*, sembra essere, a causa delle edizioni anche all'interno di volumi collettivi, una delle sue opere più famose. Non si conosce la data di composizione di questa commedia, ma da un esame metrico, pare ascrivibile ai primi anni Trenta (cfr. A. GALLO, *Relazioni letterarie italo spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas*, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 1996, p. 154).

*questa Regina d'Argo è l'istessa che la Mentirosa  
verdad (p. non num.).*

Grande importanza riscuote, per tutto il XVII secolo, soprattutto in ambito napoletano (e non solo) il teatro del *siglo de oro*<sup>65</sup> e imprescindibile appare dal punto di vista teorico, anche per il teatro in musica, *l'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) di Lope de Vega<sup>66</sup>. Il trattato in versi, che vede una precoce edizione italiana (Milano, Bordon, 1611), confuta infatti in maniera decisa le unità aristoteliche e teorizza un tipo di rappresentazione in cui frequenti siano i cambiamenti di scena (o di luogo) e particolarmente ingegnosi e complessi gli intrecci.

Da un punto di vista strettamente teatrale, notevole rilievo assume, a partire dagli anni Venti del Seicento, la presenza di compagnie spagnole a Napoli, città in cui era presente una fiorente colonia iberica. Il Teatro dei Fiorentini diviene così il luogo privilegiato della drammaturgia spagnola, rappresentata sia in lingua originale, sia in traduzione<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Sui rapporti fra teatro spagnolo e teatro italiano e sulla diffusione, nella Napoli del Seicento, delle traduzioni (ma anche delle rappresentazioni in lingua originale) di drammi spagnoli cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 71- 76; 125-127. Per uno sguardo di insieme sui complessi legami tra vita culturale italiana e vita culturale spagnola nell'età del Vicereame, in assenza di più moderne monografie che indaghino a fondo il problema, cfr. B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949.

<sup>66</sup> Cfr. LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999. Sui rapporti con il teatro musicale cfr. A. TEDESCO, *Scrivere a' gusti del popolo. L'arte nuevo di Lope de Vega dell'Italia del Seicento*, in "Il Saggiatore musicale", 13 (2006), pp. 221-245.

<sup>67</sup> Cfr. B. CROCE, *I teatri* cit., pp. 56-91. Su questa complessa problematica cfr. il volume *Tradurre, riscrivere, mettere in scena* cit. e in particolare i saggi di C. Marchante, *Calderòn en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y "scenari"*, pp. 17-63; F. ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazioni di modelli spagnoli nel 'Don Gastone di Moncada' di G. A. Cicognini*, pp. 65-83, e inoltre *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, a cura di F.

Proprio in questo contesto si consolidano e si diffondono alcuni dei *topoi* che caratterizzeranno il teatro, anche musicale, del tempo (si pensi al complesso gioco di scambi e di equivoci che costituisce, in genere, la “griglia” di questa produzione, a temi come quello del ritratto, della lettera, del travestimento, o del duello). Napoli, in tal senso, costituisce l'ineludibile tramite fra la produzione spagnola e gli altri centri italiani, a conferma di come la città (e l'intero Vicereame) siano non solo parte integrante, politicamente attiva dell'Impero, ma di come, in quegli anni, esista di fatto una comunanza culturale italo-spagnola o meglio ispano-napoletana, per troppo tempo pressoché ignorata da critica e storiografia<sup>68</sup>.

Ma se si è finora parlato di suggestione teorica (Lope) e dell'effettiva presenza di compagnie iberiche, non certo secondaria appare la diffusione di testi a stampa, che sono, in molti casi, traduzioni, o meglio adattamenti, da una pratica teatrale all'altra, di quei testi del *siglo de oro*, verso i quali il pubblico italiano nutriva un interesse vorace<sup>69</sup>.

Il teatro per musica, che per molti versi risente, più di ogni altro genere, dell'influenza spagnola, occupa in tal senso un ruolo del tutto

---

Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2007; *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2009; *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni tra Italia e Spagna (secoli XVII- XVIII)*, a cura di V. Nider, Trento, Università degli studi di Trento, 2012; A. TEDESCO, *Teatro del Siglo de oro, y opera italiana dei Seicentos: un balance*, in “Criticon”, 116 (2012), pp.113-135; *La “comedia nueva” e la scena italiana del Seicento. Trame, drammaturgie e testi a confronto*, a cura di F. Antonucci e A. Tedesco, Firenze, Olschki, 2016 (in particolare F. COTTICELLI, *Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo*, pp. 91-102).

<sup>68</sup> Cfr. G. GALASSO, *A proposito di Acquaviva e Spagna nel Mezzogiorno d'Italia*, in *Stato e baronaggio. Cultura e società nel Mezzogiorno: la casa Acquaviva nella crisi del Seicento*, Galatina, Congedo, 2008, p. 18.

<sup>69</sup> Cfr. M. G. PROFETI, *Comedias-adattamenti teatrali italiani-testi per musica: alcuni percorsi possibili*, in “Rivista italiana di Musicologia”, 16 (1993), pp. 308-317.

peculiare<sup>70</sup>. Se infatti molto spesso tra la commedia “fonte” e il dramma per musica vi è una traduzione/adattamento in prosa che pare costituire una sorta di anello intermedio, le differenze tra “fonte” e libretto sono generalmente determinate dalla ascrivibilità dei due prodotti a pratiche teatrali diverse, cogenti e formalizzanti al momento dell'assunzione dei materiali diegetici, i cui rapporti andrebbero studiati all'insegna di una feconda prospettiva intertestuale<sup>71</sup>. Per molti versi peculiare appare, pertanto, la vicenda della *Berenice*. Il testo-fonte, *La Mentirosa verdad*, conosce infatti una traduzione/adattamento da parte di una interessante figura di ecclesiastico e letterato pugliese, Raffaele Tauro, principe dell'Accademia degli Infiammati, di Bitonto<sup>72</sup>. L'opera, intitolata

---

<sup>70</sup> Sul fondamentale rapporto tra drammaturgia spagnola e dramma per musica cfr. P. FABBRI, *Drammaturgia spagnola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, in “Rivista italiana di Musicologia”, 16 (1993), pp. 301-307; M. G. PROFETI, *Comedias-adattamenti teatrali italiani - testi per musica* cit.; M. MURATA, *Theatri “à l'espagnole” and the italian libretto*, ivi, pp. 318-334; A. TEDESCO, *All'usanza spagnola: el “Arte nueva” de Lope de Vega y la opera italiana del siglo XVII*, in “Criticon”, 88-89 (2003), pp. 837- 845; M. G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, pp. 371-466; A. TEDESCO, *Scrivere a gusti del popolo* cit.

<sup>71</sup> M.G. PROFETI., *Comedias-adattamenti teatrali*, p. 317; EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 7-20.

<sup>72</sup> Su questa “traduzione” cfr. A. GALLO, *Relazioni letterarie italo-spagnole* cit. Raffaele Tauro, nato a Bitonto nel 1604, abate e principe della locale Accademia degli Infiammati, predilesse le commedie spagnole di intreccio e ambito cortigiano e intese l'attività letteraria come puro *divertissement*. Autore della commedia *Il fingere per vivere* (Napoli, Muzio, 1693), rielaborò diverse commedie spagnole, *Lo certo per lo dudoso* di Lope de Vega, che diviene *L'ingelosite speranze* (Napoli, Cicconio, 1651); *La mentirosa verdad* di Juan de Villegas, che diviene *L'equivoco, ovvero la verità mascherata*, altrimenti detta *La contessa di Barcellona* (Napoli, Paci, 1662); *La vida es sueño* di Calderon de la Barca, che diviene *La falsa astrologia, ovvero il sognar vegghiando* (Napoli, per Novello de Bonis, 1669) e infine *La más constante mujer* di Montalban, che diviene *L'Isabella, ovvero la donna più costante* (Napoli, per Novello de Bonis, 1679). Negli anni Settanta, e quindi negli anni Novanta, le opere di Tauro furono ristampate, certo a causa di una richiesta di mercato, determinata forse da un nuovo interesse del pubblico napoletano. *La más constante mujer* di Montalban conosce anche un'altra interessante traduzione, quella di Tommaso Calò, pugliese, forse di Modugno (si afferma infatti che proprio in questa città l'opera fu rappresentata). La traduzione è dedicata al cardinale Francesco Maria Brancaccio. Cfr. M. G. PROFETI, *L'Isabella di Tommaso Calò e la sua fonte spagnola*, in

*L'equivoco, ovvero la verità mascherata, altrimenti detta la Contessa di Barcellona* (Napoli, Paci, 1662), secondo quanto si afferma dell'epistola *Ai lettori*, si rifà esplicitamente alla *Mentirosa verdad*:

*La Mentirosa verdad, comedia di don Juan de Villega ha dato motivo alla presente opera. Non la do per tradotta, perché non so tradire: perde ogni suo buono un idioma in traslarsi nell'altro. Fo dunque secondo il mio genio, formo nuove catastrofe, aggiungo scene, vo sempre sull'unità dell'episodio e così, senza pregiudicare all'ingegnosissimo modo spagnolo, m'avvicino al nostro italiano.*

Evidente è la volontà non tanto di tradurre in maniera pedissequa e puntuale il testo, ma di adattare al gusto e alla pratica teatrale italiana l'opera di Villegas. Se infatti argomento, ambientazione (anche in questo caso si tratta di una commedia *palaciega*, di cappa e spada) rimangono sostanzialmente immutati, nell'adattamento di Tauro si passa dalla poesia del testo-fonte alla prosa e cambia anche il numero degli atti (divengono cinque dai tre dell'originale spagnolo). L'ampliamento determina una ristrutturazione della materia scenica (le due coppie del testo di Villegas, Carlos-Violante; Ramon-Isabel divengono infatti tre, Carlo-Elvira; Raimondo-Isabella; Ernando-Elisa, secondo uno schema, peraltro consueto, di speculare reiterazione della vicenda), ma i meccanismi teatrali, incentrati sull'iniziale doppia sostituzione delle due

---

*Materiali, variazioni, invenzioni cit.*, pp. 81-87.

neonate, sugli equivoci generati da lettere scambiate e, infine, sul matrimonio conclusivo risultano coincidenti. Lo scarto più vistoso fra testo-fonte e traduzione/adattamento è costituito dall'introduzione del servo sciocco Pericco e dallo stravolgimento, in senso popolare della figura del *galàn* Beltràm, personaggi che costituiscono il consueto contraltare comico della vicenda principale, secondo la consolidata prassi napoletana. Il testo di Tauro risulta pertanto una interessante ibridazione di commedia erudita cinquecentesca e commedia popolare, in linea con l'orizzonte d'attesa del suo pubblico<sup>73</sup>.

Nell'epistola *Ai Lettori* che precede la *Berenice*, come si è visto, l'autore fa esplicito riferimento ad altre traduzioni della *Mentiroso verdad*, nelle quali tutto era rimasto immutato (titoli, personaggi, luogo dell'azione), per cui è possibile ipotizzare, forse, proprio una allusione all'opera di Tauro, in cui personaggi, ambientazione e perfino il titolo *L'equivoco, ovvero la verità mascherata*, sembrano rifarsi direttamente al testo-fonte. Il libretto della *Berenice* conserva invece, come appunto si afferma, soltanto le coordinate essenziali dell'intreccio ma, dal punto di vista diegetico, sembra seguire in maniera puntuale il testo di Villegas, senza in alcun modo recepire le mutazioni apportate da Tauro (si torna infatti ai tre atti, si è in presenza delle sole due coppie di innamorati del testo-fonte e anche l'organizzazione degli atti in scene sembra per molti versi seguire il testo spagnolo). La *Berenice* costituirebbe pertanto una testimonianza singolare, se è vero che tra testo-fonte e libretto è proprio la traduzione/adattamento italiano in prosa a configurarsi generalmente come anello intermedio. Di particolare significato appare invece la

---

<sup>73</sup> Cfr. A. GALLO, *Relazioni letterarie italo-spagnole* cit., p. 189.



mutazione spazio/temporale. Alla Spagna “moderna” e cavalleresca del testo-fonte e della traduzione di Tauro fa riscontro, infatti, nella *Berenice* un'antica Grecia dai contorni vaghi e favolosi. Evidente è in tal senso la suggestione proveniente dal melodramma “alla veneziana”, che proprio in quel mondo classico, al bivio tra realtà e finzione, trovava la propria ambientazione precipua. Napoli si configura così non solo come luogo di ricezione e di adattamento di testi veneziani secondo gli intenti del viceré mecenate e secondo le inclinazioni di un pubblico, differente per cultura e gusti teatrali rispetto a quello della Serenissima, ma diviene centro di una interessante rielaborazione, che vuole appunto “trasfigurare”, secondo quella che era considerata la struttura spazio-temporale precipua e caratterizzante del melodramma di tipo “eroico”, un intreccio di matrice spagnola e di impostazione essenzialmente romanzesca.

6. L'antefatto della *Berenice* è costituito, come si è detto, dallo scambio di due neonate, avvenuto, per superiori motivi di “ragion di stato”<sup>74</sup> circa vent'anni prima, al fine di evitare pericolosi vuoti di potere (la bambina, figlia del legittimo re di Argo, morto in guerra, sembrava infatti anch'ella vicina alla morte) e soprattutto per evitare tumulti e rivolgimenti politici. Interessante, e di notevole significato dal punto di vista ideologico, è l'innalzamento della contessa di Barcellona del testo-fonte al rango di regina, presente nella *Berenice*. Anche in questo caso, è chiara l'adesione ai modelli veneziani, che vedevano appunto protagonisti dei

---

<sup>74</sup> Sul valore di questo tema nel teatro per musica del XVII secolo cfr. M. A. MASTRONARDI, *Melodramma e ragion di stato* in *Ragion di Stato a teatro*, a cura di S. Castellaneta - F. S. Minervini, Taranto, Lisi, 2005, pp. 197-216. Più in generale cfr. G. DISTASO, *L'insostenibile scena' del potere nella tragedia politica del Seicento*, ivi, pp. 169-173.

melodrammi essenzialmente eroi, re e regine<sup>75</sup>, in un ovvio rapporto di affinità fra tragedia e dramma per musica. Evidente però è anche la presenza di quel tema della virtuosa, legittima regalità che pare connotare il melodramma napoletano, tema che in una linea di ideale continuità, prendendo le mosse dagli *specula principum* aragonesi giunge fino a Metastasio. Si potrebbe d'altronde anche ipotizzare, nello specifico della *Berenice*, che l'intento di trasfigurare, innalzare lo *status* dei protagonisti, risponda al programma politico alla base dell'evento stesso (in sostanza, in quella dimensione di illusoria specularità che connota nella sua essenza il teatro barocco, nel costante processo di scambio tra mondo e scena, è proprio una dimensione “regale” che si vuole attribuire all'unione che si sta celebrando). E la scelta del palazzo del signore quale luogo precipuo della rappresentazione, seppure consueto in ogni centro politico-culturale italiano, e a Napoli in particolare, ove frequenti erano gli spettacoli nei palazzi delle famiglie più illustri, ma ove luogo canonico delle rappresentazioni era il Palazzo Reale, sembra assumere motivazioni ben più inquietanti e sottili, nel quadro di quella complessa dialettica di rapporti che lega/oppone il viceré e all'illustre casato pugliese. Emblematico è il caso, per rimanere al XVII secolo, di Giangiolamo II Acquaviva, che, secondo quello che concordemente affermano le fonti, amava porsi più come libero signore che come vassallo. Amato dai principi italiani e dai signori della Germania, con cui intratteneva regolare corrispondenza, suscitando la gelosia degli Spagnoli, egli non si reputava inferiore al Granduca di Toscana e all'interno del suo feudo si distingueva per eccessi e splendido

---

<sup>75</sup> Per quanto riguarda l'immagine della regina nel teatro italiano tra Cinque e Seicento cfr. EAD., *Due regine del teatro rinascimentale*, Taranto, Lisi, 2002.

mecenatismo<sup>76</sup>. Proprio la sua esistenza parrebbe costituire il modello a cui il nipote Giulio intende ispirarsi, il filtro, forse, attraverso il quale leggere e comprendere le aporie, il senso stesso di una vita tragicamente contraddittoria e violenta. Nella festa per le nozze tra Giulio e Dorotea, si assiste infatti ad un non velato tentativo di far idealmente assurgere il castello di Conversano al livello di una vera e propria dimora regale. Un segno, attuato nelle forme dell'immaginario, dell'improbabile ed inattuale progetto portato avanti dal conte. E se tutto pare appunto giocato all'insegna della regalità (anche a livello propriamente scenico), il tema, in una piccola corte di provincia quale era appunto Conversano, si colora di significazioni differenti, addirittura polemicamente opposte, rispetto a quelle che connotano il melodramma precipuamente napoletano e il programma politico ad esso sotteso.

7. La vicenda della *Berenice* prende le mosse dal problema dinastico costituito dalle nozze della regina (come si ricorderà, Berenice era stata oggetto di uno scambio al momento della nascita, secondo un *topos* oltremodo diffuso all'interno del genere). Berenice ama, riamata, Lindoro, figlio del vecchio saggio Arsace, che vorrebbe però che la regina, per motivi politici, sposasse un principe straniero, ipotesi però rifiutata con decisione dalla donna. L'intreccio vede anche gli amori di un'altra coppia, il principe Clearco, che ama, anch'egli riamato, Fidalba,

---

<sup>76</sup> Cfr. A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 224-227. Sulla complessa e controversa figura di Giangirolamo II Acquaviva cfr. la voce curata da E. Fasano Guarini, in DBI, I, 1960, pp. 193-195; M. SIRAGO, *Il feudo acquaviviano in Puglia* cit., pp. 83-122. Per quanto riguarda il mecenatismo di Giangirolamo II Acquaviva cfr. F. TATEO, *La cultura letteraria* cit., pp. 321-344, M. D'ELIA, *La pittura barocca* cit., pp. 207-230; *Paolo Finoglio e il suo tempo* cit.; M. BASILE BONSANTE, *Giangirolamo II Acquaviva e le arti visive, in Stato e baronaggio* cit., pp. 139-168.

figlia di Arsace, a sua volta amata anche da Adrasto. Clearco e Adrasto scrivono ognuno un biglietto e lo danno al servo Arlotto, che scambiandoli, genera la consueta fitta trama di equivoci. Lindoro crede così che Berenice sia innamorata di Clearco: di qui gelosie, incomprensioni e la rottura dell'iniziale equilibrio tra le coppie. La vicenda si complica ulteriormente quando Lindoro dice a suo padre Arsace che intende sposare Berenice. Il padre, convinto che i due giovani siano fratelli (proprio il vecchio Arsace, infatti, aveva collocato sua figlia al posto della morente principessa) si oppone con forza al matrimonio, e, dopo aver svelato al figlio la vicenda dello scambio, lo esorta a partire. La partenza di Lindoro suscita l'ira di Berenice e quando il giovane, posto di fronte alla regina, dichiara di non volersi sposare, ella lo fa imprigionare. Arsace scrive così una lettera a Lindoro esortandolo a fuggire, ma Lindoro, per giustificare le nozze mancate e la sua partenza, invia la lettera del padre (in cui si parlava dell'impossibile amore del giovane per sua sorella) a Berenice. La regina, ignara dello scambio delle bambine, crede allora ad una colpevole unione tra Lindoro e Fidalba, che respinge a sua volta ogni accusa. In questo gioco di tradimenti (veri e presunti) e gelosie, Arsace si vede costretto a svelare a Berenice e al popolo, nonostante l'ovvia e ricorrente paura di tumulti, lo scambio delle neonate. Ma proprio mentre Berenice cede il suo trono a Fidalba, ritenuta legittima erede dei sovrani di Argo, interviene il vecchio Ormonte, che afferma di aver effettuato un secondo scambio quando si era accorto che la piccola principessa non era più in pericolo di vita, scambio che aveva poi dichiarato ad Arsace mediante un biglietto, il cui contenuto era stato però travisato. Si assiste così alla consueta ricomposizione finale, per cui ognuno, topicamente, riprende il

ruolo sociale che aveva al principio del dramma e alla ricostituzione delle coppie iniziali.

La *Berenice* segue, dunque, dal punto di vista strutturale, gli schemi canonici, in cui tornano, in maniera determinante, *topoi* come lo scambio di bambini e di lettere (unita alla lettura sulla scena di una epistola) e l'imprigionamento di un innocente in un carcere-torre. Dal punto di vista scenografico, non vi sono vistosi cambiamenti di luoghi secondo quella che era la tradizione precipuamente spagnola, ma tutto si gioca tra la reggia (con corollario di ameni giardini) e il carcere, secondo quell'altrettanto canonico *iter* tra palazzo-prigione-palazzo, che pare costituire il percorso privilegiato del melodramma secentesco (una sorta di iniziatica discesa agli inferi/resurrezione che, nonostante la convenzionalità degli assunti, pare riprendere non solo la suggestione, peraltro presente a diversi livelli, dalla *Vida es sueño* di Calderon de la Barca<sup>77</sup>, ma anche lasciar trasparire mai del tutto sopite suggestioni orfiche).

La struttura della *Berenice* si riallaccia ai drammi coevi di autori come Baldassare Pisani o Andrea Perrucci.

La *Stellidaura vendicante, ovvero difendere l'offensore*, libretto di Andrea Perrucci, musica di Francesco Provenzale<sup>78</sup> rappresentata a Napoli per la prima volta nel 1674 nella villa del principe Giovanni

---

<sup>77</sup> Cfr. P. CALDERON DE LA BARCA, *La vita è sogno*, a cura di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>78</sup> *Difendere l'offensore, ovvero la Stellidaura vendicante. Melodramma di Andrea Perruccio posto in note dal signor Francesco Provenzale, Maestro di Cappella della fedelissima città di Napoli. Consacrato all'eccellentissimo signor marchese d'Astorga, viceré di Napoli*, In Napoli, per Carlo Porsile, 1674. L'opera fu rappresentata alla presenza dello stesso viceré e l'anno successivo al San Bartolomeo. Su Francesco Provenzale cfr. D. FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples (1624-1704)*, London, Routledge, 2007 e la voce curata dallo stesso Fabris in DBI, 85 (2016) pp.283-285.

Cursi Cicinelli, presenta non pochi punti di contatto con la *Berenice*. Si narra la vicenda di una piccola principessa che, a causa di pericolosi tumulti, viene inviata da Claro, sua patria a Delo<sup>79</sup>. Da Delo però, dopo qualche anno, a causa dell'innamoramento del vecchio re e della gelosia della regina, viene scacciata e rimessa in mare, per cui giunge nuovamente a Claro ove vive in incognito. Nell'isola il tiranno Orismondo, suo ignaro fratello, si innamora di lei, che invece ama, riamata, Armidoro. Di qui tutta una serie di equivoci, scambi di lettere, travestimenti (Stellidaura si travestirà da uomo per uccidere l'odiato Orismondo che aveva a sua volta tentato di eliminare il rivale Armidoro). La fanciulla sarà così imprigionata e condannata a bere un veleno, che si rivelerà invece un sonnifero. Condotta quindi nella tomba regale, sarà raggiunta da Armidoro che, credendola morta, cadrà svenuto ai suoi piedi. Al suo risveglio sarà Stellidaura a crederlo morto (evidenti le suggestioni provenienti da *Romeo e Giulietta*) e ancora una volta la fanciulla sarà pronta a vendicarlo. Nel frattempo però Orismondo ha trovato un documento che rivela che Stellidaura è sua sorella: la vicenda di concluderà così con la pacificazione generale e con il consueto matrimonio finale tra la principessa e Armidoro.

Tornano, come si può osservare, i medesimi *topoi* presenti nella *Berenice*, dal titolo, concettisticamente reso da un ossimoro, al timore di tumulti e rivolgimenti politici che agisce da motore dell'intera vicenda, dai ripetuti scambi di identità all'impossibile amore tra fratelli, dalla

---

<sup>79</sup> “Reggeva con assoluto dominio l'isola di Claro, una delle Cicladi, Eridano, prencipe ricco d'una bambina [...] allora che Fortuna, per dimostrare le sue vicendevolte, fece sì che il popolo dell'isola tumultuante ridusse il principe e la consorte a salvarsi nel castello. Qui, temendo il prencipe per la fanciulla Stellidaura, secretamente inviolla al principe di Delo ad allevare, spargendo voce esser estinta, acciò nella fuga dal popolo impedita non fusse” (Ivi, *Argomento*, p. non num.).

presenza del consueto triangolo amoroso alla perdita/scambio di epistole atto a generare inganni ed equivoci, per giungere all'altrettanto canonico itinerario palazzo/prigione (cui si aggiunga in questo caso anche la speculare tomba/palazzo. L'intreccio, appare però rispetto alla *Berenice*, ancora più oscuro e macchinoso, a causa dell'exasperato concettismo di Andrea Perrucci, che si riflette al di là della connotazione prettamente stilistica, nella costruzione stessa della trama, baroccamente complessa negli ambigui e sfuggenti rapporti tra i personaggi e nel consapevole ed ostentato rifiuto di qualsiasi linearità di tipo narrativo.

Anche nell'*Arsinda d'Egitto*<sup>80</sup> di Pisani, destinata ad esser rappresentata nel Real Palazzo per il compleanno di re Carlo II, nel 1680, torna lo scambio di bambini di sangue reale, l'innamoramento della principessa seguito da un altro *topos* di particolare fortuna, quello della fuga per mare e della divisione degli amanti a causa della tempesta e quindi il travestimento della protagonista in abiti maschili, con il solito seguito di equivoci, gelosie, fino alla reclusione entro il consueto carcere, in vista del matrimonio finale. Pure nell'*Adamiro* (1681<sup>81</sup>), tutto è giocato entro le medesime coordinate, costituite da equivoci e travestimenti, prigionie e riconciliazioni. Nell'*Alessandro Bala* (1688)<sup>82</sup>, la griglia tematica

---

<sup>80</sup> *L'Arsinda d'Egitto. Melodramma per musica del dottor Alessandro Biraspi* (pseudonimo di Baldassarre Pisani) *da rappresentarsi nel Real Palazzo di Napoli per l'anniversario festivo del giorno natalizio dell'augustissimo Carlo II monarca delle Spagne. Consecrato all'eccellentissimo signor marchese di Los Velez, viceré di Napoli*, in Napoli 1680. Per quanto riguarda Baldassarre Pisani cfr. G. GIMMA, *Elogi Accademici cit.*, I, pp. 337-354.

<sup>81</sup> *Adamiro. Melodramma da rappresentarsi nel Regio Palazzo, consecrato all'eccellenza del signor marchese di Los Velez, Viceré e Capitan Generale del Regno di Napoli*, in Napoli, per Francesco Benzi, 1681.

<sup>82</sup> *Chi tal nasce tal vive, ovvero l'Alessandro Bala. Melodramma del dottor Andrea Perruccio, da rappresentarsi nel Teatro di San Bartolomeo di Napoli nel 1678, consecrato all'eccellentissimo signor don Ferdinando Gioachino Faxardo de Zunica y Requesens marchese di Los Velez, Viceré di Napoli*, in Napoli, per Carlo Porsile, s.d.

canonica si carica di più inquietanti motivazioni politiche. Lo scambio, in questo caso, avviene infatti non tra due individui egualmente di stirpe reale, ma tra un sovrano e un “villano” (la vicenda, in tal senso, riprende quella di un singolare e precoce dramma napoletano, il *Ciro*, di Giulio Cesare Sorrentino)<sup>83</sup> che, usurpando la regalità, si lascia andare ad ogni eccesso, fino a essere condannato da uomini e dei, e cioè dai monarchi legittimi e, addirittura, da Pallade e Giove, che scagliano i loro fulmini contro l'empio usurpatore. Amori, travestimenti e la rappresentazione di un mondo illusorio in cui nulla è quello che appare, fanno da sfondo a questa apoteosi della regalità (l'opera, dedicata al Los Velez, è scritta per il compleanno della regina Marianna). Il dramma riprende il tema della assoluta negatività dei tumulti (nello specifico obiettivo polemico sembrano essere proprio quei moti masanelliani ancora tenacemente presenti nell'immaginario napoletano)<sup>84</sup>. Se si considera che strettamente congiunto alla stigmatizzazione delle rivolte popolari è il concetto secondo cui assolutamente impossibile è per un “villano” farsi re, tali temi sembrano costituire, in virtù di questa aristocratica esaltazione dei diritti della stirpe e del sangue, una sorta di apoteosi dell'immobilismo

---

<sup>83</sup> *Il Ciro. Drama per musica del signor Giulio Cesare Sorrentino napoletano. Con Prologo, aggiunte, mutazioni e aggiustamenti all'uso di questa città fatte da altro soggetto con permissione dell'autore, arricchite dalla sempre mirabile musica del signor Francesco Cavalli*, in Venezia, appresso Giovan Pietro Pinelli, 1654. Si osservi infine che *Il Ciro* costituisce un precoce esempio di circolazione in senso inverso rispetto agli itinerari tradizionali: è infatti un testo napoletano che, dopo la rappresentazione nella capitale del Regno, l'anno successivo, viene ripreso e rielaborato a Venezia.

<sup>84</sup> Sui rapporti tra moti masanelliani e teatro cfr. *Masaniello nella drammaturgia europea e nella iconografia del suo secolo*, a cura di R. de Simone, C. Groeben, M. Melchiondo, Napoli, Macchiaroli editore, 1998; S. CASTELLANETA, *In margine ad un manoscritto secentesco: metafore della sovranità fra teatro, politica e filosofia morale*, in *Ragion di stato a teatro cit.*, pp. 131-150.



sociale<sup>85</sup> che non pochi punti di contatto presenta con l'ideologia di casa Acquaviva.

E l'immagine, all'interno della *Berenice*, delle due fanciulle, entrambe comunque di stirpe regale, che si scambiano il trono, in una gara magnanima e cortese, così come la nobile gara fra Clearco e Adrasto che rinunciano uno a favore dell'altro, all'amore della donna amata, allusione forse alla boccacciana vicenda di Tito e Gisippo (*Decameron*, X, 8), pare appunto costituire l'esaltazione di una ancora una volta inattuale cortesia di matrice cavalleresca. Ma è proprio la sottile riproposizione, dell'ideologia cortese di matrice feudale, a giocare, polemicamente a questa data, un ruolo di primo piano, carico di inquietanti significazioni ulteriori<sup>86</sup>.

8. Del tutto riconducibile alla tradizione napoletana è la presenza, nella *Berenice*, dei due servi, Arlotto e Pasquina, consigliera di aretiniana memoria<sup>87</sup>, vera novità del libretto (totalmente assenti sono infatti nel testo di Villegas ed entrambi sono uomini nella traduzione di Tauro). Arlotto e Pasquina (proprio la presenza di una coppia di servi espressione grottesca costituisce una costante nel melodramma napoletano) determinano, con il loro eloquio comico, bachtiniamente “basso”, non una semplice pausa/frattura nello

---

<sup>85</sup> Sul valore di questi temi all'interno del melodramma napoletano della seconda metà del Seicento cfr. M. A. MASTRONARDI, *Sacro e profano nel melodramma napoletano del tardo Seicento*, in *Sacro e profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, a cura di S. Castellaneta – F.S. Minervini, Bari, Cacucci, 2009, pp. 507-535.

<sup>86</sup> Sui caratteri dell'ideologia nobiliare cfr. C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988. Per quanto riguarda la Spagna (e l'Impero) cfr. I. A. MARAVALL, *Potere, onore, élites nella Spagna del secolo d'oro*, Bologna, il Mulino, 1984.

<sup>87</sup> Cfr. P. ARETINO, *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1975.

svolgimento dell'intreccio, ma sembrano, canonicamente, introdurre, all'interno del dramma, la voce, l'occhio, del popolo che guarda e commenta le azioni che avvengono sulla scena, muovendo da un punto di vista differente, opposto a volte, rispetto a quello dei protagonisti, e creare così quella “polifonia” che connota tanta parte del melodramma partenopeo del XVII secolo<sup>88</sup>.

Se pure ricorrente era stata infatti la presenza dei servi e della loro “voce” nel dramma per musica della prima metà dei Seicento<sup>89</sup>, questa presenza era andata via via scemando nel corso del secolo, soprattutto a Venezia, ove il genere aveva acquisito connotati sempre più “tragici”. A Napoli però la presenza della “voce” comica, popolare, era rimasta una costante fino allo scorcio del Seicento, per poi essere circoscritta all'interno di *Prologhi* o *Intermezzi* comici totalmente staccati e indipendenti dall'azione principale, e dare quindi origine alla straordinaria stagione dell'opera buffa napoletana<sup>90</sup>.

Nella *Stellidaura* era presente il servo Giampietro che si esprimeva ancora in dialetto (calabrese per la precisione), secondo uno schema proprio della Commedia dell'arte<sup>91</sup>, destinato progressivamente a sparire

---

<sup>88</sup> Sulle categorie alto/basso e sui caratteri di polifonia e plurivocità cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979; ID. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>89</sup> Sul rapporto tra comico e tragico Cfr. R. GIGLIUCCI, *Tragicomico e Melodramma. Studi Seicenteschi*, Milano, Mimesis 2012; N. BADOLATO, *Forme dell'Eroicomico nel dramma per musica*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, a cura di G. Bucchi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 119-136.

<sup>90</sup> Su forme e caratteri dell'opera buffa cfr. M. F. ROBINSON, *L'opera napoletana* cit., pp. 211-296; F. DEGRADA, *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 41-65; M. RAK, *L'opera comica napoletana del primo Settecento*, in *Musica e cultura a Napoli* cit., pp. 217-224; R. STROHM, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

<sup>91</sup> Sui rapporti tra commedia dell'arte e teatro per musica cfr. *Commedia dell'arte e*

nell'ultimo ventennio del secolo. Nell'*Arsinda in Egitto* di Pisani la polemica anticortigiana (in un ribaltamento certo ideologicamente pregante rispetto ai modelli veneziani) è affidata proprio al servo balbuziente Bricco (ancora un tributo alle convenzioni della Commedia dell'arte) e all'eccentrico paggio Clorillo, così come ad un servo (Bricco ancora una volta), è affidato il medesimo tema nell'*Alessandro Bala* di Perrucci. E vecchia, ma sempre pronta a esortare (e a godere i frutti di un amore tutto carnale) è la grottesca figura della nutrice-consigliera Canilia, presente nell'*Epaminonda* di Perrucci, che non pochi punti di contatto mostra, nella comune discendenza dalla Nanna aretiniana, con la figura della vecchia Pasquina.

9. Se limitato è, nella *Berenice*, il numero degli interlocutori (nove), non certo esiguo, ma di certo inferiore rispetto agli eccessi che contraddistinguono alcuni melodrammi dell'ultimo ventennio del secolo, davvero ingente è lo sviluppo delle arie, a cui fa riscontro un impiego circoscritto del recitativo. Anche in questo caso ci si trova di fronte ad una prassi diffusa nell'ultimo quarto del secolo.

Giuseppe Gaetano Salvadori, napoletano, autore e uomo di teatro, uno dei primi ad occuparsi, sia pure in maniera marginale del melodramma da un punto di vista teorico, nella sua *Poetica toscana all'uso* (Napoli, Gramignani, 1691)<sup>92</sup>, sottolineando, tra l'altro, il successo contemporaneo del dramma per musica presso principi e monarchi,

---

*spettacolo in musica fra Sei e Settecento*, a cura di A. Lattanzi – P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2003.

<sup>92</sup> Cfr. P. FABBRI, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento. La poetica toscana all'uso di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera e libretto*, I, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-28 (in part. pp. 8 sgg.).

affronta in maniera essenzialmente pratica i problemi relativi alla versificazione. L'autore però, più che stabilire regole o proporre modelli, non fa che sancire una prassi ormai consolidata e diffusa (si pensi, per fare un solo esempio, alla predilezione per settenari ed endecasillabi nei recitativi, di fatto già largamente prevalenti). Salvadori esalta quindi la funzione delle arie all'interno del melodramma ed afferma che poiché “l'aria è più grata al popolo [...] in qualsivoglia dramma per musica, sia breve il recitativo, acciò possano gli uditori sentir l'ariette che tanto desiderano”, per cui “l'ariette dovunque campeggino, né sia alcuna scena priva di esse”. Anche Perrucci, nell'*Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) che, sulle orme di Lope de Vega, esalta “gusto” e “capriccio”, mettendo in evidenza come proprio gli orientamenti del pubblico debbano essere considerati fondamentali<sup>93</sup>, sottolinea (ma, a differenza di quanto affermava Salvadori, la sua pare una semplice presa d'atto) il larghissimo impiego di arie nei melodrammi contemporanei<sup>94</sup>. La *Berenice* ben s'inquadra in questa tipologia compositiva, ancora lontana da quella riforma veneziana che porterà, a fine secolo, in nome di un più generale richiamo all'ordine e alla razionalità degli intrecci, a limitare decisamente il numero di interlocutori e di scene, e soprattutto a contenere il numero delle arie e a riservare ad esse solo il ruolo di

---

<sup>93</sup> A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso...*cit., p. 48 (“Lo conobbe assai bene il gran Lope de Vega, onde nella suddetta *Arte di far commedie* disse non ignorare le regole, ma che, tratto dalla corrente dell'uso, bisognava scrivere a gusto del popolo, il quale fa le leggi a suo capriccio e vuol esser compiaciuto, altrimenti resteranno i rappresentanti senza spettatori, e che più tosto che incitarli al riso e al diletto gl'inviteranno al sonno. E che alle volte l'uscir di regole è la maggior regola che si trova”).

<sup>94</sup> Ivi, p. 58 (“Introdotti di nuovo i drammi tutti in musica, forse a imitazione degli antichi e di nuovo accettati dalla compiacenza dei popoli, uscirono prima scarsi di arie e ricchi di recitativo, ma oggi, se ad ogni due versi di recitativo non si scarica un'aria, par che diletto non diano”).

conclusione delle singole scene. Dal punto di vista strettamente retorico e stilistico, la *Berenice* appare ben lontana da oscurità concettose e arditi artifici metaforici, in linea con quella ricerca di semplicità che linguisticamente connota il melodramma. Se infatti l'assenza di eccessiva ricercatezza formale, anche dal punto di vista tipografico, contraddistingue in genere il libretto, un prodotto essenzialmente di consumo, caratterizzato da una stesura spesso frettolosa e dettata da motivazioni contingenti, dovute alla committenza, alle necessità pratiche del teatro impresariale<sup>95</sup> e alle specificità stesse di un genere in cui netta è la prevalenza dell'elemento musicale e visivo, la *Berenice* ben si inserisce in una produzione di questo tipo.

La sfuggente figura dell'autore, Isidoro Calisto, non sembra certo quella di un letterato di professione e nemmeno quella di un dilettante di genio, come potevano essere alcuni librettisti veneziani della prima generazione degli Incogniti (si pensi a Busenello, Strozzi e Badoaro) o di un personaggio della statura di Pisani e Perrucci, esponenti di spicco del tardo-concettismo napoletano. Egli sembrerebbe, piuttosto, una figura totalmente subalterna e funzionale al progetto orchestrato da Giulio Acquaviva.

La stanca riproposizione di alcuni *topoi*, primo fra tutti quello della caducità del reale o il ricorso, seppur raro all'antitesi e all'ossimoro,

---

<sup>95</sup> Sulle peculiarità del libretto cfr. M. G. ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 166 (1989), pp. 212-225. Sullo *status* sociale del librettista cfr. F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., II, pp. 236-244; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo* cit., pp. 3-32. Si osservi in proposito anche quanto affermava Perrucci ("Non vi è dubbio che l'onore principale e la gloria maggiore in questi melodrammi è de' musici, degli architetti, de' ballerini, havendone la minor parte il poeta, diletandosi più l'uditorio di vedere gli atti apparenti che d'udirli", A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa* cit., p. 59).

inscrivono l'autore in un determinato contesto culturale, ancor vivo nelle aree eccentriche della provincia, ma mostrano anche le peculiarità (e le contraddizioni) di questo prodotto, come si è visto ben lontano dall'oltranza metaforica e concettistica di Pisani e Perrucci

10. Ancora tutte da studiare sono le modalità di ricezione e l'oggettiva diffusione del melodramma nelle aree periferiche del Regno di Napoli. Se ampiamente nota è la funzione delle compagnie che circolavano fra i maggiori centri culturali italiani, per quanto riguarda il Vicereame tutto sembrerebbe circoscritto alla capitale. Interessante sarebbe invece aprire uno spiraglio sulla diffusione del genere (se pure vi fu) nelle aree della periferia, tralasciando la forse abusata prospettiva che vede nella capitale l'indiscusso centro culturale, animato da vivi fermenti e legato, sia sul piano letterario e teatrale, sia su quello scientifico, a quanto si andava elaborando nei maggiori centri italiani ed europei, in opposizione, quasi, ad una "provincia" passivamente chiusa non solo a qualsiasi autonoma elaborazione intellettuale, ma anche attardata e limitata nei suoi processi di ricezione. Pur senza, ovviamente, rimettere in discussione il ruolo di Napoli quale capitale intellettuale e centro trainante dell'intero Vicereame, una dialettica di rapporti, anche culturali, tra centro e periferia è certo presente e di non secondaria importanza. In quest'ottica, la rappresentazione conversanesa si carica di significati ulteriori. Proprio negli stessi anni, infatti, anche la città di Acquaviva, feudo della famiglia de Mari<sup>96</sup>, organizza la sua "festa teatrale" per le nozze di Giambattista

---

<sup>96</sup> Giunti nell'Italia meridionale fin dalla metà del XVI secolo, i genovesi de Mari erano stati presenti in varie società di mercanti-banchieri, consolidando un sistema di relazioni con le famiglie più influenti della diaspora genovese a Napoli (Spinola, Pallavicino, Grimaldi) e quindi partecipando attivamente alla vita politico-amministrativa della città. Successivamente, nel

de Mari e Laura Doria. La famiglia de Mari è espressione di una feudalità recente, diversa dunque per storia e tradizione dagli Acquaviva di Conversano, segno di quel complesso scenario che vedeva gravitare verso il Vicereame nuove famiglie nobili e ricche, pronte ad acquisire titoli e feudi, e di come quindi la vicenda stessa dell'aristocrazia nel Mezzogiorno d'Italia non debba essere letta come chiuso fenomeno di retrovia, ma piuttosto debba essere considerata come aperto campo di tensioni<sup>97</sup>. Anche in occasione delle nozze de Mari-Doria è presente un "apparato" di "imprese" ed "emblemi" affine a quello di Conversano, ad opera dello stesso Domenico Antonio Mele, autore pure degli *Antiprologhi Acquaviva laureata, Le perdite di Nereo e Dori e La gara degli elementi*<sup>98</sup>, aventi il fine, come di consueto, di rifunzionalizzare in

---

quadro del più generale processo di integrazione degli stranieri nel Regno di Napoli, i de Mari acquisirono terre e titoli nobiliari. Nel 1663 Giovan Battista senior entrò in possesso del feudo di Assigliano e conseguì il titolo di marchese; Carlo (1624- 1697), dopo aver acquisito nel 1664 i feudi di Gioia e di Acquaviva, ottenne il titolo di principe. Cfr. A. MUSI, *Mercanti genovesi nel Regno di Napoli*, Napoli, Guida, 1996, pp. 67-125.

<sup>97</sup> Cfr. A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani* cit., pp. 129-228; ID., *La rivolta di Masaniello e la crisi di fiducia tra Napoli e la Spagna a metà Seicento*, in *Stato e baronaggio* cit., pp. 25-41.

<sup>98</sup> Sull' "apparato" e sui *Prologhi* di D. A. Mele per i principi di Acquaviva cfr. M. A. MASTRONARDI, *Tra concettismo* cit., pp. 69-89; 295-307; M. A. MASTRONARDI - T. GARGANO, *Feste a corte e commedie di principi*, Fasano, Schena, 1999, pp. 15-42; 63-98; 111-137. Gli *Antiprologhi* e l'*Intermezzo* furono musicati da Giovan Cesare Netti. Nato a Putignano nel 1649, Netti fu allievo dal 1663 al 1667 del conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini di Napoli. Dopo aver abbracciato nel 1673 lo stato ecclesiastico, fu organista soprannumerario della Cappella Reale dal 1765 e quindi della Cappella del Tesoro di San Gennaro. Musicò l'*Adamiro* di Pisani, dedicato al Los Velez, che fu rappresentato nel Palazzo Reale di Napoli nel 1681, successivamente ripreso nel Teatro dei Fiorentini, e la *Filli*, su libretto anonimo attribuito a Francesco Silvani, commissionata a Netti da Adriano e Domenico Acquaviva, fratelli del conte Giulio, che fu rappresentata nel 1682 nel palazzo di Don Girolamo Cappello e forse ripresa successivamente nel Palazzo Reale. Anche in questo caso gli Acquaviva, secondo quanto afferma Conforto, si distinsero per eccessi e prepotenze ("In questi giorni li signori Don Domenico e Don Adriano Acquaviva hanno avuto ordine da parte del signor viceré che sfrattino da Napoli e vadino nella città di Tropea in Calabria, quale dovessero tenere in luogo di carcere. La causa di ciò è stata che, facendosi una comedia in musica a loro istanza in casa d'uno di casa Cappello nell'ultimi giorni di Carnevale, ed essendo tutta la stanza piena di gente; onde li detti

maniera strettamente encomiastica le opere poste in scena. Furono rappresentati, in occasione delle nozze de Mari-Doria, ben due melodrammi, il primo su libretto di Felice Parnasso (pseudonimo di Giovan Filippo Bernini), il secondo su libretto di Giuseppe Domenico De Totis<sup>99</sup>, entrambi romani, musicati dal giovane Alessandro Scarlatti<sup>100</sup> durante la sua permanenza a Roma, prima cioè che il viceré del Carpio lo nominasse, nel 1684, Maestro di cappella a Napoli. *L'onestà negli amori* era stata rappresentata per la prima volta il 3 febbraio 1680 a Roma, nel palazzo di Cristina di Svezia. Erano seguite altre rappresentazioni, sempre a Roma, a palazzo Bernini e nel Teatro di Tordinona (1681) e quindi il dramma era stato “esportato” in altre città d'Italia. *Non tutto il mal vien per nuocere* fu rappresentato anch'esso a Roma nel 1681, quindi in altre città italiane, e ripreso a Napoli nel 1687,

---

due fratelli dissero e fecero dire che quella comedia si faceva per cavalieri e perciò chi non era tale uscisse fuori, per lo che dalla maggior parte fu sgombrata la stanza. E perché fa gli uditori vi erano alcuni gentiluomini di Palazzo spagnoli, fra quali un cavaliere d'abito, li quali non si moveano, credendo che non si parlasse per loro, volsero che anche questi uscissero, come in effetto gli fecero uscire da quella stanza con mal modo e superbia. Per lo che, avuto di ciò notizia il signor viceré e sdegnatosene, massime che per altre cause sempre ha mirato li signori di questa casa con mal occhio, l'ha fatto ordinare detto sfratto”). Nello stesso anno Netti torna in Puglia per i festeggiamenti per le nozze di Carlo de Mari, ove ricopre il ruolo di maestro e direttore per la rappresentazione dei due melodrammi e degli *Antiprologhi* da lui musicati. Morì a Napoli nel 1686. Cfr. G. C. NETTI, *Cantate e serenate a una, due voci e basso continuo (Napoli 1676-1682)*, a cura di G. Tribuzio, Perugia, Morlacchi Editore, 2019, p. 13.

<sup>99</sup> Su Giuseppe Domenico De Totis (1644-1707), membro dell'Accademia degli Umoristi (di cui fu anche Segretario) e dell'Arcadia, autore de numerose composizioni per musica, in gran parte tratte da testi spagnoli, rappresentate a Roma e in molti casi riprese a Napoli cfr. la voce curata da G. Romei in DBI, 39 (1991) pp. 187-189.

<sup>100</sup> Cfr. R. PAGANO - L. BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, Torino, ERI, 1972. Sull'esperienza romana del musicista cfr. L. LINDGREN, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti*, in *Le Muse galanti* cit. pp. 35-57; *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma Barocca*, a cura di L. Della Libera – P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2014.



in occasione del compleanno della regina di Spagna<sup>101</sup>. I due drammi appaiono profondamente diversi, dal punto di vista tipologico e strutturale: complicato ed esemplato vistosamente su modelli spagnoli è l'intreccio dell'*Onesta negli amori*, in cui tornano scambi, equivoci, travestimenti, luoghi "esotici" come Algeri o simbolici come la torre-carcere. Molto più lineare è la vicenda di *Non tutto il mal vien per nuocere*, in cui agiscono solo sei personaggi all'interno di un'unica città, Bologna. La commedia, interamente svolgentsi tra "giardino", "anticamera" e "teatro", è costruita intorno agli amori di tre coppie con il consueto repertorio di gelosie, scambi, travestimenti, incomprensioni, fino al triplo matrimonio conclusivo<sup>102</sup>.

La rappresentazione ad Acquaviva delle due opere carica il mecenatismo del signore del luogo, Carlo de Mari, di complesse significazioni. Al di là dell'indubbio intento di conferire lustro a una famiglia di recente nobiltà e di farla assurgere al livello delle più illustri del Viceregno (non si dimentichi la voga napoletana di ospitare rappresentazioni di opere in musica all'interno dei palazzi dell'aristocrazia) appare senza dubbio interessante il tentativo, seppur episodico, di inserire la piccola corte di

---

<sup>101</sup> Su *Non tutto il mal vien per nuocere* cfr. M. G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 403-406, ove si esclude una derivazione del melodramma da *Del mal lo menos* di Lope de Vega. Si osservi che non vi è alcuna edizione a stampa (o almeno non è conosciuta dal Sartori), relativa alle rappresentazioni dei due melodrammi in Acquaviva. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit.

<sup>102</sup> Oltre agli *Antiprologhi* già citati, Mele scrisse anche l'*Antiprologo Li svantaggi d'Ippomene e Atalanta* e l'*Intermezzo Le metamorfosi delle stagioni* in occasione delle nozze di Ottaviano de' Medici e Teresa de Mari, avvenute nell'aprile 1687 (cfr. D. CONFUORTO, *I Giornali di Napoli* cit., I, p. 177). Non si sa quale fu il melodramma rappresentato in questa occasione. Mele scrisse inoltre, per il teatro di Acquaviva gli *Intermezzi La Sfinge, Le nozze di Jocasta regina di Tebe con Edipo re di Corinto, L'ubriachezza di Loth, Ballo della figlia di Erodiade con la decollazione di Battista, Il raspa raspa* (cfr. M. A. MASTRONARDI, *Feste a corte* cit., pp. 63-214).

Acquaviva in circuiti teatrali di più vasta portata. A differenza dell'esperienza conversanese, in cui la *Berenice* sembrerebbe essere un'opera commissionata espressamente per l'occasione e rappresentata solo nelle nozze di Giulio e Dorotea (non si fa cenno infatti ad altre rappresentazioni e si parla, nella testimonianza di Pacichelli, di un teatro in legno, evidentemente legato alla dimensione dell'effimero), Acquaviva conosce una certa continuità dell'attività scenica (in musica e no), testimoniata dalla presenza di un teatro all'interno del palazzo dei signori e dalla produzione di un discreto numero di *Prologhi* e *Intermezzi*, di differenti strutture e tipologie (encomiastico-mitologici, sacri, buffi), scritti da Mele proprio per il signore di Acquaviva<sup>103</sup> e per il suo teatro<sup>104</sup>.

La rappresentazione di due fortunati melodrammi parrebbe dunque attestare la circolazione (e la penetrazione fino alle aree della estrema periferia) di compagnie di canto provenienti da Napoli, ma forse, data l'origine romana delle due opere, addirittura giunte in Puglia da Roma (si pensi all' *Onestà degli amori*) senza la mediazione partenopea. In questo senso, all'interno di queste complesse dinamiche, è proprio il *Prologo* (o l'*Antiprologo*) a costituire l'elemento geograficamente e storicamente determinante, l'elemento cioè capace di rifunzionalizzare un "genere" strutturalmente e tipologicamente aperto a molteplici possibilità di "riuso". Ma è senz'altro interessante sottolineare la profonda differenza dei due drammi rappresentati, l'*Onestà degli amori*, dramma di chiara derivazione spagnola dall'intreccio complesso e artificioso, e *Non tutto il*

---

<sup>103</sup> "Suntuosissimo ed accresciuto di nuovo si vede il Palazzo del Principe, con ricca e rara galleria di pitture e cose scelte, più quarti per la corte e forastieri, scuderie, teatro elegante ed ogni opportunità" (G. PACICHELLI, *Memorie novelle* cit. p. 142).

*mal vien per nuocere*, opera dall'intreccio lineare che già prelude alle riforme d'Arcadia.

Una giustapposizione che parrebbe rimandare alla prassi romana che vedeva la compresenza, in quegli anni, di drammi di matrice spagnola e di opere ben più semplici e lineari, prearcadiche, in linea con i gusti e le inclinazioni dello stesso Rospigliosi, oscillante appunto tra la fascinazione per il teatro spagnolo e l'apertura verso l'Arcadia.

Le rappresentazione di due melodrammi, ascrivibili a contesti profondamente differenti (al di là di qualsiasi tentazione di schematizzare gli indirizzi culturali in un momento storico di profonde trasformazioni anche a livello letterario, in cui, antico e moderno, artificio barocco e richiamo al rigore e alla razionalità sembrano scontrarsi ma al contempo convivere), segna l'apertura e la ricezione di modelli diversi, e mostra altresì come la seppur embrionale vita teatrale di queste piccole corti di periferia non sia attardata e monolitica, ma risulti variegata e non priva di "curiosità" nei confronti di quanto si andava elaborando nei maggiori centri italiani.

In questo senso, la vicenda della vita teatrale nelle piccole corti (o nei centri cittadini in genere) della periferia del Regno di Napoli, si configura come un mosaico variegato e composito, all'interno del quale cogliere i frammenti di una cultura dispersa, segno del magmatico fluire, sia pure a livello a volte sotterraneo, di fermenti e dinamiche culturali molteplici, a volte contraddittorie, ma pur sempre vive e operanti all'interno d'una realtà altrettanto contraddittoria e non priva di drammatiche lacerazioni.

## Nota ai testi

*La Berenice/regina degli Argivi/ dramma per musica/del dottor/ Isidoro Calisto/ dedicata/ all'illustrissimo et eccellentissimo signor/ don Giulio Antonio Acquaviva d'Aragona/ Conte di Conversano, duca di Nardò e delle Noci etc. / Per le sue Felicissime Nozze con/ l'eccellentissima signora donna/ Dorotea Acquaviva/ d'eccellentissimi duchi d'Atri/ Da rappresentarsi in Conversano in... / MDCLXXXVIII Posta in musica/ dal signor Gaetano Veneziano/ Organista della Real Cappella di Napoli/ in Napoli, per gl'Heredi di Fusco<sup>1</sup>, pp. [20], 102, è stata tramandata da un'unica edizione a stampa, in 16°. La copia presa in esame è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, con la segnatura 40 B 82.*

Proprio in virtù delle peculiarità del genere “melodramma”, ogni rappresentazione (a causa di tagli, modifiche e adattamenti dovuti a esigenze della compagnia e a problematiche locali) costituisce un momento unico e irripetibile, documentato in parte dal libretto a stampa, generalmente edito in maniera a volte frettolosa, oggetto di consumo, ben lontano da qualsiasi ricercatezza di ordine letterario o tipografico<sup>1</sup>.

La storia del libro, le vicende editoriali dei testi stessi diviene in tal senso un momento ineludibile della storia del testo stesso.

Il libretto della *Berenice* presenta tutte le peculiarità e i limiti propri del genere, prima fra tutti una scarsa ricercatezza che porta a frequenti sviste

---

<sup>1</sup> Cfr. M.G. ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 166 (1989) pp. 212-225.

e oscillazioni dal punto di vista grafico.

Nella presente edizione, pur improntata a criteri essenzialmente conservativi sono intervenuta nei casi seguenti:

- ho ammodernato e regolarizzato l'uso delle maiuscole;
  - ho eliminato l'*h* etimologica o pseudo-etimologica (anche nei composti come *allhor, talhor*, resi con *allor, talor*, ecc.);
  - ho adottato la grafia fonetica nel caso del nesso latineggiante-*ti* (*gratie-grazie* ecc.);
  - in posizione finale ho reso *i* con *î*. Ho distinto *u* da *v*;
  - ho ricondotto l'accentazione all'uso moderno;
  - ho ricondotto all'uso moderno punteggiatura e segni diacritici;
  - ho corretto alcuni evidenti refusi tipografici.
- 
- La *Centuria di Corpi di "imprese"* è edita in M.A. MASTRONARDI, *Tra Concettismo e nuova scienza. L'opera di Domenico Antonio Mele*, Fasano, Schena, 1990, pp. 308-331.
  
  - L'Antiprologo di *Gli Amori di Alfeo con Aretusa* è edito in M.A. MASTRONARDI – T. GARGANO, *Feste a corte e commedie di principi. Teatro e musica in Puglia fra Sei e Settecento*, Fasano, Schena, 1999, pp. 99-110.



CENTURIA DI CORPI  
DI “IMPRESE”

*Centuria di Corpi d'Imprese fregiate d'epigrafi e distici metà latini , metà volgari che vagamente pendea per una strada reale architettata all'entrar in Conversano l'eccellentissima signora donna Dorothea Acquaviva, contessa sposa dell'eccellentissimo signor don Giulio Acquaviva conte di questa città.*

*Imprese c'klusive a' luoghi del dominio di detti eccellentissimi signori, Conversano, Nardò, Palo, Le Noci, Castellano, Arbore Bello, Monte Albano e Porto di S. Cesaria.*

1

*Per Conversano*

*Acqua gorgogliate da due scaturigini forma un lago in cui vedesi verdeggiare un còresso.*

Securos latices<sup>1</sup>

Et bibe securos latices, subiecta cupresse,  
amplius ut vireas multiplicantur Aquae.

2

*Per Palo*

*Acqua che a ciel sereno gronda da due nubi e fa una laguna, in cui si vede infisso un verde Palo fiorito in cima.*

Educat imber<sup>2</sup>

Quem mulcent aurae firmat sol, educat imber:  
imber bis vivax, Palus obire nequit.

3

*Per Arbore Bello*

*Acqua che bipartita in due bracci formi un lago, ove sta piantata una quercia.*

<sup>1</sup> OVIDIO, *Met.*, III 601 (con qualche variazione).

<sup>2</sup> CATULLO, *Carm.*, LXII 41.



Quae levet unda sitim<sup>3</sup>

Subiecti frutices, degentes Arbore Bella,  
en gemina in vobis quae levet unda sitim.

4

*Per Castellano*

*Due fiumi, copulandosi in uno, circondano un castello.*

Propugnacula tuta<sup>4</sup>

En tibi, Castellum, sunt propugnacula tuta:  
te gemini fontis viva tuetur Aqua.

5

*Per Nardò*

*Due fontane irriganti una pianta di nardo.*

Divinum spargit odorem<sup>5</sup>

Subdita cum Nardus divinum spargit odorem?  
Fontis odoriferi balsama bina rigant.

6

*Per Monte Albano*

*Due candidi fiumi circondano un monte sparso di neve.*

Candor abundat<sup>6</sup>

Mons Albane, duplex te vividus irrigat Albis,  
inde tuae tantus candor abundat humi.

<sup>3</sup>OVIDIO, *Ep.* IV 174.

<sup>4</sup>VIRGILIO, *loc. non rep.*.

<sup>5</sup>I. B. MANTUANI *Sylvarum l. IV, De reditu Ph. Beroaldi*, v. 120 (in *Opera*, t. III, Anturpiae, apud I. Bellerum, 1576).

<sup>6</sup>CLAUDIANO, *Epitalamium de nuptiis Honorii Augusti*, v. 270.

7

*Per Le Noci*

*Due rivi irriganti una noce fronzuta e fruttifera.*

Tutos haurire liquores<sup>7</sup>

Subdita Nux, gaude tutos haurire liquores:  
ut vigeas, vivae conduplicantur Aquae.

8

*Per il porto di S. Cesaria*

*Due braccia di mar tranquillo, tra quali stia un istmo di terra con un porto all'estremo.*

Blanda quies<sup>8</sup>

Caesareo Portu, merito dominatur Iulius:  
portu hoc blanda quies duplicis extat Aquae.

*Altre imprese diverse tutte alludenti, come le prime, alli cognomi Acquaviva.*

9

*Campo erboso e fiorito.*

Laticum libavit honorem<sup>9</sup>

Ridet humus: quare? Laticum libavit honorem:  
fonte fluente viret, sed reflente perit.

10

*Due fiumane s'uniscono in una larghissima.*

In profondo canal l'acqua s'aduna<sup>10</sup>

<sup>7</sup> LUCANO, *Phars.*, IX 9 613 (ma cfr. anche I. PONTANI *Carmina*, a c. di J. Oescheger, Bari 1948, *Parth.*, II 5).

<sup>8</sup> OVIDIO, *Fast.*, III 19.

<sup>9</sup> VIRGILIO, *Aen.*, I 736.

<sup>10</sup> T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV, 56, v. 2.

Ad ampliar la geminata cuna,  
in profondo canal l'acqua s'aduna.

11

*Monte, donde scaturiscono due fiumi irriganti piú città e terre.*

Populi incrementa futuri<sup>11</sup>

Flumina bina vides populi incrementa futuri  
vivida: connubio vividiora scatent.

12

*Campo d'acqua purissima senz'altro miscuglio.*

Ricca del proprio umore<sup>12</sup>

Ricca del proprio umore, Acqua ch'è pura,  
altro elemento il mescolar non cura.

13

*Due vastissimi fiumi.*

Rhenus et Ister<sup>13</sup>

Mas Rhenus dominus, coniux domina Ister aquarum,  
tot famulis auctus Rhenus et Ister Aquis.

14

*Due gorghi d'acque che, scorrendo, fan fiorire la terra.*

Rendon verde ogni riva<sup>14</sup>

Rendon verde ogni riva  
l'uno e l'altro tesor dell'Acquaviva.

<sup>11</sup> OVIDIO, *Met.*, III 103.

<sup>12</sup> C. RINALDI, *Rime*, I, Bologna 1613, Sonetto 312, v. 14.

<sup>13</sup> CLAUDIANO, *De bello Gildonico*, v. 312 (ma anche *Epitalamium* cit., vv. 276-78).

<sup>14</sup> B. TASSO, *Rime*, Venezia 1560, II, son. 74, v. 8.

15

*Fonte diramato in due ruscelli, ne' quali bevendo stia una gran moltitudine d'assetati.*

Parvula magnis<sup>15</sup>

Parvula tam magnis admotam fontibus ora,  
aspice congeriem, pluribus unda satis.

16

*Fonte che zampilli in due rami.*

Son del chiaro Aganippe onde stillanti<sup>16</sup>

Vostr'Acquevive, o gloriosi amanti,  
son del chiaro Aganippe onde stillanti.

17

*Due fiumi, che, scaturendo dall'erta di due colline, entrano uniti in una città.*

Lactis nectaris<sup>17</sup>

Flumina iam lactis, iam flumina nectaris intrant:  
en, populi, vobis aurea vita redit.

18

*Fiume bipartito.*

Son di permesso preziosi argenti<sup>18</sup>

Vostr'Acquevive, o Mongibelli ardenti,  
son di permesso preziosi argenti.

19

*Due fiumi splendidissimi.*

Sordeat hermus<sup>19</sup>

<sup>15</sup> PROPERZIO, *Elegiae*, III IV, 16.

<sup>16</sup> SACRAMOSO SACRAMOSI, *sonetto*.

<sup>17</sup> OVIDIO, *Met.*, I 111.

<sup>18</sup> S. SACRAMOSI, *sonetto*.

<sup>19</sup> I. PONTANI, *De amore coniugali*, I, III, v. 44 (in *Carmina* cit.).

Huic duplici fluvio rutilanti sordeat Hermus,  
sordeat et Ganges, Eridanusque, Tagus.

20

*Monte ignovomo, donde sbocca doppio torrente di fuoco.*

Son di liquido foco onde correnti<sup>20</sup>

Vostr'Acquevive ai maritali eventi,  
son di liquido foco onde correnti.

21

*Due fiumi che poi, unendosi, ne formano uno grandissimo.*

Collectis mutiplicantur aquis<sup>21</sup>

Cur Acquaviva novam similem sibi collocat undam?  
Flumina collectis multiplicantur aquis.

22

*Lambicco a due rostri stillanti, con bragie di sotto.*

Prodighe d'aromatici liquori<sup>22</sup>

Son l'Acquevive ai nuzziali ardori,  
prodighe d'aromatici liquori.

23

*Fede nuzziale da cui pendano due catene, liganti due cori.*

Dissociata ligavit<sup>23</sup>

Dissociata locis concordi pace ligavit  
pectora hymen, vivas nans super almas Aquas.

<sup>20</sup> A. PIGNATELLI, *Rime*, loc. non rep.

<sup>21</sup> OVIDIO, *Rem. Am.*, 98.

<sup>22</sup> G. B. MARINO, *Epitalami*, Venezia, Ciotti, 1620, (II, *Il balletto delle Muse*, v 18).

<sup>23</sup> OVIDIO, *Met.*, I 25.

24

*Due fontane, l'una cadente nell'urna dell'altra, ed al contrario.*

Care accoglienze<sup>24</sup>

Si tributan l'un l'altra, entro de' petti,  
care accoglienze ed amorosi affetti.

25

*Due fontane, ver de' quali volino a stormo gli ucelli.*

Fama novi<sup>25</sup>

Fama novi fontis nostras pervenit ad aures:  
hos geminos latices sit retinere satis.

26

*Due ampolle lucidissime d'acqua cristallina.*

Arrecan salutiferi licori<sup>26</sup>

Arrecan salutiferi licori  
per le piaghe de' cori.

27

*Parte del Zodiaco col segno di Vergine.*

Geminat incendia solis<sup>27</sup>

Coelica Virgo micat, geminatque incendia solis:  
Sydus ad hoc tantum Iulius unus habet.

28

*Fonte con urna vagamente muscata, in cui, oltre l'acqua propria, vi  
casca quella d'un'altra fonte diversa, che non avrà conca particolare.*

<sup>24</sup>REMIGIO FIORENTINO (Remigio NANNINI), *Epistole d'Ovidio divise in due libri*, Venezia, appresso D. Imberti, 1617 (Ep. XIII, *Laudomia a Protesilao*, vv. 27-28).

<sup>25</sup>OVIDIO, *Met.*, V 526.

<sup>26</sup>G. MARINO, *Madrigali* (*loc. non rep.*).

<sup>27</sup>I. B. MANTUANI *Carmen Panegyricum in R. Severinatem*, v. 125 (in *Opera*

Accoglienze reali<sup>28</sup>

Soavi, alte e reali  
del gran consorte mio care accoglienze.

29

*Rupi donde scaturiscono due fonti.*

Lasso in sudore levamen<sup>29</sup>

Dulce viatori, lasso in sudore levamen  
est Aquaviva duplex: hanc bibe, quisquis hias.

30

*Fiume biforcato che ha la corrente di fuoco.*

Quasi Atamante<sup>30</sup>

Queste, di casto amor acque viventi,  
quasi Atamante han le loro acque ardenti.

31

*Parte del Zodiaco con segni di Leone e Vergine.*

Florens redditur aestas<sup>31</sup>

Virgo, Leo apparent? Iam Florens redditur aestas,  
fructifer autumnus prolis inundet aquas.

32

*Lambicco a due rostri stillanti a color d'oro.*

Stillan d'aurata età liquor fecondo<sup>32</sup>

Quest'acque, al foco d'Imeneo giocondo,  
stillan d'aurata età liquor fecondo.

<sup>28</sup> REMIGIO FIORENTINO, *Ep. XIII* cit., vv. 27-28.

<sup>29</sup> CATULLO, *Carm.*, LXVIII, v. 60.

<sup>30</sup> A. PIGNATELLI, *loc. non rep.*

<sup>31</sup> VIRGILIO, *loc. non rep.*

<sup>32</sup> M. A. ZAMBECCARI, *loc. non rep.*

33

*Due fiumi, su de' quali miransi a nuoto diversi corpi gravi.*

Nil mergunt<sup>33</sup>

Afer Apuscidamus, sculus nil Pythia mergunt,  
sic duplicem vivam nil perit inter Aquam.

34

*Iride a ciel sereno.*

Doppo placida pioggia<sup>34</sup>

Recan quest'Acque, in vivide tempeste,  
doppo placida pioggia arco celeste.

35

*Due canali grondanti da un tetto su d'una pietra incavata da stille cadenti.*

Percussu crebro<sup>35</sup>

Has in Aquas fortuna furens sit saxea quamvis;  
percussu crebro saxa cavantur aquis.

36

*Raggi splendentissimi in cielo e prato fiorito in terra.*

Versan piogge amenissime di fiori<sup>36</sup>

Nuovi Aurora e Titon, co' vivi umori,  
versan piogge amenissime di fiori.

<sup>33</sup>PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXI 18.

<sup>34</sup>C. GHELFI, *Il rosario della Madonna*, Venezia, Polo, 1606, XV 90, v. 8.

<sup>35</sup>OVIDIO, *Ep. de Pont.*, II 7 40.

<sup>36</sup>L. TANSILLO, *Le lagrime di S. Pietro*, Vico Equense, appresso G. B. Cappello e G. Cacchi, 1575, canto XI, 71, v. 5.



37

*Campo d'Acqua, nel cui mezo sta uno scoglio, roso dall'acque e cascaticcio.*

Pendet adesus<sup>37</sup>

Sors adversus Aquas scopulus sit livida vivas,  
hic scopulus vivis pendet adesus aquis.

38

*Fiume che vedesi accresciuto da un altro fiume che gli entra in seno.*

Maggior forza<sup>38</sup>

Bell'Acquaviva, il geminar dell'onde,  
maggior forza nell'alveo ti rifonde.

39

*Campo d'acque, da' quali spuntano accese due faci.*

Flammeus ardet Amor<sup>39</sup>

Fabula vana, Lyci lymphis ardere lucernas,  
ast in Aquis vivis flammeus ardet Amor.

40

*Doppio fiume circondato da verdi palme.*

D'eterna gloria inessicabil fonte<sup>40</sup>

Son le vostr'acque, o geminato Oronte,  
d'eterna gloria inesiccabil fonte.

41

*Convalli fiorite, irrigate da doppio fiume.*

Beatae tot circumriguis<sup>41</sup>

<sup>37</sup> OVIDIO, *Ep.*, X 26.

<sup>38</sup> E. VALVASONE, *Tebaide*.

<sup>39</sup> RAVISIUS TEXTOR, *Epithetorum* cit., v. *Amor*, p. 47.

<sup>40</sup> F. BRACCIOLINI, *L'elezione di Urbano VIII*, Roma 1628, IX, 27, v. 4

<sup>41</sup> M. MARULLO, *Epigrammaton* III, X, *De Laudibus Senae*, vv. 5-6 (in M. MARULLI *Carmina*, ed. A. Perosa, Verona 1951).

O felix tellus, o convallesque beatae,  
tot circumriguis quae relevantur aquis.

42

*Due viti gocciolanti delle lor gemme.*

Stillan d'argento preziosi umori<sup>42</sup>

Vostre vite son viti, i cui tesori  
stillan d'argento preziosi umori.

43

*Campo tutto d'Acqua.*

Imperat cunctis hoc elementum<sup>43</sup>

Hoc elementum udum cunctis si praenitet unum,  
quo mage bina potens imperat exin Aqua?

44

*Doppio fonte.*

D'argento un fonte e di cristallo un rivo<sup>44</sup>

Veggio in gemino umor, salubre e vivo,  
d'argento un fonte e di cristallo un rivo.

45

*Fiumi, dove si veggono spenti molti fulmini piombanti da ciel tempestoso.*

Elidit fulmina<sup>45</sup>

Fulminet ethra ferox, elidit fulmina flumen  
flumen Aquis auctum, fulmina plus hebetat.

<sup>42</sup>A. FALLI, *Il pomo d'oro*.

<sup>43</sup>PLINIO, *Nat. Hist.*, I 1.

<sup>44</sup>G. V. IMPERIALI, *Il ritratto del Casalino*, Bologna 1637, III 8 4.

<sup>45</sup>PLINIO, *Nat. Hist.* I 1.

46

*Fonte che scorra in due, verso cui veggasi correre una cerva, ferita da un dardo.*

Salutar zampilli<sup>46</sup>

Chi desia di goder giorni tranquilli,  
sugga dall'acque i salutar zampilli.

47

*Uomo tutto giulivo a nuoto in un fiume diramato.*

Vivam naufragus<sup>47</sup>

Hinc gemini fontis tanta dulcedine captus,  
fluctisonas vivam naufragus inter Aquas.

48

*Fiume diramato in due seni, alle sponde de' quali vedonsi elmi, corazze, scudi ed altri stromenti da guerra.*

Vivo, vitale, inessiccabil fonte<sup>48</sup>

Son le vostr'Acque, o doppio Termodonte,  
vivo, vitale, inessiccabil fonte.

49

*Acqua scorrente dall'erto d'una collina.*

Lumina rore levant<sup>49</sup>

Hinc etiam apparent lymphae non ante repertae,  
languida quae infuso lumina rore levant.

<sup>46</sup>G. V. IMPERIALI, *Il ritratto del Casalino* cit., III 8 v. 2.

<sup>47</sup>*Loc. non rep.*

<sup>48</sup>G. B. MARINO, *La lira*, Milano, Bidelli, 1618 (*Rime sacre*, c. *Hor leva alma ignorante i lumi al monte*, v. 8).

<sup>49</sup>PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXI 2.

50

*Fiume aurifero e gemmifero in cui ne scorre un altro totalmente simile in ricchezze.*

Aurei tesori<sup>50</sup>

D'un Gange antico ai preziosi umori,  
versa qui nuovo Tago aurei tesori.

51

*Acque correnti tra verdure.*

Oculis quae medeantur<sup>51</sup>

Visio, si lymphae visum recreare putatur,  
en plures oculis quae medeantur Aque.

52

*Massi di pietre donde scaturiscono due rivi, in mezo de' quali sta disteso in sito, languente, un uomo che con la sinistra tiene una coppa prendendo acqua da uno di essi, e con la destra ne tiene un'altra, bevendo.*

Opportuno e dolcissimo ristoro<sup>52</sup>

Pongon quest'Acquevive al mio martoro  
opportuno e dolcissimo ristoro.

53

*Fontana che sbocca da due fiori d'amaranto, che vien chiamato fior perpetuo.*

Vena perennis<sup>53</sup>

Perpetuus cur manat Aquis amaranthus amoenis?  
Affluit hinc geminae vena perennis aquae.

<sup>50</sup> M. GIOVANETTI, *Pallade*.

<sup>51</sup> PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXI 2.

<sup>52</sup> A. CARO, *Eneide* II 449.

<sup>53</sup> OVIDIO, *Fast.*, III 298.

54

*Uomo immerso sino al petto tra due scogli in un fiume splendido e diramato.*

Prezioso naufragio in Sirti d'oro<sup>54</sup>

Acquavive, tra voi far m'innamoro  
prezioso naufragio in Sirti d'oro.

55

*Fonte diramato che con suoi spruzzoli irriga più fiori.*

Propter aquae rivum<sup>55</sup>

Propter aquae rivum flores reviviscere cernis,  
propter Aquas vivas omnia nostra virent.

56

*Nave che a gonfie vele solca un fiume navigabile bipartito.*

Prende sicura omai le rive amate<sup>56</sup>

Nave, che dassi in sen d'Acque avvivate,  
prende sicura omai le rive amate.

57

*Acqua su la quale scende a volo Giove su l'aquila.*

Nectareos latices ambrosiamque bibet<sup>57</sup>

Iuppiter huc veniat: magis hinc quam vertice summo,  
nectareos latices, ambrosiamque bibet.

<sup>54</sup> A. BRUNI, *Le Veneri*, Venezia 1633, *Venere Celeste*, v. 37.

<sup>55</sup> LUCREZIO, *De rer. nat.*, II 30.

<sup>56</sup> F. BALDUCCI, *Rime*, Roma, Moneta, 1645 (*Canzone in morte della S. Angelica Giustiniani de' Monaldeschi dell'Orso*, v. 14).

<sup>57</sup> OVIDIO, *Ep. a Ponto*, I 10-11.

58

*Fetonte con un fulmine in petto cade dall'aria in un fiume bipartito.  
Pria sepolto nel foco e poi nell'onde*<sup>58</sup>

Di Fetonte l'orgoglio, in queste sponde,  
pria sepolto nel foco, e poi nell'onde.

59

*Nave a galla in acque tranquillissime.  
Quid Syrtes aut Scylla mihi?*<sup>59</sup>

Quid Syrtes aut Scylla mihi tam gurgite tuto  
officient? Vivas, nil perit, inter Aquas.

60

*Due fiumi candidissimi con sponde d'oro.  
Fiume ch'argento ha l'acque ed or l'arene*<sup>60</sup>

Gemino fiume è qui, pien d'ogni bene,  
fiume ch'argento ha l'acque ed or l'arene.

61

*Ganimede, cavalcioni all'aquila con coppa d'oro in mano vola verso  
un fonte diramato.*

*Vitalia pocula*<sup>61</sup>

Nectarei fontis vitalia pocula sumi,  
hinc Ganimede queunt, ut ferat illa Iovi.

62

*Fiume bipartito con sponde d'oro.*

<sup>58</sup>A. BRUNI, *Epistole Eroiche*, Venezia, per li Turrini, 1647 (I, *Giove a Semele*, v. 16).

<sup>59</sup>VIRGILIO, *Aen.*, VII 302.

<sup>60</sup>G. B. MARINO, *La lira* cit. (*Rime Marittime*, c. *Lasciai queste per me funeste rive*, v. 33).

<sup>61</sup>I. B. MANTUANI *Parthenice* I, II, v. 820 (in *La Parthenice mariana*, a c. di E. Bolisani, Padova 1957); cfr. anche *Sylvae* cit., II, *Ad Pamphilum Saxum*, vv. 9-10.

Non sí biondo il Pattol, l'Ermò non luce<sup>62</sup>

Al par dell'Acqua lor, che sí riluce,  
non sí biondo il Pattol, l'Ermò non luce.

63

*Globo della Terra in mezo a' due mari.*

Aequoris instar<sup>63</sup>

Is cecinit: - Totum Nereus circumsonat orbem,  
aequoris instar - item bina Aquaviva sonat.

64

*Fiume fatto piú grande da un altro che gli scorre in seno.*

Di nove forze insuperbito abonda<sup>64</sup>

Fiume, che nel suo sen stringe nuov'onda,  
di nuove forze insuperbito abonda.

65

*Aquila che in ambo gli artigli tiene due coppe d'oro versanti liquore  
sopra due fiumi.*

Nectare miscet aquas<sup>65</sup>

O dulces fluvii! Supero de culmine vestras  
Iuppiter Hybleo nectare miscet Aquas.

66

*Due lucidi torrenti che, copulandosi in uno, formano varii lucidi ruscelli irriganti il suolo.*

Di lucid'or fa biondeggiar l'arena<sup>66</sup>

Questa coppia dell'Acque in doppia vena,  
di lucid'or fa biondeggiar l'arena.

<sup>62</sup>A. BRUNI, *Epistole cit.*, II, 1, *Zefiro a Clori*, v. 109.

<sup>63</sup>OVIDIO, *Met.*, IV 135.

<sup>64</sup>T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IX 46 v. 4.

<sup>65</sup>OVIDIO, *Ep. de Pont.*, 15 200.

<sup>66</sup>G. PRETI, *Poesie*, Venezia, Consatti, 1670 (*Idillio I, La Salmace*, v. 3).

67

*Pascoli irrigati da doppio fonte.*

Foecundis humectat pascua lymphis<sup>67</sup>

Subdita foecundis humectat pascua lymphis,  
fons Geminus vivas intemeratus Aquas.

68

*Fontana che sgorga da due parti in una sola urna, quale da più forami diffonde l'acqua ad irrigare il suolo.*

Scorre ed impingua il suolo<sup>68</sup>

Congionta in un, da gemina sorgiva,  
scorre ed impingua il suolo Acqua ch'è viva.

69

*Due fiumi, uno col flusso inonda le sponde di cose preziose, e l'altro, col riflusso, riporta in dietro l'istesse.*

Refluitque fluitque<sup>69</sup>

Haec Aquaviva duplex, donis refluitque fluitque,  
non commota fluit, percita sed refluit.

70

*Fiume aurifero bipartito.*

D'oro abondante e d'infiammata arena<sup>70</sup>

È l'Acquaviva, in geminata piena,  
d'oro abondante e d'infiammata arena.

<sup>67</sup> RAVISIUS TEXTOR, *Epithetorum* cit., v. *Lympha*, p. 485.

<sup>68</sup> A. BRUNI, *Le Veneri* cit., *Venere Terrestre*, *Canz.* 4, v. 17.

<sup>69</sup> OVIDIO, *Met.*, VIII 163.

<sup>70</sup> S. ERRICO, *La Babilonia distrutta*, Messina, per G. F. Bianco, 1623, VI 22 5.



71

*Due fonti in terra e sole in ciel piovoso.*

Non tenues pluviae, rapidive potentia solis<sup>71</sup>

Non tenues pluviae, rapidive potentia solis  
augent vel minuit: viva aqua semper idem.

72

*Due fiumi, alle sponde de' quali stanno piantate palme ed allori.*

Fertile piú d'ogni altro ha il molle argento<sup>72</sup>

Di glorie questo gemino elemento,  
fertile piú d'ogni altro ha il molle argento.

73

*Cane anelante e piagato corre ad un fonte bipartito.*

E vivis libandas fontibus undas<sup>73</sup>

Appetis et vivis libandas fontibus undas?  
Est tibi qua vivas, est tibi quaque bibas.

74

*Rivi lucidi con arene d'oro.*

Solo d'arene d'or ricca la sponda<sup>74</sup>

Acquevive gentili, ha la vostr'onda,  
solo d'arene d'or ricca la sponda.

75

*Fornace di riverbero con due boccie stillanti.*

Medicas extulit humor opes<sup>75</sup>

<sup>71</sup> VIRGILIO, *Georg.*, I 92.

<sup>72</sup> O. TRONSARELLI, *Costantino*, *loc. non rep.*

<sup>73</sup> *Loc. non rep.*

<sup>74</sup> A. BRUNI, *Le Veneri cit.*, *Venere Terrestre*, *Canz.* 4, v. 32.

<sup>75</sup> I. PONTANI *Parthenopaeus sive Amorum*, l. II, III, *Queritur de Baianis Balneis*, v. 36 (in *Carmina cit.*).

Ethra furens feriat: quid? Semper sorte furente,  
hic geminus medicas extulit humor opes.

76

*Acque, nella superficie de' quali si veggon le code sole delle sirene e 'l resto del corpo sommerso, ed in una conchiglia va Apollo, sonando con la lira.*

Porto alle Muse e Sirti alle Sirene<sup>76</sup>

Son le vostr'Acque un gemino Ippocrene,  
porto alle Muse e Sirti alle Sirene.

77

*Fontana in cui stanno due simulacri di Febo e Diana, l'uno che butti acqua dalla Lira e l'altra dal dardo.*

Lucidus humor Aquae<sup>77</sup>

Cur Phoebus Phoebusque scatent radiantibus undis?  
Hinc binae est vivae lucidus humor Aquae.

78

*Due fiumi navigabili, felicemente solcati da più navilii.*

Vanno veloci ad approdare in porto<sup>78</sup>

Navi, ch'all'Acque vive il volo han scorto,  
vanno veloci ad approdare in porto.

79

*Urna, sul cui margine stanno, dirimpetto l'un l'altro, un cigno ed una colomba, buttando acqua da' rostri.*

Lactea flumina mittunt<sup>79</sup>

<sup>76</sup>C. ACHILLINI, *Rime e prose*, Venezia, Baba, 1651 (*Canzone I, Nella quale va deplorando la poca sorte de' poeti nelle corti de' principi, e con destra occasione loda quasi tutti i principi della cristianità*, v. 240).

<sup>77</sup>I. PONTANI *Parthenopeus* cit., I, II, *Frigore invitatur ad voluptatem*, v. 24.

<sup>78</sup>G. B. MARINO, *Il Tempio. Panegirico alla maestà cristianissima di Maria de' Medici*, Venezia, Ciotti, 1624, v. 6.

<sup>79</sup>I. B. MANTUANI *Parthenice I* cit., II, vv. 822-23.

Alba columba et olor nunc lactea flumina mittunt:  
clarus olor sponsus, clara columba comes.

80

*Gemino fiume aurifero.*

Risplende d'or la preziosa arena<sup>80</sup>

Di vostr'Acqua, ch'è in un Viva e serena,  
risplende d'or la preziosa arena.

81

*Vase circulatorio de' chimici pieno di liquore.*

Non deficit humor<sup>81</sup>

Vase refluenti plenus non deficit humor:  
sic geminae huic lymphae mutuus extat Amor.

82

*Monte donde sboccano due piene di fuoco.*

Liquidi ardor, fiamme cocenti e vive<sup>82</sup>

Son le vostr'Acque, a' nozze sí giulive,  
liquidi ardor, fiamme cocenti e vive.

83

*Due fiumi scorrenti fanno uniti una spaziosa laguna.*

Aequoris instar<sup>83</sup>

Sola Aquaviva amnis geminata est aequoris instar:  
quid miraris, Aquae si copulantur Aquis?

<sup>80</sup>G. A. ANGUILLARA, *Metamorfosi*, Venezia, appresso gli eredi di P. Deuchino, 1588, IX, 42, v. 3.

<sup>81</sup>VIRGILIO, I *Georg.*, 290.

<sup>82</sup>F. TESTI, *Poesie liriche*, Venezia, Baba, 1652 (*Al padre maestro Costantino Testi, mio fratello che poi fu vescovo di Campagna, esortandolo, dopo la morte del s. cardinal d'Aquino ritirarsi nell'ozio della Villa*, v. 3).

<sup>83</sup>OVIDIO, *Met.* IV 135.

84

*Fonte fatta di due leoni (arma dell'eccellentissima Casa Acquaviva)  
che buttano acqua dalle lor bocche.*

Porta orgoglio al suo nome e nome all'onda<sup>84</sup>

Vostr'Acqua, ch'è nel suol viva e feconda,  
porta orgoglio al suo nome, e nome all'onda.

85

*Fiume bipartito ove vedesi un elicorno tuffare il corno.*

Innocuos latices<sup>85</sup>

Innocuos latices haec vivida flumina fundunt,  
flumina, quae sortis contra venena iuvant.

86

*Fonte fatta in foggia d'alveare, sul quale stan due api scorrenti acqua  
dalle bocche in un'urna, dove sta bevendo un uomo.*

Ambrosia e nettar non invidio a Giove<sup>86</sup>

Non cerco altronde: io vuo' goder qui dove  
ambrosia e nettar non invidio a Giove.

87

*Due fiumi che hanno le cataratte aperte, donde scorron acque ad ir-  
rigare un cipresso (s'allude a Conversano).*

Argenti bifores<sup>87</sup>

Argenti bifores liquidi te, clara cupresse,  
perfundunt fluvii: quid cupis exin opes?

<sup>84</sup> A. BRUNI, *Le Veneri cit., Venere Terrestre, Canz. IV, v. 4.*

<sup>85</sup> OVIDIO, *loc. non rep.*

<sup>86</sup> *Vocabolario della Crusca, Lettera I.*

<sup>87</sup> OVIDIO, *Met., II 4.*

88

*Gemino torrente che, unendosi, semina il suolo d'arene d'oro.*

Semina i campi di dorata Arena<sup>88</sup>

Dell'Acque vive l'accresciuta piena  
semina i campi di dorata arena.

89

*Fontana bicorne, verso la quale vedesi, con bocca e braccia aperte,  
incaminare un uomo anelante.*

Haustus aquae mihi nectar erit<sup>89</sup>

Haustus Aquae vivae mihi binae dummodo detur,  
haustus Aquae vivae iam mihi nectar erit.

90

*Fiume bipartito in cui stanno cigni cantando.*

Viva dolcezza<sup>90</sup>

Geminato Meandro i cori spezza,  
con la placida sua viva dolcezza.

91

*Campo d'Acqua sola.*

A' qua vivimus<sup>91</sup>

Est aqua dicta a' qua nos vitam vivimus: ergo  
quo mage lymphæ duplex vivida vivificat?

92

*Fiume diramato, ove stanno due sirene canore.*

<sup>88</sup> F. TESTI, *Poesie liriche cit.* (Al signor A. Vaini. *Che la virtù piú che la nobiltà fa l'huomo riguardevole*, v. 44).

<sup>89</sup> OVIDIO, *Met.*, VI 356.

<sup>90</sup> G. MURTOLA, *loc. non rep.*

<sup>91</sup> *Calepino*, v. aqua.

Quasi eco il mondo in melodia gioconda<sup>92</sup>

Duplicato Sebeto, a voi risponda  
quasi eco il mondo in melodia gioconda.

93

*Fornace distillatoria scoperta, sopra di cui stanno due matracci di vetro col loro cappello, distillando.*

Uno eodemque igni<sup>93</sup>

Uno eodemque igni duplex est fervidus humor,  
sic binam hanc lympham concremat unus Amor.

94

*Due fiumi che in sé hanno più scogli.*

Contro a colpi di morte e di fortuna<sup>94</sup>

Scogli ben sodi la vostr'Acqua aduna,  
contro a' colpi di morte e di fortuna.

95

*Campo d'acqua pianissima.*

Aqua aequa<sup>95</sup>

Nomen aquae velut aequa ferunt resonare periti:  
aequius est igitur duplicis omen Aquae.

96

*Fonte che versi acqua da due gigli.*

È sol di grazie rugiadoso giglio<sup>96</sup>

*PIETOSI AFFETTI*

<sup>92</sup>A. GRILLO, *Pietosi affetti*, Venezia, appresso E. Deuchino, 1629 (*Nella solennità del corpo di nostro Signore invita ognuno a lodare et inchinare l'ostia santissima*, v. 4).

<sup>93</sup>VIRGILIO, *Buc.*, VIII 80-81.

<sup>94</sup>*Vocabolario della Crusca*, lettera D.

<sup>95</sup>*Calepino*, v. aqua.

<sup>96</sup>A. GALEANI, *Supplica per la pace al serenissimo principe di Piacenza e Parma*, s. d., cc. non num.

Questo gemino qui, se al ver m'appiglio,  
è sol di grazie rugiadoso giglio.

97

*Due fiumi che s'uniscono in uno, ed unendosi sbalzano i flutti in aria.*

Ad sydera fluctus<sup>97</sup>

Gurges Aquis geminus profert ad sydera fluctus:  
sunt freta non fluvii, dum glomerantur Aquae.

98

*Fiume diramato sul quale sta un arco trionfale tessuto di palme ed allori.*

Di maggior gloria che di gemme e d'auro

Inonda quivi un gemino Metauro,  
di maggior gloria che di gemme e d'auro.

99

*Doppio fiume che ha l'acque a color d'oro, alle cui ripe stanno api, senza muoversi.*

Resonantia flumina mellae<sup>98</sup>

En reboant bini resonantia flumina mellae:  
hinc mea Musa tace, stridula, Melle meo.

100

*Gemino rivo, alla cui sponda stanno similmente api senza punto muoversi.*

Di nettari fragranti

Di nettari fragranti, o doppio rio,  
taccia all'ambrosie vostre il Mele mio.

*Fregi... palazzo] Emblemi de' quali era fregiata la porta reale all'entrata del palazzo A.*

<sup>97</sup>VIRGILIO, *Aen.*, I 103.

<sup>98</sup>I. B. MANTUANI, *Carmen Panegyricum in Brixiam*, v. 256 (in *Opera cit.*).

GLI AMORI DI ALFEO  
CON ARETUSA



GLI AMORI  
DI ALFEO CON ARETUSA

*Antiprologo  
nell'opera intitolata*

LA BERENICE

*rappresentata in Conversano  
per le nozze degl'eccellentissimi signori  
don Giulio e donna Dorotea Acquaviva  
conte e contessa di Conversano*

*Interlocutori*

ALFEO	<i>fiume d'Arcadia, amante d'Aretusa</i>
ARETUSA	<i>fonte di Sicilia</i>
DIANA	<i>dea dei boschi</i>
GIUNONE	<i>dea delle ricchezze</i>
AQUARIO	<i>segno dello Zodiaco</i>

*La scena rappresenta le campagne d'Arcadia*

*Machine ed apparenze*

*Diana a volo da cielo in terra*

*Aretusa si converte in fonte, qual poi sdrucchiola sotterra*

*Giunone in aria su carro di lucidissime nubi tirato da pavoni*

*Aquario tempestato di stelle, su nubi incurvate a foggia di parte del  
Zodiaco*

*Pioggia d'oro dal seno di Giunone*

*Grandinata di confetture dall'urna di Aquario*

ALFEO

Metamorfosi d'amore  
l'acque mie colmar di foco!  
Son di gelo, e pur m'infoco,  
ghiaccio son, ma tutto ardore<sup>1</sup>.

Gran portento di Cupido,  
fredda arsura, onda bruciante!  
Non più Alfeo<sup>2</sup>, son Atamante<sup>3</sup>  
se tra l'acque il foco annido.

Aretusa, mio bene  
vivo sol di beltà, lampada viva.  
Oh, quanto in queste arene  
gareggi al par con l'acidalia diva!  
Da seno ondoso Citerea già nacque,  
e tu, Venere mia, bruci quest' acque.

ARETUSA

A voi lieta ritorno,  
archi di vegetabili stupori,  
ove trionfa il brio, arcade selve!<sup>4</sup>  
Tra voi vuò far soggiorno:

<sup>1</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, 134, 2 («... e temo e spero e ardo e son di ghiaccio»).

<sup>2</sup> Alfeo è il fiume più notevole del Peloponneso: scorre tra l'Arcadia e l'Elide. Secondo la leggenda, il dio fluviale Alfeo, figlio di Oceano e Teti, si innamorò della ninfa siracusana delle fonti, Aretusa: ella, però, per sfuggirgli, si fece tramutare da Diana in una fonte. Cfr. OVIDIO, *Metamorfoses*, V, 572-641; G. B. BASILE, *L'Aretusa*, s.n.t. L'idillio, ascrivibile al secondo decennio del XVII secolo, era destinato alla piccola corte dei Caracciolo di Avellino (cfr. M. RAK, *Gli idilli come frammenti di un'ideologia della fuga*, in *La maschera della fortuna*, Napoli 1975, pp. 207-225). Il mito fu anche argomento di un dramma per musica (cfr. *L'Aretusa, favola in musica di F. Vitali, rappresentata in Roma in casa di monsignor Corsini*, in Roma, appreso Luca Antonio Soldi, 1620).

<sup>3</sup> Re beota che regnava su Coronea o su Tebe. Molto complessa la sua leggenda: generalmente si racconta che la collera di Giunone si abbattè su Atamante perché egli aveva acconsentito ad allevare il piccolo Bacco, affidato dal padre Giove a Ino, moglie appunto del re e sorella di Semele, madre del dio. Giunone mandò quindi le Furie presso Atamante: egli divenne folle e uccise il proprio figlio. Cfr. OVIDIO, *Metamorfoses*, IV, 420-523.

<sup>4</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfoses*, V, 585 («Lassa revertetar, memini Stymphalide silva...»).

preda sian altri di baccanti amori,  
predatrice vogl'io esser di belve<sup>5</sup>.

ALFEO                   Occhi miei, eh, che vedete?

ARETUSA               Sfere siete, o selve amene,  
di terrene deità,  
anzi che d'astro lucente,  
orbe ardente,  
se Lucina<sup>6</sup> in voi si sta.

ALFEO                   Son tra boschi o negli Elisi?

ARETUSA               Paradisi vegetanti,  
quindi avanti io vi dirò,  
giaché in voi la dea triforme<sup>7</sup>  
stampa l'orme  
e di gioie vi tempestò.

ALFEO                   A che seguir Diana,  
bell'Aretusa, il tuo desir più vuole?

<sup>5</sup> Una contrapposizione affine è in OVIDIO, *Metamorfoses*, V, 583-584 («... nec mea me facies nimium laudata iuvabat, / quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote / corporis erubui...»). Cfr. inoltre T. TASSO, *Aminta*, a c. di M. Guglielminetti, Milano 1996, atto I, scena I, 100-105 («Altre segua i dilette de l'amore, / se pur v'è nell'amor alcun diletto: / me questa vita giova, e'l mio trastullo / è la cura de l'arco e degli strali; / seguir le fere fugaci, e le forti / atterrar combattendo ...»); G. B. MARINO, *La Sampogna*, VI, *Dafni*, 35-37 («... ch'all'amorose già fiamme matura, / da mill'amanti in maritaggio è chiesta, / ma nemica d'Amor segue Diana»). Una ulteriore suggestione sembra provenire dal *Pastor fido*, *Prologo*, p. 65, 25-26 («... altri di seguir l'orma / di fuggitiva fera...»). L'intero prologo di quest'opera viene recitato da Alfeo, che, brevemente, ripercorre l'intero mito, per esaltare, in conclusione, le «fauste» nozze tra Carlo Emanuele I di Savoia e Caterina d'Austria.

<sup>6</sup> Diana, che veniva generalmente identificata con la Luna e a volte con Lucina. Per una compiuta immagine della dea e del suo culto cfr. CATULLO, *Carmina*, 34, 13-16 («... Tu Lucina dolentibus / Inno dicta puerperis, / tu potens Trivia et notho's / dicta lumine Luna»).

<sup>7</sup> Diana.

Qual novità più strana,  
 esser seguace della Luna un Sole?<sup>8</sup>

ARETUSA            O Luna, o Sol ch'io sia,  
 sol cometa è per te l'anima mia.

ALFEO                Così dura?

ARETUSA                        Son marmo<sup>9</sup>.

ALFEO                                        Ahi fiera!

ARETUSA                                        O rio!

ALFEO                Cruda Aretusa!

ARETUSA                                        Alfeo baccante!

ALFEO                                        Oh, Dio!

ARETUSA                                        A dio.

ALFEO                Deh, fermati, bellissima<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Un gioco metaforico affine è in G. B. MARINO, *La Sampogna*, VI, *Dafni*, 151-201.

<sup>9</sup> G. B. MARINO, *La Sampogna*, VI, *Dafni*, 39-44 («Questa infin da quel dì, ch'egli l'aperse / l'occulto omai non tollerabil foco / aspra qual aspe, i suoi lamenti aborre, / e'l suo caldo pregar prendendo a scherno, / qual elce all'Euro, anzi qual alpe all'aura / stassi fredda ai sospiri e salda ai pianti»).

<sup>10</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfoses*, V, 599 («Quo properas, Arethusa?»); I, 499 («Nympha, precor, mane, nympha mane...»). Cfr. inoltre G. B. MARINO, *La Sampogna*, VI, *Dafni*, 248-253 («Ferma il passo o verginella, / Dafni bella, / perché fuggi il fido amante? / Ah fia ver che non ti pieghi / a' miei prieghi? / Ferma oimè, ferma le piante ....»); VII, *Siringa*, 43 («Deh, non fuggirmi, arrestati»); X, *La ninfa avara*, 666-669 («Ferma, deh, ferma i passi! / Dove, lasso, mi lassi? / Oh fato! oh cielo! oh stelle! / O ninfa troppo avara e troppo bella»); *Egloga III, Dafne*, p. 34 («O fugace, o superba, o più che vento / rapida e lieve e più che marmo dura [...] Ove fuggi, chi fuggi e perché fuggi? / Deh, ferma ohimè, deh ferma alquanto ...»).

ARETUSA	M'è grave il dimorar.
ALFEO	Ascoltami, vaghissima.
ARETUSA	T'è vano il più sperar.
ALFEO	Sei tigre.
ARETUSA	Ma teco.
ALFEO	Son nume.
ARETUSA	Ma cieco.
ALFEO	Son fiume.
ARETUSA	Son scoglio <sup>11</sup> .
ALFEO	Sommergerti io vuò!
ARETUSA	Resister saprò.
ALFEO	Sì devo.
ARETUSA	Sì voglio.

<sup>11</sup> Cfr. B. GUARINI, *Il pastor fido*, atto III, scena VI, p. 18 («Oh bella impresa! oh valoroso amante! / Come ostinata fera, / come insensato scoglio / rigido e pertinace ...»); G. B. MARINO, *Rime*, Venetia, presso G.B. Ciotti, 1602, p. 55, *In una verde spiaggia*, 5-6 («O ninfa, o tigre, o sasso, / ferma il piè, ferma il passo»); *La Sampogna*, VII, *Siringa*, vv. 31-32 («Deh, dove ti precipita / o ninfa, o tigre, o vipera...»), 215-221 («O traesti l'origine / da qualche dura pomice? / Sei tu del freddo Caucaso / forse macigno o selice? / Ma se sei marmo o porfido, / come sì lieve e mobile / voli innanzi al mio correre?»); *Egloga II, Il lamento*, p. 324 («Sei tu nata di quercia o ver di selce / o di fera, o di ferro, o pur di marmo?»); *Egloga III, Dafne*, p. 34 («Deh, ferma, ahimè, deh, ferma il passo. / Deh, perché mi disdegni? Hor sei tu nata / di rigid'alno o di pungente scoglio? / Ma se sei scoglio od alno / ahi lasso, or come / come sì mobil sei, come sì lieve / che non sei pur sì come alpestra e dura?»).

GIUNONE                   Dorotea, ch'hai nome d'oro,  
io qual dea d'ogni tesoro,  
d'aurei influssi un mar t'invio.  
                                  (*Sparge brina d'oro dal seno*)<sup>23</sup>

AQUARIO                   Giulio al nome, ai fatti Augusto,  
colmerà pur d'ogni gusto  
l'acque tue l'Aquario mio.  
                                  (*Versa grandine dall'urna*)

GIUNONE, AQUARIO,  
*a due*                   Ma le stelle per voi son sempre avezze,

GIUNONE                   piover tesori

AQUARIO   e grandinar dolcezze.

TUTTI                    Son per voi, coppia felice,  
queste scene un Elicona,  
e vi cede la corona  
l'aureo crin di Berenice.  
Voi mertate sul capo, anime belle,  
altro, che Berenice, aver le stelle<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Per quanto riguarda l'immagine della pioggia d'oro che cade dal seno di Giunone cfr. anche C. RIPA, *Iconologia* cit., *Benignità* («Donna vestita d'azzurro stellato d'oro, con ambedue le mani si sprema le mammelle, dalle quali n'esca gran copia di latte...»).

<sup>24</sup> Quando nel 246 Tolomeo ritornò sano e salvo e vittorioso dalla guerra contro la Siria, Berenice, in segno di ringraziamento, consacrò a Venere la sua chioma, che però un giorno sparì dal tempio. L'astronomo di corte spiegò che la chioma di Berenice era stata accolta nel cielo come una nuova costellazione. Cfr. CATULLO, *Carmina*, 66.

LA BERENICE REGINA  
DEGLI ARGIVI

*La / Berenice / regina degli Argivi / dramma per musi-  
ca / del dottor / Isidoro Calisto. / Dedicata /  
all'illustrissimo et eccellentissimo signor / Don Giulio  
Antonio / Acquaviva d'Aragona, / conte di Conversa-  
no, duca di Nardò, / e delle Noci etc. / per le sue felici-  
ssime nozze con / l'eccellentissima signora Donna /  
Dorotea Acquaviva / dell'eccellentissimi duchi d'Atri /  
da rappresentarsi in Conversano in .. / MDCLXXXVII.  
/ Posta in musica / dal signor Gaetano Venetiano or-  
ganista della / Real Cappella di Napoli. / In Napoli,  
per gl'heredi di Fusco. / Con licenza de' superiori.*





All'Illustrissimo et eccellentissimo Signore / e mio Padron colendissimo il Signor / Don Giulio Antonio Acquaviva d'Aragona / conte di Conversano, duca di / Nardò e delle Noci.

Tutte le cose che dal Sovrano Motore furon create nel mondo, benché per servizio dell'uomo, non furon però fuor di mistero: tralasciando l'altre, dirò solo dell'acque. Queste sorgendo da vivi fonti, accoppiandosi insieme, formano un fiume, che, benché corra tributario al mare, poi dall'istesso mare, per occulti secreti della terra, viene a' fonti restituita, ch'altrimente sarebbe più l'acqua de' fiumi versata per infinità de' secoli al mare (contra il parer d'Aristotile, che si disperde nel'oceano) che quella del mare stesso. Questo sorgere de' diversi fonti in fiume uniti, non lascia esser ch'una sol acqua. Così appunto è il coniugio sacramentale, che son duo in una carne. Ne' felicissimi sponsali dell'Eccellenza Vostra con l'Eccellentissima Signora Donna Doridea, che son duo Acque vive che sorgon da fonti di grazie, formeranno unite insieme un fiume di contentezze, e sboccando nel mar della gloria, dallo stesso mare per l'incognite vie del centro saranno a' lor fonti con fortunate prosapie restituite. Era dovuto ad un Giulio aver una Doridea in isposa, poiché s'Enea da gl'indigeni fu reputato per dio e lo chiamorno Giove indigite, che partorì Ascanio, da cui nacque Giulio, e propagò la famiglia di questo nome, da dove ne discesero i Cesari, con ragione Vostra Eccellenza, che trae i natali da' gloriosi eroi, avendo di Giulio il nome, viene a maritarsi con una Doridea. È Dori dea del mare ed è detta Dono. Questa, donando Acque vive, ad Acque vive farà germogliare fortunatissimi rampolli, per eternare in tutti i secoli il loro Eccellentissimo casato. Né potea meglio ricovrarsi una combattuta Berenice che sotto gli auspici di così gloriosissime nozze, che più volte da contraria fortuna li fu conturbato. La riceva Vostra Eccellenza sotto la sua protezione, acciò non venga da' censori inesperti calunniata, mentr'io, consagrandoli lo drama tradotto dall'idioma spagnolo e con esso gli ossequi d'una devotissima osservanza mi protesto.

Napoli marzo 1687.

Di Vostra Eccellenza

umilissimo e devotissimo creato  
dottor Isidoro Calisto.

Al Signor / Gaetano Veneziano / organista della Real  
Cappella / e compositore della musi-/ca della presente / opera.

*Sonetto dell'Autore*

La melodia Gaetan delle tue note,  
a sfere impara i musici concenti;  
lega in aria sospesi a' Giuno i venti,  
scioglie là su l'agevolanti rote.

Tua canora magia incanta e puote  
dall'abisso rapir l'alme dolenti,  
impietosir gli spiriti clementi,  
frenar i fiumi e render l'onde immote.

Di tua penna, che fino al ciel penetra,  
la *Berenice* mia ne porta i vanti,  
e con dolce armonia s'inalza all'etra.

O son le note tue forza d'incanti.,  
o tratti nuovo Apollo aurata cetra,  
o sei l'angiol che move orbi rotanti.

### *Argomento*

Aristene, re degli Argivi, stando ne' propri stati, fu da esercito tebano d'improvviso assalito, che da una saetta rimase miseramente estinto; e, benché mancasse il re, dal valor degli Argivi furon quei di Tebe e vinti e fugati. In quel tempo gravida vicino al parto, Egira, d'Aristene consorte, addolorata per il morto sposo, diè alla luce Berenice più esanime che viva, ed ella chiuse i lumi per sempre.

Nel'istesso giorno, Irene, moglie d'Arsace, partorì Fidalba, ed essendosi sollevato in Argo un gran tumulto per eliger un nuovo re, perché supponevano non esservi successore nel regno, Arsace, per quietar que' popoli, commise ad Ormonte che, prendendo Fidalba in luogo di Berenice, ce la portasse, come eseguì con secreto. Entrato Arsace in Senato (dove il popolo s'era convenuto), l'esortò a non tumultuare, mentre v'era legitima erede del regno, e l'innocente bambina fusse da loro difesa con eligersi in Argo chi governasse quei stati, sin tanto che pervenisse ad età di poter regger scettro. Inteneriti, gli Argivi la diero in tutela ad Arsace e ch'egli ancora reggesse il governo del regno. Ciò conchiuso, consignò Fidalba ad Ormonte, il quale, ritornato a' tetti reali e ritrovando Berenice in vita e con gli spiriti sollevati, ricambiò le bambine. E perché di subito fu costretto Ormonte a partire per stabilir la pace con Tebani, non palesò ad Arsace il ricambio delle fanciulle, onde sempre fu da lui stimato che Berenice fusse sua figlia e Fidalba reina, benché da tutti fu creduto il contrario. Crescendo con l'età Berenice e Lindoro figlio d'Arsace, crescevano tra loro gli amori, e venuti in età adulta, Berenice, che di già s'era incoronata del regno, stabilì di sposarsi a Lindoro, ancorché i primati d'Argo bramavano che si casasse con principe forastiero.

*Da qui ha principio il presente dramma*

## *A chi legge*

Mi dichiaro che non per raggion di furto, ma per tradurre una fatica del più elevato ingegno spagnolo, che fu don Giovanni de Villega, ho composto questo metro. Vi sono stati altri che con erudita penna in altra forma all'idioma italiano han la medesima opra tradotto, senza mutar titolo, né personaggi, né luogo. In questo si vede ogni cosa cangiato fuor che l'anima del pensiero; e pria che qualche Momo m'accusi, sappi che questa regina d'Argo è l'istessa che la *Mentirosa verdad*.

Le parole fato, fortuna, deità, numi ed altro, che si scorgono in questo drama, sono per scherzi di poesia, non altrimenti per pregiudicare i dogmi del cattolico vivere, mentre sempre mi protesto d'osservare i precetti della cristiana fede. Sta sano.

## *Persone che parlano*

*Berenice, regina de gli Argivi, innamorata di Lindoro.*

*Arsace, vecchio, de' discendenti dei re d'Argo, ch'allevò Berenice.*

*Lindoro, figlio d'Arsace, innamorato di Berenice.*

*Fidalba, figlia d'Arsace, innamorata di Clearco.*

*Clearco, discendente dai re di Corinto, innamorato di Fidalba.*

*Arlotto servo.*

*Pasquina vecchia.*

*Ormonte, vecchio, confidente d'Arsace.*

*Coro d'Argivi*

*Dame di Berenice*

*Coro di cavalieri.*

*La scena si finge in Argo metropoli del regno nella penisola della Morea.*

## *Deità interlocutrici nel Prologo*

*Cupido.*

*Tebro.*

*Marte.*

*Imeneo.*

*Apollo.*

*Cimone*

## *Apparenze dell'opera*

*Galleria reale con logge e uccelliere*  
*Sala regia*  
*Appartamenti d'Arsace*  
*Cortile regio*  
*Città con borgo*  
*Portici reali con fontane e giardino de' fiori*  
*Anticamere di Berenice*  
*Carcere con torre*  
*Campagna amena con fiumicello*  
*Tempio con la statua di Giunone e trono reale*  
*Giardino con fontane*

## *Il Tebro consolato in Iapigia*

### **Prologo epitalamico di Francesco Brandani**

nelle felicissime nozze / dell'illustrissimo ed eccellentissimo Signor /  
Don Giulio Antonio Acquaviva conte di Conversano etc. / et / illustris-  
sima ed eccellentissima Signora / Dorotea Acquaviva.

### *Vedute nel Prologo*

*Campidoglio illuminato con torcie per festa notturna.*  
*Fontana in prospettiva sotto lo scalone formata da due butti d'acqua,*  
*che si uniscono in uno e sono versati dal Valore e dalla Bellezza.*  
*Piedestallo in mezzo del Campidoglio senza il cavallo solito, alla destra*  
*del quale Marte, ed alla sinistra Imeneo, quello coll'asta, e questo con*  
*scalpello e martello lavorano la detta base, la di cui parte anteriore resta*  
*nuda.*  
*Carro di Venere in atto di entrare in Campidoglio*  
*Amorini con materiali da fabrica per il palco.*  
*Simili, che, volando, accendono le torcie a suo tempo.*  
*Giunone, che scende nel suo carro tirato da pavoni.*  
*Apollo, che scende su'l cavallo pegaseo.*

*Scena scura  
che finge annottarsi*

*Scendendo dal carro di Venere aiutato da Cupido in atto di esserne dianzi sceso.*

*Tebro Cupido Imeneo*

*Tebro* Ove con passi incerti  
volgi del Tebro il piè nume possente?

*Cupido* E non ravvisi i noti  
edifici di Roma?

*Tebro* In Roma? E teco  
non ne parti?

*Cupido* Tu sei di me più cieco

*Tebro* Tu scherzi Amor.

*Cupido* Di mille faci al lampo  
il tarpeo scorgerai,  
il tuo letto regale, e'l marzio campo.

*Cupido s'incammina al piedestallo; gli amorini volanti vanno accendendo.*

*Tebro* Del dio fanciul di Gnido  
è proprio lo scherzar;  
ma col suo scherzo infido  
dà moto al sospirar.

*Cupido osserva i lavori del piedestallo.*

*Cupido* Marte, Imeneo, nell'animate imprese  
degli Acquavivi eroi,  
di generoso ardore  
sente avamparsi innamorato Amore.

*Tebro va osservando le fabbriche del Campidoglio, facendo atti di meraviglia. Marte ed Imeneo in atto di finire i loro lavori.*

*Marte* Gioisco tra gli allori.

*Imeneo* Io le spine perdei fra tanti fiori.

*Tebro* Sogno, vaneggio, o pur l'idea natia  
fa che Roma io rimiri, e pur non sia?

*Marte* Qui rimbomba la tromba fra l'armi.  
*Imeneo* Qui la fama non brama di più.  
*Marte* Se tra dure punture di strali,  
*Imeneo* se tra fregi di regi sponsali,  
*Marte* da battaglie,  
*Imeneo* da pronubi carmi,  
*(insieme)* s'immortala Aquaviva virtù.

*Tebro vede mancare la solita statua. Van calando il carro di Giunone a sinistra e d'Apollo a destra.*

*Tebro* Oh dei, chi fu che delle glorie avite  
 anche un picciolo avanzo al fin mi tolse?  
 E quale ardir sconvolse  
 nell'imago guerriera i fasti miei?  
 Chi fu? Ditelo, o dei.  
*Giunone* Qual lamento importuno  
 turba in dì nuzial notte gioconda?  
*Giunone e Apollo* Di gioia brillante  
 sol eco festante  
 risvegli il piacer,  
 se in lampi di pace  
 accendon la face  
 coronato Imeneo e'l nudo arcier

*Scendono in palco e le machine partono.*

*Tebro* Né lagnarmi poss'io?  
 Alle perdite mie  
 si niegan per compagni  
 il duolo, il pianto ancora? Ah, numi, il Fato  
 non sa tôrre i sospiri a un sventurato.  
*Tutte le deità si affollano intorno al Tebro.*  
*Apollo* O gran tomba d'eroi, culla di cigni,  
 se con astri benigni  
 fissa i lumi nel suol placido il cielo.

*Giunone* Se del notturno velo  
le tenebre a squarciare, a questa mole  
correr tu miri ambizioso il sole.

*Marte* Se a te glorie prepara  
di tante deità nobil fatica,

*Imeneo* come la sorte avara,  
la fortuna nemica,  
e adirato il ciel nomar potrai?

*Tebro* A me glorie? a me fasti? a me, che veggio  
abbattuto il fulgor...

*Cupido* Sì, che vedrai  
di Giulio qui risfolgorare i rai.

*Tebro* Giulio! Nome sì grande  
rende mutolo il labro,  
se con gioie i stupori al cor mi spande.

*Giunone* Sovra gli archi di due stelle,  
i trionfi inalza Amore,  
e le vittorie più belle  
fa le perdite del core.

*Apollo* Ma per ergere un trofeo  
del gran Giulio al nome e al merto  
Marte e Apollo ancora è incerto  
se bastar possa un tarpeo.

*Marte* Non basta, no; ch'al suo valore altero  
sol teatro bastante è il mondo intero.

*Cupido* È ver, ma nel bel volto  
della sposa eroina  
campeggia quel fulgor che qui gli è tolto.

*Imeneo* Maggior luce a Giulio scioglie  
il bel ciel di Dorotea,  
che da Febo non raccoglie  
sul matin spiaggia eritrea.

*Cupido* E che dunque si bada  
di Giulio e Dorotea,  
sposi, amanti ed eroi  
ad inalzar l'imagini fastose  
su la base di gloria? Andianne, o numi,  
e ai simulacri uniti,  
offriamo omai del Campidoglio i lumi.



*Marte* Cupido arresta i passi:  
 è la base imperfetta.  
*Cupido* Da imprimervi che resta?  
*Imeneo* È nudo ancora  
 il marmo, ove de sposi  
 al sangue, al bello, al merto  
 d'encomî ha da fiorir dovuto il serto.  
*Giunone* Tebro tu lo scolpisci.  
*Apollo* Ognuno in parte  
 nel tesserlo gareggi.

*Tebro prende scalpello e martello per scolpire il sonetto nella parte anteriore della base.*

*Tebro* Ecco m'accingo  
 alla nobile impresa, e in questi marmi  
 fia mio vanto eternar per Giulio i carmi.  
*Apollo* A Giulio e Dorotea  
 sposi Acquaviva.

### *Sonetto*

*Imeneo* Unitevi Acquevive, e in onda augusta  
 alimento porgete a' cigni e allori.  
*Giunone* Han già per voi di rattivati fiori  
 Apollo ed Imeneo la fronte onusta.  
*Apollo* E perché l'Adria è per voi voce augusta,  
 qua corre il Tebro a mendicar fulgori.  
*Marte* E stupisce in mirar, ch'ai vostri umori  
 cede gonfia di fasti età vetusta.  
*Cupido* Ma se stupisce ei gode, allor che beve  
 glorie ne' vostri gorgi, e nuovo orgoglio  
 dai maestosi argenti in sen riceve.

*Tebro*            Onde con flutti ossequiosi il soglio  
                       ch'oggi v'inalza Amor baciare ei deve,  
                       ch'ove Giulio trionfa è il Campidoglio.

*Cupido*            Numi, non più dimora.

*Imeneo e Giunone*    Di pronubo gioir vicina è l'ora.

*Cupido*            Di gloria sul trono  
                       sfavillin quei rai  
                       ch'accese l'amor,  
                       e placido tuono  
                       non manchi già mai  
                       al candido ardor.

*Apollo accenna la fonte.*

*Apollo*            Già beltade e valore  
                       uniron l'Acquevive, e in un torrente  
                       di glorie un oceano  
                       all'austriaco monarca offron divoto,  
                       e se d'Iberia al trono  
                       fia pronto il mondo a germogliar più mondi,  
                       da quest'acque sorgenti  
                       sgorgheranno tributi ai regi allori

*Tutti*             in spade, in penne, in destre, in petti, in cuori.

## ATTO PRIMO

### Scena I

*Galleria reale con logge, uccelliere e gabbie con uccelletti, che cantano.*

*Berenice, coro di damigelle che li pettinano i capelli, Pasquina.*

*Berenice*      Semidei musici alati,  
sirenette mie canore,  
che garrite all'aura in sen,  
questi miei sensi affannati  
da un immenso aspro dolore,  
diffondete nel mio ben.  
Se sfogate i vostri stenti  
con querela armoniosa  
d'un'angusta prigionia,  
compatite i miei lamenti,  
che da sorte rigorosa  
tengon stretta l'alma mia.  
Raccorciatevi le chiome,  
e se d'aurei volumi  
la natura compose,  
fra stretti nastri ascose,  
restino avviluppate;  
poiché le frali son per tutt'i modi,  
sian di loro medesme e lacci e nodi.

*Pasquina*                      Qual error di mente inetta  
t'imprigiona gli aurei crini?  
Se tu vuoi far de la schietta,  
figlia mia, non l'indovini.

Di natura è un gran presento  
aver chioma all'oro equale;  
quando poi si fa d'argento,  
è spedita, e niente vale.

Berenice amorosa,  
nel fior degli anni tuoi

vivi mesta e t'annoi.  
Sei giovane, sei vaga,  
sei bella, sei reina,  
per te chi non s'impiega?  
A te chi non s'inchina?  
Finger non vo, né lusingar ti voglio;  
tempo è d'unir lo scettro al tuo bel soglio.

D'occhio ner,  
di crin d'or,  
di fresca età,  
chi non sa ch'il nume arcier  
vibra dardi e sparge ardor?

Misera me, ch'incanutii ben presto,  
Amor mi fugge, e tu comprendi il resto.

*Berenice*

Pasquina, i miei martiri,  
non son come tu pensi;  
altr'affari più intensi  
mi turbano la mente in varî giri,  
e saprai in brev'ora  
la cura che m'affligge e mi divora.

*Pasquina*

Datti pace.

*Berenice*

Se si può.

*Pasquina*

Vivi lieta.

*Berenice*

Pensarò.

*Pasquina*

Tua bellezza.

*Berenice*

Non si sprezza.

*Pasquina*

Sta nel fior.

*Berenice*

Ma tosto langue.

*Pasquina*

Non la perder nella cuna.

*Berenice*

Nulla giova beltà senza Fortuna.  
Come pino in mar irato  
frem'ognor chi non ha sorte,  
nuovo Tantalo assetato  
beve ognor l'onde di morte.

Ferm'ormai l'instabil legno  
calva dea e resta immota;  
sarà stabile il mio regno,  
s'un di fermo la tua rota.

## Scena II

*Arsace, Lindoro, Berenice.*

*Arsace*           Cogli ossequî devoti  
                      vengo a voi, o reina.

*Berenice*           Che v'è di nuovo Arsace?

*Lindoro*           Già si turba la mia pace.

*Arsace*           Se venuta impensata  
                      al mio giunger scorgete,  
                      grave affar n'è cagione.

*Berenice*           Qualche sciagura a' danni miei s'opponne.

*Arsace*           E a' vostri stati importa.

*Lindoro*           Sentenza, che m'uccide.

*Berenice*                               Ed io son morta.

*Arsace*           Tutt'il popolo argivo,  
                      ch'eterna fedeltà giura al tuo trono,  
                      desia vederti d'Imeneo ne' lacci.

*Berenice*           Troppo gravosi impacci  
                      s'offrono a Berenice. Io pronta sono  
                      di stabilir con successori il regno,  
                      ma principe assai degno,  
                      ch'al genio mio conface,  
                      vantarà d'Imeneo l'accesa face.

*Lindoro*           Nel mar del pianto mio  
                      ogni speranza è absorta.  
                      Gelosia, tu m'uccidi.

*Berenice*                               Ed io son morta.

*Arsace*           Aspira a vostre nozze  
                      il regnante di Sciro.

*Lindoro* E pur vivo }  
*Berenice* E non moro } (a 2) E non deliro?  
*Berenice* Dare a' vassalli miei  
un principe straniero?  
Non ho simil pensiero.  
*Arsace* Anz'è maggior il male  
s'è cavalier del regno,  
ch'ognun senza ritegno  
vorrà farselo eguale.  
*Berenice* Vanne, Arsace, ed osserva  
che reina son io, non nacqui serva.  
*Arsace* M'inoltrai troppo avanti,  
io non parlerò più.  
Se i numi  
ai volumi  
d'eterni zaffiri  
registran lor voti,  
son tutti delirî,  
comprender dai moti  
degli orbi giranti  
gli arcan di lassù.  
Passai troppo avanti,  
non parlerò più.

### Scena III

*Berenice e Lindoro.*

*Berenice* Si rimane Lindoro! } Io manco.  
*Lindoro* Soccorretemi ò cieli. } (a 2) Io moro.  
*Berenice* Fra Scille mi vedo.  
*Lindoro* Io naufrago in porto.  
*Berenice* Il tormento m'accora.  
*Lindoro* Ed io son morto.  
*(insieme)* Amor che farà?  
*Berenice* Soccorso.

*Lindoro* Pietà.  
Siam soli.

*Berenice* Sì, che vuoi?  
*Lindoro* Bacciar le regie piante.  
*Berenice* Cortesia stravagante.  
*Lindoro* Bellissima reina,  
sai che sin da fanciullo  
l'anima ti donai,  
e crebber con l'età i nostri amori.  
Da tuoi regî favori,  
con questo cerchio aurato,  
ch'è dell'eternità vera figura,  
s'adornò questa destra.  
Promettesti esser mia, e mentr'il Fato  
ti chiama ad altre nozze,  
qual disperato amante  
corro a morir.

*Berenice* Non più, ferma le piante.  
*Lindoro* Il ciel sa se m'è grave  
il partirmi da te.

*Berenice* Dammi l'anello,  
ch'avesti.

*Lindoro* Eccolo a punto.  
*Berenice* Io lo conservarò.

*Lindoro* Come, signora?  
*Berenice* Dite a vostra sorella  
che ne venghi da me.

*Lindoro* Pronto obbedisco.

*Berenice* Lindoro.  
*Lindoro* Mia reina!  
*Berenice* Parmi che ti quereli.  
*Lindoro* Non giova contrastar coi fati e i cieli.  
*Berenice* Languidetti sospiri,  
che dall'antro del cor  
fate l'eco d'Amor,  
destate al mio bel sole i miei martiri,  
e con flebile suono  
diteli ch'in amar qual fui tal sono.

*Lindoro* Col Fato

sdegnato  
invan si contende.  
I pianti  
d'amanti,  
ch'incolpan Amor,  
di sorte è rigor  
ch'a morte li rende.  
Col Fato etc.

**Scena IV**  
*Sala regia*

*Arlotto.*

Se son povero di sorte,  
ricco son senza pensiero,  
se bersaglio  
di travaglio  
fa che sia mia servitù.  
Quando al letto vado in seno,  
riposando a sonno pieno,  
al servir non penso più,  
e mi scordo, a dir il vero,  
d'ogn'affar di questa corte.  
Se son povero etc.  
Se pur nacqui a mal destino,  
vivo lieto in questo stato,  
se bisbiglio,  
di periglio  
mi sovrasta qualche dì.  
Io per dirvela in un tratto  
vo in cucina e fo del matto  
col cantar la, sol, fa, mi,  
e qual musico divino  
vado in estasi beato.  
Se pur nacqui etc.



## Scena V

*Clearco, Arlotto.*

*Clearco* Fidalba, di quest'alma,  
delle tenebre mio lucido sole,  
geroglifico nome in te si vede  
risplender l'alba e pompeggiar la fede.  
S'a me l'alba di tua beltà  
mi promette amico Amor,  
fermo scoglio di fedeltà  
ti sarà questo mio cor.  
Con ragione in questo mio sen  
sta l'imagin di Fidalba;  
ella è l'unico mio ben,  
mentr'è fede insieme e alba.

*Arlotto* Buon giorno, io sto pensando  
s'al mondo d'oggi  
v'è di me più felice.

*Clearco* Certo, certo è così,  
io sono l'infelice.

*Arlotto* Io per dirtela in vero,  
divoro a crepa panza  
con un grande appetito,  
e poi fuor di pensiero  
me ne vo nella stanza,  
e dormo da balordo e da stordito.

*Clearco* Invidio la tua sorte.  
Amor, è fia ver,  
che rigido e fier  
temprasti lo stral,  
ch'il cor mi ferì?  
S'il Fato  
spietato  
minaccia così,  
se viver potrò  
Amor non lo so.

*Arlotto* Clearco troppo avanti

t'inoltri coi lamenti;  
che fia?

*Clearco* A' miei tormenti  
tu sol dar tregua puoi.

*Arlotto* Farò ciò che tu vuoi.

*Clearco* Questo foglio, rigato  
di lagrime assai più che non d'inchiostro,  
in cui epilogo  
con lo strale d'Amor sta'l mio tormento,  
a Fidalba darai.

*Arlotto* Tu parli al vento:  
di Fidalba son servo  
e non sono per farli il ru...

*Clearco* Di' piano.

*Arlotto* Dico che giamai fui d'amor mezzano.

*Clearco* Chiedo imenei nel foglio.

*Arlotto* Non è per male?

*Clearco* No.

*Arlotto* Servir ti voglio.

*Clearco* Alla tua fè confido.  
Di Cupido lo strale pungente  
si fa dolce avendo un sì,  
ma se rigida e inclemente  
la mia dea dice di no,  
morirò,  
morirò pensando così.  
Di Cupido etc.  
Di Fortuna la rota girante  
fors'immota vedrolla un dì;  
ma se mobile ed incostante  
a' miei danni sempre sarà,  
perirà, perirà quest'alma così.  
Di Fortuna etc.

## Scena VI

*Adrasto, Arlotto.*

*Adrasto* S'un crin d'ebano filato,  
che fa l'ambre impoverire,  
mi privò di libertà,  
s'un bel seno delicato,  
ch'i ligustri fa languire,  
mi piagò senza pietà,  
se così sperar si può  
dillo Amor ch'io non lo so.  
Questo foglio amoroso,  
che di lagrime asperso  
l'incendio del mio core in sé contiene,  
a te mia vita invio,  
e se l'alato dio  
per temprar le mie pene  
fa ch'alle mie richieste  
ottenghi da Fidalba un dolce sì,  
bacio l'arco e lo stral che mi ferì.

*Arlotto* Quanti cani affamati  
corrono sopr'un osso.

*Adrasto* A costui disvelati  
farò gli arcani miei.  
Odi.

*Arlotto* Non posso.

*Adrasto* Da te voglio un favore.

*Arlotto* Mi conosce all'odore.

*Adrasto* Sia però con tua pace.

*Arlotto* Io già v'ho inteso,  
e so quanto volete, ed io non voglio.

*Adrasto* Che?

*Arlotto* Che porti a Fidalba il vostro foglio.

*Adrasto* Caro Arlotto del mio cor,  
non mi far così languir;

se mi nieghi un tal favor,  
 son perduto, e vò morir.  
*Arlotto* La perfida m'ha mosso,  
 dimmi è per male?  
*Adrasto* No.  
*Arlotto* Servir ti posso,  
 però con tal protesto,  
 che non m'abbi a tener, tu intendi, il resto.  
*Adrasto* Non è Fato, non è stella:  
 non è Amor, che infiamma i cori:  
 occhio ner di donna bella  
 spesso accende e sparge ardori.  
*Arlotto* Quando mai mi credea  
 aver tanto favore  
 d'esser eletto postiglion d'Amore.

## Scena VII

*Lindoro, Arlotto*

*Lindoro* Quei fogli onde l'avesti?  
*Arlotto* Un Clearco mi diede, e l'altro Adrasto.  
*Lindoro* Sento l'alma gelare.  
 Lascia lì.  
*Arlotto* Ecco, prendete.  
 Manco mal, che son di maleaffare (*da parte*).  
*Lindoro* Vanne, e di' à mia sorella  
 che la vuol Berenice.  
*Arlotto* A volo io vado.  
*Lindoro* Gran tema al cor m'assale.  
*Arlotto* Le lettere signor non son per male.  
 Incontro maledetto,  
 son quasi mezzo morto;  
 or giuro e prometto  
 di vivere più accorto.  
 Portar più fogli ohibò, c'ho mala mano,  
 non è arte per tutti esser ruffiano.

## Scena VIII

*Lindoro*

Il vedermi disfavrito  
dall'amato mio tesoro,  
con raggion fa che paventi.  
Già mi vedo impoverito  
di quel ben, che tanto adoro,  
e son scopo de' tormenti.

Toglietemi d'affanni  
numi eterni di lassù;  
non più giusti ma tiranni  
vi dirò se vivo più.

Troppo è facil Berenice  
a scordarsi dell'amore  
che più volte mi giurò.  
Questi fogli leggerò,  
leggerò la morte mia,  
che da sorte iniqua e ria,  
fra tormenti e fra pene  
mi spoglia del mio bene.  
È assai nobil Clearco,  
e non è men di lui nobile Adrasto:  
ambi di regio sangue  
sortiro i lor natali.  
Chi di scrivere ardisce  
ricevuto ha favori.

## Scena IX

*Berenice, Clearco, Lindoro, che legge la lettera di Clearco.*

*Berenice*      Cessate dai rigori  
stelle rie, avara sorte.

*Lindoro*      Gelosia mi tormenta (*fra sé*)

*Berenice* Io corro a morte (*fra sé*)  
*Clearco* Altro dir non mi resta,  
solo che ripensate  
a propagar di successori il soglio.  
*Berenice* Allor farà ch'io voglio.  
*Lindoro* (*legge*) *Se reo di colpa sono*  
*alla vostra beltà chiedo perdono.*  
*Clearco* Quel che legge Lindoro  
è il mio foglio al sicuro.  
*Lindoro* *Il vostro merto adoro.*  
*Eterna fè vi giuro.*  
*Clearco* O Dio ch'è quel ch'osservo?  
L'avrà tolto dal servo.  
*Lindoro* *Clearco io sono, e gl'imenei desio.*  
*Berenice* Altr'impiego ha nel cor l'idolo mio (*da parte*).  
*Lindoro* *Il mirarvi mirando*  
*fu lo sprone all'ardire.*  
*Berenice* *Gelosia mi tormenta e fa morire (da parte).*  
*Clearco* Con rossor mi ritiro.  
*Berenice* L'Eumenidi più fiere  
agitan l'alma mia.  
Lasciate questa carta, (*da parte*)  
che non so se sia vostra. Ohimè vaneggio!  
*Lindoro* Misero me, che veggio?  
Qual magior sicurezza  
vederli insieme uniti?  
O dolori inauditi!  
Conoscendo il biglietto  
essere di Clearco  
furiosa mel toglie a mio dispetto.  
*Berenice* Ei confuso restò, io resto ancora  
perplessa.  
*Lindoro e Berenice* *Gelosia l'alma divora.*  
(*a 2, ognuno da parte*)

*Clearco* D'animo assai sospeso (*da parte*)  
veggo Lindoro. Io credo  
ch'egli avrà ben compreso  
ch'io scrivo a sua sorella.

*Lindoro* Parli il foglio per me, in cui si vede  
che non mancano amori  
per cagionar scordanze.

*Berenice* Che sperate dolori? (*fra sé*)  
Molta forza ha il presente,  
se prevale al passato.

*Lindoro* Come chiaro l'addita, (*da parte*)  
ch'ella Clearco adora.

*Berenice* A più bell'agio (*fra sé*)  
osservarò la carta. Addio Clearco.

*Clearco* In essa scorgete  
l'immensità de' miei onesti amori (*partono*).

*Berenice* Già si son dichiarati.  
Tormentatemi pur stelle inclementi  
agitata,  
flagellata  
dall'occhiuta gelosia  
muor ognor quest'alma mia,  
e rinasce ne' tormenti.  
Tormentatemi etc.

## Scena X

*Fidalba, Lindoro.*

*Fidalba* Perché sì doloroso,  
caro fratello amato?

*Lindoro* Chi nacque sventurato,  
non conosce riposo.

*Fidalba* Fammi almeno palese  
la cagion di tue pene.

*Lindoro* Son purtroppo l'offese,  
e tacer mi conviene.

*Fidalba* O Dio, e che t'affligge?  
*Lindoro* Una fede delusa  
 ch'il tacer mi prefigge.  
*Fidalba* Io rimango confusa.  
*Lindoro* In van nudrii nel core  
 speranze mentitrici,  
 se Fortuna ed Amore  
 con rigor geminato ho per nemici.  
*Fidalba* Ma pur?  
*Lindoro* Sappi Fidalba  
 che quando mi pensava  
 giunger con Berenice  
 nel talamo di nozze  
 offre altrui gli sponsali.  
*Fidalba* Strano caso mi narri.  
*Lindoro* È a tanti mali  
 che per quest'occhi ognor lagrime sparo.  
 Mi convien esser talpa, e pur son Argo.<sup>□</sup>  
*Fidalba* E gl'amorosi affetti  
 ch'eterna ti giurò?  
*Lindoro* Affatto si scordò.  
 Non ti maravigliar: nobile e bella,  
 è Berenice, ma è donna al fine.  
 Di Clearco invaghita  
 li corrisponde, e toglie a me la vita.  
*Fidalba* Che sento, e qual nel core  
 serpe di gelosia fiero veleno?  
 Parli da senno?  
*Lindoro* E qual segno maggiore  
 d'averli scritto un foglio  
 che la chieda in isposa?  
 E per più mio cordoglio  
 pervenuto in mia mano il tutto lessi:  
 ambo giungono a tempo, ed ella accorta  
 furiosa mel toglie.  
*Fidalba* O Dio son morta (*da parte*).  
*Lindoro* Anco quest'altra carta



mi capitò d'Adrasto,  
e l'alma intemorita  
non ardisce mirarla.  
Leggila tu, e vederai in essa  
le mie sventure e la mia fè depressa (*parte*).

*Fidalba*

Così mi tradisci  
Clearco infedel?  
I numi del ciel  
così tu mentisci?

Voi sovrane deità,  
ch'esser giuste vi vantate,  
deh, perché non vindicate  
una lesa fedeltà?

## Scena XI

*Berenice, Fidalba.*

*Berenice*

Fidalba?

*Fidalba*

Mia reina.

*Berenice*

Dove n'andò Lindoro?

*Fidalba*

Ad incontrar la morte.

*Berenice*

In vedermi partì. Io creder deggio,  
che nel cor m'abbi offesa.

*Fidalba*

E questo è peggio.

*Berenice*

Siedi Fidalba, or che l'antico amore  
c'ha rese equali.

*Fidalba*

Sofferenza, o core.

*Berenice*

Sai che da tener'anni  
ad amar inclinai  
Lindoro tuo fratello,  
e gli amorosi affanni  
a te sola fidai.

*Fidalba*

Lo so, ma ritorniamo  
a quanto v'è di nuovo.

*Berenice*

Or sappi: allor ch'Arsace

coi primati del regno  
mi riconobber per reina, allora  
di maritarmi ambîro  
a prencipe straniero.  
Io, ch'avevo in pensiero  
che Lindoro sol fusse,  
com'è de' miei voleri,  
così di stati miei, signore e rege,  
repugnai gl'imenei:  
ditelo voi s'è vero, affetti miei (*da parte*).  
Dimmi, s'egli volesse  
con altra donna in matrimonio unirsi,  
non dovrei disturbarlo? Or s'è ciò vero,  
perché rimproverarmi,  
e d'infida trattarmi  
col creder ch'io dovessi  
devenir d'altri sposa?  
Con pazienza il soffersi, e alterata  
me n'andai; al ritorno  
lo trovo tutt'intento  
leggendo questa carta, e sospettosa  
fusse di qualche dama, io furiosa  
ce la strappo di mano. Egli mi disse:  
– Non mancano amor nuovi  
per cagionar scordanza –.  
Leggi, che queste luci,  
abbagliate e gelose,  
non ardiscon mirarla.

*Fidalba apre la carta, legge per qualche poco.*

*Fidalba*      Ambi in error vivete,  
                 è di Clearco il foglio.

*Berenice*     Sarà certo così, poiché al partire  
                 a me disse Clearco:  
                 – Vedrete in quella carta  
                 l'immensità de' miei onesti ardori –.

*Fidalba dà un'altra occhiata alla carta, leggendo.*

*Fidalba*      Fermatevi dolori,  
                 non m'uccidete, ohimè.  
                 Troppo fieri i tuoi rigori

gelosia tratti con me.  
 Dunque fûr le querele  
 vane contro Lindoro? (*ritorna la lettera a Berenice*)  
*Berenice* Più cresce in me l'affetto, e più l'adoro.  
 Tanto ardisce Clearco,  
 che m'intima agli amori?  
*Fidalba* Un altro foglio  
 mi diè Lindoro, e disse  
 ch'era d'Adrasto, e non so a chi s'invia.  
*Berenice* Vediam che cosa sia.  
*Berenice si piglia la lettera. Legge:*  
*Se favorevol Fortuna*  
*agli arditi soccorre,*  
*carissima Fidalba,*  
*certo sarete mia.*  
 Mi rallegro.  
*Fidalba* Che sia?  
 Mio fratello è mezzano?  
*Berenice* *Se la candida mano*  
*stringer in imeneo mi si concede,*  
*ti dono il core, e giuro eterna fede.*  
 Invidio la tua sorte.  
*Fidalba* Anzi son sfortunata.  
*Berenice* Dunque Adrasto non ami?  
*Fidalba* Amo la morte.  
 Dammi Amor la libertà  
 o pur morte vieni a me.  
 Che viva, o ciel, consenti  
 un bugiardo, un ingrato,  
 ch'io mora fra tormenti  
 così prescrivi, o Fato?  
 Perché questo si fa  
 cielo, fato, perché?  
 Dammi Amor la libertà,  
 o pur morte vieni a me.

## Scena XII

*Lindoro, Berenice e Fidalba.*

*Lindoro* La speranza nudrita dal nulla  
primogenita nasce dal niente,  
ogni bene ci porge nascente  
poi lo strangola entro la culla.  
Nuovo Tantalò è chi ha speranza,  
ciò che vuol l'ha in apparenza,  
di quel bene, che goder pensa,  
ne va in fumo ogni sostanza.

*Berenice* Lindor, non ti lagnar,  
vivi, vivi così;  
forse la sorte un dì  
ti saprà consolar.

*Lindoro* Chi nacque alle sventure,  
vive sempre in lamenti.

*Fidalba* Io son la sfortunata a voi sol tocca  
di lagrimare ognora occhi dolenti. (*da parte*)

*Berenice e Lindoro* Qual mi corre nel sen tenero affetto  
(*a 2*) Qual mi serpe nel cor.  
Io per te vivo.

*Fidalba* Ed io la morte affretto (*da parte*).

*Berenice* A te 'l cielo destina  
lo scettro del mio regno;  
e per sicuro pegno,  
che tua consorte sono,  
la fè ti porgo, e queste braccia io dono.

*Lindoro* Contenti non più.

*Berenice* Dolcezze fermate.

*Fidalba* Io sol penarò (*da parte*).

*Lindoro e Berenice* Benedico  
(*a 2*) lo stral, che mi piagò.

*Fidalba* Maledico.  
(*a 3*)

### Scena XIII

*Fidalba, Adrasto, che non veduto li risponde in eco.*

<i>Fidalba</i>	Lagrimose pupille interpreti del cor, le vostre stille del lambicco del sen sono il vapor, così schernita, così tradita chi mi soccorre, o Dio?	
<i>Adrasto</i>		Io.
<i>Fidalba</i>	E chi tu sei, Amor sei forse?	
<i>Adrasto</i>		Sì.
<i>Fidalba</i>	Cangerà sorte l'alma infelice?	
<i>Adrasto</i>		Lice.
<i>Fidalba</i>	Lice? Ma quando fia dopo ch'io mora?	
<i>Adrasto</i>		Ora.
<i>Fidalba</i>	Dunque l'alma dolente avrà riposo?	
<i>Adrasto</i>		So.
<i>Fidalba</i>	A togliermi dal duolo chi mi disserra il varco?	
<i>Adrasto</i>		Arco.
<i>Fidalba</i>	L'arco tuo, il tuo strale, a ferir chi mi ferì niente prevale.	
<i>Adrasto</i>		Vale.
<i>Fidalba</i>	Ma non per me, ti prego a darmeli una volta, o dio bendato.	
<i>Adrasto</i>	To, svenami. Eccoti il cor. <i>(Qui Adrasto li porge uno stile e sequita)</i> Bella adorata, i tuoi sguardi più ch'i dardi del fanciulletto Amor l'alma han piagata.	

To, svenami. Eccoti il cor, bella adorata.

*Fidalba*                      Questi non ha rossor.  
                                     Bisogna fingere,  
                                     soffrire o vincere  
                                     il mio rigor.  
                                     Lo stile deponi,  
                                     non ho de' Neroni  
                                     la ferità:  
                                     solo pietà  
                                     riserbo al cor.  
                                     Bisogna fingere etc. (*parte*).

*Adrasto*                      Calamita de' miei pensieri,  
                                     tu ch'immobile sempre m'aggiri,  
                                     fatti stupidi i miei desiri  
                                     li fai scorta ne' tuoi sentieri.  
                                     Agghiacciata infiammi quest'alma,  
                                     insensata la tiri dal petto  
                                     con loquace silenzio d'affetto  
                                     li prometti tranquilla la calma.

Scena XIV  
*Cortile regio*

*Pasquina, e poi Arlotto.*

*Pasquina*                      Se son bella e son vezzosa,  
                                     son vezzosa e bella a me.  
                                     Ognun dica  
                                     vo all'antica;  
                                     non mi belletto  
                                     con il rossetto  
                                     per parer vaga e pomposa.  
                                     Se son bella etc.

                                    Se son grave e son ritrosa  
                                     son ritrosa e grave a me.  
                                     Se sto soda

vo alla moda:  
 solo m'alletta  
 l'andare schietta,  
 né mi stimo capricciosa.  
 Se son grave etc.

*Arlotto* O bella figurina.  
*Pasquina* Che vuoi?  
*Arlotto* Nulla.  
*Pasquina* Va' in pace.  
*Arlotto* A Dio Pasquina.  
*Pasquina* Ferma.  
*Arlotto* Che deggio far?  
*Pasquina* Sta' cheto, e non parlar.  
*Arlotto* Sto cheto e non fo motto.  
*Pasquina* Senti amor.  
*Arlotto* Qualche volta.  
*Pasquina* A Dio, Arlotto.  
*Arlotto* Non partir.  
*Pasquina* Se vuoi che resti,  
 bisogna.  
*Arlotto* Che?  
*Pasquina* Non usi atti immodesti.  
*Arlotto* Che più?  
*Pasquina* Un'altra cosa  
 hai da far.  
*Arlotto* Che sarà?  
*Pasquina* Di non contaminar mia castità.  
*Arlotto* Bene.  
*Pasquina* Dammi la fè.  
*Arlotto* Te la do con la mano e con il piè,  
 che ti rompi la schiena  
 brutta, laida, gabrina.  
*Pasquina* Ohimè, son morta, appena  
 rizzar mi posso, o povera Pasquina.  
 Una dama si tratta così?  
 Possa perder la castità  
 il decoro con la beltà,  
 se vendetta non faccio un dì.  
 Una dama etc.

Scena XV  
*Appartamenti d'Arsace*

*Arsace, Lindoro.*

*Arsace* Parlasti a Berenice?  
*Lindoro* Sì.  
*Arsace* Qual è 'l suo pensiero?  
*Lindoro* Lo dirò.  
*Arsace* Vuol casarsi?  
*Lindoro* Sì, ma non maritarsi  
con principe straniero.  
*Arsace* Presagisco disturbi.  
*Lindoro* E come o padre,  
non vi sono nel regno  
cavalier d'alto sangue,  
che posson meritarla?  
*Arsace* È ver.  
*Lindoro* S'elezione  
facesse di tuo figlio  
ella che perderebbe?  
*Arsace* Nulla, mentre nostr'avi  
di questo regno fûr reggi e signori.  
Ma impossibile è questo.  
*Lindoro* Perché?  
*Arsace* Perché non dei sapere il resto.  
*Lindoro* Io so che Berenice  
mi compartisce affetti e dona amori.  
*Arsace* Il tutto ad ella lice  
poich'insiem v'allevai.  
*Lindoro* V'è di più.  
*Arsace* Ma che più?  
*Lindoro* Mille favori.  
*Arsace* Che vorresti rigori?  
*Lindoro* M'ha dato sé di sposa.  
*Arsace* Ohimè, ch'intendo?  
*Lindoro* Non si passi più avanti.  
Chi mi potrà impedire?



*Arsace* Come?  
*Lindoro* Son nel possesso.  
*Arsace* Nel possesso? Che dici?  
*Lindoro* Testimonio è Fidalba.  
*Arsace* Astri nemici,  
cielo pietà,  
son fuor di me.  
Notizia dogliosa  
d'istabile sorte  
ch'al duolo mi sposa  
mi dota alla morte.  
In sì canuta età,  
tanti affanni perché?  
Cieli pietà,  
son fuor di me.  
Chiudi quell'uscio, siedì, e intento ascolta.  
*Lindoro* Obbedisco.  
*Arsace* Aristene,  
regnante degl'Argivi,  
corron tre lustri e mezzo,  
che dentro i propi stati  
da esercito tebano  
assalito improvviso,  
da saetta fatal restò conquiso.  
*Lindoro* Più volte me 'l narrasti.  
*Arsace* All'ora Egira  
d'Aristene consorte,  
tra singhiozzi di morte,  
partorì Berenice,  
più esanime che viva, ed ella intanto  
rimase estinta alla bambina a canto.  
*Lindoro* Infelice reina!  
*Arsace* Il giorno stesso,  
Irene, vostra madre,  
diè alla luce Fidalba, ond'io vedendo  
in Argo un gran tumulto,  
perché mancava successore al regno,  
pregai Ormonte, e alla sua fè commisi  
che lasciando l'infanta

in vece di mia figlia e tua sorella,  
mi portassi Fidalba.  
L'esequì con secreto,  
che nessun se n'accorse. Entro in Senato  
di forte acciaio armato, e dico: – Amici,  
quest'ered'è del regno, ed è reina.  
L'innocente bambina  
sia difesa da voi. S'elighi in Argo  
chi vi regga e governi in fin ch'arrivi  
a reger scettro e a governar gl'Argivi –.  
A' miei detti efficaci inteneriti,  
con animo concorde  
me la diêro in tutela, e a fin che poi  
il secreto non fusse altrui palese,  
non cambiai le fanciulle. Or sappi, dunque,  
Berenice è mia figlia, ed è Fidalba  
d'Argo reina e d'Aristene erede.  
Che sento? Gela il cor, vacilla il piede.

*Lindoro*  
*Arsace*

Non più fulmini,  
irato ciel.  
Voi sovrane intelligenze,  
che col cenno regolate  
gli orbi rotanti  
e sfavillanti  
gli astri aggirate:  
revocate le sentenze  
d'un destin aspro e crudel.  
Non più fulmini,  
irato ciel.

*Lindoro*  
*Arsace*  
*Lindoro*  
*Arsace*  
*Lindoro*  
*Arsace*  
*Lindoro*  
*Arsace*  
*Lindoro*  
(a 2)

Padre.  
Il vero è questo.  
O Dio, ch'io moro.  
Al rimedio Lindoro.  
Qual sia?  
L'andar lontano.  
Quel che si porta al cor, si fugge invano  
Il ciel così vuol.  
Destino crudel.  
È forza partir.

*Lindoro*  
*Arsace*  
*Lindoro*  
*Arsace*  
*Lindoro*  
(a 2)

Lontan dal mio sol.  
In van ti querel.  
Io corro a morir.  
Il ciel così vuol.  
Destino crudel.  
È forza partir.

*Il fine dell'Atto primo.*

## ATTO SECONDO

### Scena I

*Camere d'Arsace*

*Arsace solo.*

Ripercosso da' venti  
de' continui sospiri,  
non veggio che tormenti,  
non provo che martirî.

Agitato da flutti  
di mie lagrime amare,  
non osservo che lutti,  
non trovo che penare:  
scorgo in grave periglio

Berenice, Fidalba, io e mio figlio.

De' mortali tiranna fallace,  
ch' i disordini son le tue leggi,  
se conturbi la vecchia mia pace,  
le mie colpe nascondi e proteggi.

La tua rota, che rapida affretti,  
inchiodata desista dal volo,  
che se sveli i passati difetti,  
di cadere pavento nel suolo.

Alle membra languenti

porgo breve ristoro.

Parti, parti, ti prego, o mio Lindoro (*qui Arsace si siede a do*

### Scena II

*Fidalba, non accorgendosi ch' Arsace dorme.*

*Fidalba*      Anima adamantina,  
                  contra un cor di macigno

riserbo in seno, e se Clearco indegno  
di fede mi mancò, corro allo sdegno.  
Roti pure Aletto la face  
e divori l'infido tuo core;  
che se prima m'accesi d'amore,  
or avvampo di sdegno vorace.  
Si scateni da' chiostri d'Averno  
l'efferato mastin di tre gole,  
ed all'empio quell'anima invole,  
che quest'alma consuma in eterno.

Ove trascorro o Dio? e qual nel core  
verso d'un traditore  
nasce novello affetto?

Ah, se torna pentito, al sen l'ammetto.

*Arsace* (*fra sonno e veglia*) Parti, amato Lindoro.

(a 2)

*Fidalba* (*che non lo vede*) Riedi, amato tesoro.

*Arsace* Ch'al ciel

(a 2) così conviene.

*Fidalba* Ch'all'amor

*Arsace* Che se parti

(a 2) o caro bene.

*Fidalba* Che se torni

(a 2) l'alma mia in seno ha posa.

(*qui Arsace si sveglia e s'alza*)

*Arsace* Figlia?

*Fidalba* Padre?

*Arsace* Ch'accenti

di Clearco e di sposa

or vai articolando?

*Fidalba* Stava fra me pensando

se sposa a Berenice

potea esser Clearco.

*Arsace* Il tutto lice

se l'acconsente il Fato.

*Fidalba* E s'ella non lo vuol?

*Arsace* Vano è 'l pensato.  
Parti, amato Lindoro.  
(a 2)  
Riedi, amato tesoro.

### Scena III

*Sala regia*

*Arlotto.*

Maledetto quel foglio,  
che Clearco mi diè.  
Egli certo ha saputo  
che l'ebbe in man Lindoro,  
e giura il ciel, le stelle  
di cacciarmi la milza e le budelle.  
Il diavolo, credo,  
che peggio far non sa.  
Vien Lindoro, non lo vedo,  
me lo toglie e se ne va.  
Temo che quest'imbroglio  
cadrà sopra di me.  
Maledetto etc.  
Il biglietto d'Adrasto,  
manco mal che la sorte  
lo capitò a Fidalba,  
e sai ch'altro contratto  
volea seguir, bondì, e avea ragione,  
quel mi cacciava il fecato e 'l polmone.  
Mie budella sfortunate  
date pur congedo ai denti;  
oggi sì che fra spaventì  
è dover che digiunate,  
ma star digiuno, ohibò,  
affè, non lo farò.

Su preparati, o mia bocca,  
e trangugia d'affamato;  
che se moro sbudellato,  
questa volta te ne tocca.

#### Scena IV

*Clearco, Arlotto.*

*Clearco* Fortuna non più,  
ti basta così.  
Fra tempeste de' tormenti,  
scoglio son nel sofferir:  
al rigor di fiamme ardenti  
son Fenice nel morir. Voi  
dei di lassù placatevi un  
dì;  
Fortuna non più  
ti basta così.

Villano.

*Arlotto* Signore.  
*Clearco* Hai volto di parlar (*li va sopra per darli*)  
*Arlotto* Son mezzo morto.

#### Scena V

*Adrasto e detti.*

*Adrasto* Cessate dal rigore  
contr' il povero Arlotto.  
*Clearco* M'ha tradito, m'ha offeso.  
*Arlotto* Non avete ragione.  
*Adrasto* In che mancò?

*Clearco* Lui lo sa, io lo so.  
*Adrasto* Che mal fece costui?  
*Clearco* È un traditore.  
 Il rispetto dovuto  
 a reali origlieri  
 trattengon lo mio sdegno.  
*Arlotto* Sentite...  
*Clearco* Così manchi  
 al secreto, alla fede?  
*Arlotto* Ciaschedun che lo vede  
 dirà ch'egli ha ragione.  
*Clearco* La carta ch'io ti diedi, (*parla ad Arlotto da parte*)  
 che portasti a Fidalba,  
 come l'ebbe Lindoro?  
*Arlotto* S'io parlo non mi credi. (*parla piano a Clearco da parte*)  
 Senti.  
*Clearco* Che vorrai dir?  
*Arlotto* Sia con secreto,  
 perché a Fidalba Adrasto  
 mandò un'altro foglio,  
 tutto pieno d'affetti,  
 ch'a caro se lo prese,  
 ed il vostro mi rese.  
 Io, affinché la nave  
 de' loro amori urtasse in qualche scoglio,  
 a Lindoro poi diedi il vostro foglio.  
*Clearco* Perché?  
*Arlotto* Le vostre note  
 trattando de sponsali  
 eran cose d'onor.  
*Clearco* A tanti mali  
 buon è l'intenzione.  
*Arlotto* Or vedrete s'ho torto, o s'ho ragione  
 (*Adrasto ritira da parte Arlotto*).  
*Adrasto* Dimmi, fusse Clearco  
 della mia bella acceso?  
 (*Arlotto li risponde in secreto*).  
*Arlotto* Sì, non far dell'inteso.  
 Se ne burla, nol mira,



per te ella sospira.  
 Vedendo il tuo biglietto  
 lo lesse, lo baciò, sel pose al petto.  
*Adrasto* Amato e caro Arlotto,  
 tu la vita mi dai.  
*Arlotto* Non farne motto (*parte*).  
*Adrasto* Dio bendato  
 (*da parte ciascheduno*)  
*Clearco* Empio destino.  
 (*a 3*) Dimmi, di, e che sarà?  
 Il rigor di gelosia,  
 che tormenta l'alma mia,  
 cielo, e quando finirà?  
*Adrasto* Dio bendato,  
*Clearco* empio destino,  
 (*a 2*) dimmi, di, e che sarà?

## Scena VI

*Fidalba, Clearco, Adrasto.*

*Fidalba* Cieco Amor , nume  
 volante dimmi, o Dio, e che  
 farò? Son perduta,  
 son caduta,  
 già l'occhiuta gelosia  
 troppo crucia l'alma mia,  
 né rimedio trovar so.  
 Cieco amor etc.  
*Adrasto* Concedete, o mia vita,  
 ch'io v'adori e v'inchini.  
*Fidalba* Chi m'ha nel cor ferita,  
 non volge a me i lumi suoi divini,  
 e costui, che non voglio,  
 mi s'avvicina. Io vidi un vostro foglio,  
 e d'averlo mirato (*si volta ad Adrasto*)

vi basti per risposta.

*Adrasto* O me beato.

*Fidalba* Clearco fra pensieri  
 agita l'alma e 'l core;  
 acceso d'altro ardore  
 mostr'i lumi severi.

*Clearco* Turbati i sentimenti  
 non m'avvicino a voi, perché non oso.

*Fidalba* Conosco i vostri intenti, (*dice a Clearco*)  
 quell'incendio amoroso  
 molto male applicate:  
 chi cercate obligarvi, ad altr'oggetto  
 consagra il cor. Vostri sospiri ardenti  
 ad altra profumate,  
 che v'adora e apprezza (*poi ad Adrasto*)  
 Adrasto a Dio, (*poi dice a Clearco*)  
 voi s'il contrario fate,  
 d'amor non è consiglio, è leggerezza (*parte*).

*Adrasto* Fa gigante un foglio Amore,  
 quand'al sen nacque pigmeo.  
 Se cascai, risorgo Anteo  
 son Fenice nell'ardore.

(a 2) Bacio l'arco e la faretra,  
 e d'Amor gli aurati strali:  
 star lontano da' rivali  
 rend'invidia a' dei dell'etra (*parte*).

## Scena VII

*Clearco.*

Se piglio consiglio dal figlio di Gnido,  
 abbraccio quel laccio, ch'impaccio è del piè.

L'infido Cupido s'al seno m'annido,  
lo strale fatale prevale con me.  
D'Amore l'ardore nel core già sento,  
diletto d'oggetto il petto infiammò.  
Fra stento e spavento io vivo in tormento,  
né tardo fu 'l dardo, ch'un sguardo scoccò.

Nuov'Icaro con l'ali,  
di speranze sognate  
precipitai di tant'incendf ai mali.  
Mi comanda Fidalba,  
ch'ad'altra impieghi gl'amorosi ardori:  
ella, Proteo de' cori  
mi consiglia così, che spesso suole  
cangiar pensieri e trovar macchie al sole.  
S'ella ha seco i miei pensieri  
amar altra è vanità;  
dagli affetti miei sinceri  
spero un giorno aver pietà.  
S'ella etc.

### Scena VIII

*Città.*

*Pasquina.*

Una dama si tratta così?  
Possa perder la castità,  
il decoro con la beltà  
se vendetta non faccio un dì.  
Una dama etc.

S'abbandonai gli amori,  
questo fu mio capriccio e bizzarria,  
ma se la fantasia  
mi commove gli umori,  
sai quant'amanti il giorno

voglio veder a torno?  
Mille, e a schiera e a nembo,  
mi baciarian di questa gonna il lembo.  
Non mi mancarian bravi,  
né tesori, né spassi;  
ma ne vò far di senza,  
per non contaminar la mia coscienza.  
Quand'aveva altr'in testa, a dirla in vero,  
ad ognun compartiva il suo mestiero.

Sentite a me, sentite  
donne, ch'al mondo state,  
di più cose avertite,  
se volete goder l'ore beate;  
un sol amante è niente,  
duo son poco, ma tre si può passare,  
un per bravo, un ai vezzi, un a donare.

## Scena IX

*Arlotto e Pasquina.*

*Arlotto* Gran facende ha Pasquina,  
che tutto il giorno  
si gira a torno, e la città camina.  
*Pasquina* A tuo dispetto, lo so, balordo,  
che quest'oggetto  
con buffoni non fu giammai d'accordo.  
*Arlotto* Buffone ad un, ch'in corte  
coi primati del regno ha camerata?  
*Pasquina* Affè, che l'hai trovata:  
camerata hai col vin.  
*Arlotto* Tu con la morte.  
*Pasquina* Ti scuso, che natura  
ti guastò il giudizio e la figura.  
*Arlotto* Che mi manca? Son bello e sono accorto.  
*Pasquina* Non altro, che sei gobbo e tutto storto.  
*Arlotto* Evvi altro difetto?

*Pasquina* Hai l'Olimpo alle spalle, e Tauro al petto.  
*Arlotto* Quanno la finirai? Evvi di più?  
*Pasquina* V'è di più a meraviglia.  
 Hai irsute le ciglia e gli occhi loschi,  
 e i guardi son sì foschi,  
 ch'a traverso fai mira, e vedi in giù.  
*Arlotto* Ma in te v'è più di questo.  
*Pasquina* E che v'è?  
*Arlotto* Non hai denti, e vuoi il pesto.  
*Pasquina* Che più?  
*Arlotto* Sei curva, e del gravoso incarco  
 alla morte servir potrai tu d'arco.  
*Pasquina* Evvi altro?  
*Arlotto* Basta dir che vecchia sei.  
*Pasquina* Ed io in due parole,  
 e le dirò piano piano  
 tu se-i u-no bu-ffo-ne, u-no ru-ffia-no.  
 sgarbato  
*(a 2)* Com'è affè.  
 sgarbata  
*Arlotto* Vecchia brutta.  
*Pasquina* Buffon villano.  
*Arlotto* De' denti strutta.  
*Pasquina* Gobbo ruffiano.  
*(a 2)* Che vuoi da me!  
 Com'è sgarbata etc.  
*Arlotto* Non tocchamo sul vivo.  
*Pasquina* E tu abbi creanza.  
*Arlotto* Diam dunque alla scordanza  
 quest'ingiurie ed offese,  
 e sia ciascun cortese:  
 ti chiedo un sol servizio.  
*Pasquina* Pur che sia in calannario.  
*Arlotto* Che mi dassi di naso (*parte*).  
*Pasquina* Ah temerario!  
 Non mi terrò da femina,  
 composta di tre sillabe,  
 se quel dorso fatto a cupola  
 non lo spiano com'a tegola.

A me di naso bestia?  
A me tal sceleraggine?

Ti vò far sonar gl'omeri,  
come suonano i timpani.

## Scena X

*Portici reali, fontane e giardini*

*Berenice.*

Vaghe linfe di zaffiri,  
che sgorgate in dolci vene,  
questi caldi miei sospiri  
conducete or al mio bene.

Verd'erbette, ameni fiori,  
che nel suol stelle sembrate,  
col spirar di vostri odori  
al mio ben l'ardor svegliate.

Già le speranze mie  
son giunte a quella meta,  
ch'altr' il cor non abbraccia.  
Resta che si compiaccia  
Arsace a farmi lieta,  
né farà del ritroso,  
che suo figlio non sia mio re, mio sposo.

## Scena XI

*Clearco, Berenice.*

*Clearco* Di Prometeo al ghiaccio eterno  
son dannato con rigor,  
implacabil fatto Amor  
mi vuol vivo nell'inferno.

Di Medusa aspi rabbiosi  
straccian l'alma in questo sen,  
gelosia col suo velen  
mi combatte ne' riposi.

*Berenice* Costui m'ama. Io che l'alma  
a Lindor consagrai,  
dell'amor suo mi rido.

*Clearco* Tu, mio nume di Gnido,  
soccorri a tanti guai.

*Berenice* Clearco, io ben intesa  
son de' vostri natali,  
che da sangui reali  
la propagin traete,  
ma così ardirò poi  
con tanta confidenza  
(per dirvela): in amor non vi vorrei  
rimetter fogli, senza  
che precedano affetti, è cosa nuova:  
nel liceo d'amor ciò non s'approva.

*Clearco* Inclemente destin, maligna stella  
 A' rimproveri danna  
 gli onesti miei pensieri.

*Berenice* Dite ben, però quella  
 i vostri affetti aborre,  
 e alla scordanza  
 date vostra speranza.  
 Quant'in voi è valore,  
 tanta sia discretezza.  
 Volgete il vostr'amore,  
 se volete esser lieto, ad altr'oggetto.  
 Io so ch'un'altra dama  
 v'idolatra e vi brama.

*Clearco* Incomincio a capir l'anima amante (*da parte*).  
 Tal volta l'indovina:  
 certo di me invaghita è la reina.

*Berenice* Cominciate a servire il vostr'affetto,  
 di scambievole amore avrà ricetto.

*Clearco* Cert'è che Berenice  
 gli amori miei procura.  
 Quest'è mia gran ventura, e già che sono  
 da Fidalba aborrito, io vo' alla fine  
 prender con man della Fortuna il crine.

*Berenice* Sarà somma prudenza  
 non amar chi vi sprezza,  
 non seguir chi vi fugge.

*Clearco* Io vi giuro e prometto  
 corrisponder chi m'ama,  
 adorar chi mi brama.

*Berenice* Così vivrai felice.

*Clearco* E perciò Berenice  
 non volle gl'imenei  
 di principe straniero.  
 Mi scordo di Fidalba, or che Fortuna  
 affetti e scettri a mio vantaggio aduna.

*Berenice* Vanne Clearco, a Dio.

*Clearco* Mi parto, e Amor secondi il desir mio.  
 L'aligero nume  
 e che non sa far?



Fra momenti,  
come venti  
i tormenti  
sa fugar.  
L'aligero nume  
e che non sa far?

## Scena XII

*Lindoro in abito di partenza, Berenice.*

*Lindoro* Dove poso errante il piede,  
orme stampo di dolori;  
son del pianto fatto erede,  
m'accompagnano i timori.  
Miei lumi dolenti,  
che fatti torrenti  
di lagrime amare,  
a tanto penare  
quest'alma infelice  
resister non può.  
Bella mia Berenice  
come ti lascerò?

*Berenice* Mio Lindoro adorato,  
perché così turbato?  
Infelice mia sorte  
e ch'arnesi son questi?  
Con presagi funesti  
tu m'annunci la morte.  
Se far prova di tua sposa  
vuoi Lindoro col partir,  
è l'impresa perigliosa  
che mi costa di morir.

*Lindoro* Bellissima reina,  
tenor d'iniqua stella  
a partir mi destina.

*Berenice* Come? Che? O Dio, che dici?

Qual rigor d'astri nemici  
 a lasciarmi t'impone?  
 O là Lindoro, averti:  
 d'una fè vilipesa  
 con tradimenti aperta,  
 non dêi lasciare una regina offesa.

*Lindoro* Mio bene.

*Berenice* Ah, traditore.  
 Mi conosci?

*Lindoro* Domandalo al mio core.

*Berenice* Troppo gravi l'ingiurie,  
 con vergogna e rossor,  
 si fanno a mio dispetto.  
 Dal seno delle Furie  
 si scateni un Aletto  
 punischi il traditor.

*Lindoro* Mia vita.

*Berenice* Sconoscente,  
 d'un amore sprezzante  
 la vendetta farò.  
 Chi sa, forse si pente (*da parte*).  
 Risolviti all'istante.  
 Partirai?

*Lindoro* Partirò.

*Berenice* Scovritevi.

*Lindoro* Non posso.

*Berenice* Perché?

*Lindoro* Diedi parola.

*Berenice* A chi?

*Lindoro* A mio padre.

*Berenice* Ambo felloni siete. Io son regina,  
 e così alti sono i miei pensieri  
 che v'odio e vi detesto.  
 Giudice, non amante  
 or sarà Berenice.  
 Mi consta ch'offendesti  
 nell'onore una dama,

a cui li diede il cielo una corona.  
 Pagarete col capo  
 l'infamia, e poi senza nessun impaccio,  
 caderò sposa ad altr'amante in braccio.

*Lindoro* A sì fiero dolore,  
 come l'alma non spirò?

*Berenice* Se non basta il rigore (*da parte*)  
 a trattenerlo, altr'armi  
 adoprarò. Mio bene  
 hai tu cor di lasciarmi?

*Lindoro* M'è forza.

*Berenice* E in tante pene  
 come viver potrò?

*Lindoro* Misero io morirò.

*Berenice* L'affetto  
 dal petto  
 sì tosto svanì?

*Lindoro* Il Fato vuol così.

*Berenice* L'ardore  
 del core  
 così si smorzò?

*Lindoro* Tanto il ciel decretò.

*Berenice* Queste lagrime amare  
 non t'arrestano il piè?

*Lindoro* O Dio, non lagrimare,  
 io moro ancor per te.

*Berenice* Queste chiome  
 dimmi, come  
 non son più le tue catene?

*Lindoro* Non m'accrescer più pene.

*Berenice* Questi lumi,  
 fatti fiumi  
 non son più tue stelle amate?

*Lindoro* Non più mi tormentate.

*Berenice* Ne' perigli mi lasci?

*Lindoro* Addolorato io vado, e solo il cielo  
 invoco per mia scorta.

*Berenice* Ferma!

*Lindoro* È forza ch'io parta.

*Berenice* O Dio, son morta.  
(*Cade Berenice svenuta sopra un mucchio di fiori e Lindoro parte*).

### Scena XIII

*Arlotto, Berenice.*

*Arlotto* Berenice ha gran calor  
mentr'al fresco si riposa;  
né s'accorge che tra fior  
vi suol star la serpe ascosa.  
Svegliatevi reina,  
il freddo vi fa male, e quel ch'è peggio  
offender voi ed il decoro io veggio.

*Berenice* Angosciosi miei sospiri,  
a ques'anima dolente  
celebrate i funerali.  
I diluvî de' martiri,  
che mi piove astro inclemente,  
non ritrovo al mondo equali.

*Arlotto* Si lamenta da senno:  
deve star indigesta,  
o fors'avrà qualch'altro'umore in testa.

*Berenice* Corri, va', chiama Arsace,  
dilli che venghi a volo.

*Arlotto* Corro non ho di posa un punto solo.

### Scena XIV

*Appartamenti d'Arsace*

*Fidalba e poi Pasquina.*

*Fidalba* Lusinghieri  
miei pensieri  
ch'or serena, or turbata  
quest'anima rendete.  
Fatti Apelli

coi penelli,  
 alla mente affannata  
 foco e ghiaccio pingete,  
 e ciechi, e muti, e sordi  
 vi ritrovo al pensar, né mai concordi.  
 Penso d'amar, penso sdegnar l'infido,  
 e fra sdegno ed amore  
 da pensiero in pensier mi strugge il core.  
 (*Qui viene*)  
*Pasquina* Da pensiero in pensier mi struggo il core?  
 Nella pania amorosa  
 desti di piè?  
*Fidalba* Sei troppo curiosa.  
*Pasquina* O poverina te,  
 se questo è vero,  
 hai perduto il cervel, cangia pensiero.  
*Fidalba* Non amo. Ma s'a sorte  
 amasse, che sarà?  
*Pasquina* Sarebbe infirmità vicina a morte.  
*Fidalba* Tu dello dio de' cori in gioventù  
 mai provasti la face?  
*Pasquina* Lo provai, ma sagace  
 la smorzai, la passai, e niente fu.  
*Fidalba* Mai conservasti affetti  
 a leggiadro garzone?  
*Pasquina* Ohibò, i garzonetti  
 com'Adone  
 si stiman belli  
 per dar martelli,  
 e, quel ch'è peggio, poi non han coscienza.  
*Fidalba* Bisogna aver pazienza.  
*Pasquina* Anzi se nell'umore  
 mi dava alcun, d'adamantino usbergo  
 m'armava il core, e li volgeva il tergo.  
*Fidalba* Or che staggion nevosa  
 t'imbianca il crin...  
*Pasquina* Non più, che sei noiosa.  
*Fidalba* Dici ch'a Venere  
 mai fosti amica?

*Pasquina* Se vuoi ch' il dica,  
 la fiamma mia non è ridotta in cenere.  
*Fidalba* Hai qualche volta  
 prurito al cor?  
*Pasquina* Ascolta.  
 Mi suol talor sollecitare Amor.  
*Fidalba* E tu che fai?  
*Pasquina* Il cor lo sa.  
*Fidalba* È gran dolor  
 sentir amor  
 in vecchia età.

*Pasquina* Che vecchia, che vecchia, son giovane antica.  
 Se della mia beltà  
 il maggio  
 fe' passaggio,  
 di settembre l'età  
 ha stagione fruttifera ed aprica.  
 Che vecchia etc.

## Scena XV

### *Appartamento d'Arsace*

*Lindoro, Arsace.*

*Lindoro* Ove volgo i lumi erranti  
 non rimiro che dolori;  
 è sol morte degli amanti,  
 rimembrar gli antichi ardori.

Quando penso a quella fede,  
 ch'al mio ben certa giurai,  
 fatta remora del piede  
 a restar m'invita ai guai.

*Arsace* Figlio, lascia i delirî,  
 tuffa all'oblio gli ardori,  
 che preamboli fûr de' tuoi martirî.

I concepiti amori  
 con tua sorella ignota, allor fûr lievi,  
 al presente son gravi,  
 e sacrileghi ancor se li pretendi,  
 vedi ch' il cielo e la natura offendi.

*Lindoro* E dell' offese mie.

*Arsace* Taci, su presto,  
 parti, e gli affetti tuoi sommergi in Lete

*Lindoro* O decreto funesto,  
 partirò, morirò, che più volete?

*Arsace* Il rio Fato mi sfida a battaglia  
 alla guerra mi chiama Fortuna.  
 Tu, ch' a colpi di luce,  
 tu, che di raggi armato  
 la notte assali e dai splendore al giorno,  
 tu, luminoso duce,  
 tu del fosco mio stato  
 flagella l' ombre della sorte a scorno;  
 tu fa' che non prevaglia  
 del destin tenebroso asprezza alcuna.  
 Il rio Fato etc.

## Scena XVI

*Arlotto e detti.*

*Arlotto* Arsace, la reina  
 (senz'indugiar momenti)  
 ansiosa vi vuole.

*Arsace* Prevengo a' casi miei;  
 or vo': so che desia. E tu Lindoro  
 preparati a partir: al ciel non piace  
 ch' a nozze scelerate  
 pronubo menzogner divenghi Arsace.

*Lindoro* S' il partir mi dasse morte,

chi di me più fortunato!  
Mai non sazia, avara sorte  
mi vuol vivo e tormentato.  
Gran confuse novità  
vò scorgendo in questo dì:  
la reina si duole,  
Arsace si lamenta  
e Lindoro s'affligge e morte invoca.  
Qualche cosa sarà  
se si lagnan così.  
Gran confuse etc.

*Arlotto*

## Scena XVII

*Anticamera di Berenice*

*Clearco*

Vanne lungi timorè,  
fatti ardito mio core.  
La mia vaga reina, a vivi segni  
con modesto rossor m'esprime affetti,  
e tacendo la bocca,  
con le luci mi parla e dardi scocca.  
Son risoluto in tanto,  
con gli ossequî dovuti al suo decoro,  
dirli ch'odio Fidalba, ed essa adoro.

Di Fidalba in questo sen  
quell'imagin non è più:  
Berenice or è 'l mio ben,  
lei mi tiene in servitù.

Nuovo laccio lega il cor,  
che l'antico si spezzò:  
più non sento il vecchio ardor,  
poich'in fumo se n'andò.



## Scena XVIII

*Berenice, Clearco.*

*Berenice* Ch'aspettate, dolori,  
a preparar l'esequie a mie sciagure?  
Perché passi in silenzio,  
tiranno faretrato  
l'amarissimo assenzio,  
che di nettare invece  
mi porgesti alle labbra in vaso aurato?

*Clearco* Da questa sua querela,  
ch'ad Amor così porge,  
chiaramente si scorge  
che per me Berenice arde ed anela.  
Bellissima reina,  
io conosco gli affetti,  
ch'agli arcani del cor per me serbate:  
v'adoro o cara, e con il cor.

*Berenice* Fermate,  
non più v'affatigate.  
Quanto dir voi volete, io ben lo so.  
Non posso in miglior modo  
dichiararmi con voi.  
È vostro questo foglio?

*Clearco* Sì.

*Berenice* Ed acciò conosciate  
s'a vostr'ardor consento,  
lo squarcio in pezzi e lo disperdo al vento.

*Clearco* O come con prudenza (*da parte*)  
Berenice m'averte!

*Berenice* Vi sia ciò per ricordo.

*Clearco* Odio Fidalba, e del suo amor mi scordo.

## Scena XIX

*Arsace e detti.*

*Arsace* Troppo turbata in volto,  
io scorgo Berenice.

*Clearco* L'occasìon m'ha tolto  
Arsace, onde mi lice  
più oltre non passar.

*Berenice* Parti.

*Clearco* Obbedisco.

*Berenice* Abbiám da parlar soli;  
ma non sciolgo la lingua,  
se Lindoro non vien.

*Arsace* Egli partì.

*Berenice* No, non sarà così.

*Arsace* E se non è così si chiami.

*Berenice* Andate (*dice a' servi*).  
Date i talari al piè,  
il bugiardo fermate,  
che tradì la mia fè.  
Queste lagrime ch'io spargo  
vere figlie del dolor,  
fors'un dì faranno in Argo  
la vendetta a un traditor.

*Arsace* Qual duolo, o mia reina  
v'altera i sensi e di rigor v'accende?

*Berenice* A quest'ingrato,  
sin da mia fanciullezza  
l'anima dedicai:  
della mia volontà lo fei signore,  
e per vittima il cor li consegnai.  
Egli mostrò d'amarmi, e in me l'ardore  
avanzando cogli anni,  
incauta mi credei  
che d'Amor mi pagasse e non d'inganni.  
Mi diè la fè di sposo, e a' sommi dei  
anco il promise, e n'è Fidalba intesa;

degg'io restar così tradita e offesa?  
*Arsace* Credo quanto mi dite,  
 e d'alterarvi giusta causa avete.  
*Berenice* Se voi mi compatite  
 al mio mal soccorrete.  
*Arsace* Che deggio far?  
*Berenice* V'averto,  
 ch'in vostra man delego  
 della mia causa la giustizia retta.  
*Arsace* Mancò Lindor, nol niego,  
 e in questo caso è giusta ogni vendetta.  
*Berenice* Dite se giusto sete,  
 soffrirete,  
 ch'in estremo periglio,  
 dell'onor della vita,  
 io sia da un vostro figlio  
 vilipesa e tradita?  
 Quand'io non sia chi sono,  
 e non m'avesse il cielo  
 eletta a real trono,  
 l'esser voi cavalier, l'esser io donna  
 v'obliga alla difesa.  
*Arsace* Io ben v'intendo.  
*Berenice* Altramente facendo,  
 dal dover tralignate,  
 ed io, pazza e furente,  
 dirò che fu concerto  
 tra voi per far che disperata io mora.  
*Arsace* Stupisco che Lindoro  
 prendesse tanto ardire.  
 O quanto goderei s'avesse morte.  
*Berenice* No, viva; ma se a sorte...  
*Arsace* Ed è, che se pentito  
 ritorn'a voi per celebrar le nozze  
 l'ammettete al perdon?  
*Berenice* Sì.  
*Arsace* Tolga il cielo  
 simili offese. O quanto  
 la memoria del mal m'invita al pianto.

L'ore misura  
il Tempo edace  
e vorace  
ogni cosa qua giù rapida fura.

## Scena XX

*Lindoro, Berenice e Arsace.*

*Lindoro* Tormentatemi pur, empie megere.  
I cieli,  
crudeli,  
fatti sordi al mio dolor,  
con tirannico rigor  
non dan luogo a mie preghiere.  
Tormentatemi etc.  
Chi sa che vorran dirmi  
Arsace e Berenice!  
Genitor, gran paura  
M'ingombra il cor.  
*(Arsace li dice in secreto)*

*Arsace* Di simular procura.  
*(Dopo li dice in palese)*  
Dimmi perché con tanta indiscretezza,  
d'una nobil reina  
macchiasti la grandezza,  
offendest' il tuo sangue e 'l proprio onore?

*Lindoro* Chiamate offesa un sviscerato amore?  
Voi non sapete o padre *(da parte)*.

*Arsace* Io nulla so. *(poi li dice da parte)*  
Non si parli di ciò *(poi in palese)*  
Non li desti parola  
di devenir suo sposo?

*Lindoro* E chi fa del ritroso?

*Arsace* Ah, ch'io giudico certo *(da parte)*  
la mia caduta, e insiem l'inganno aperto.  
*(Poi secreto a Lindoro)*

Sciocco con tua sorella,  
 non vedi ch'è follia?  
*Lindoro* Che colpa fu la mia?  
 (*Poi Arsace dice a Berenice*)  
*Arsace* Signora, egli risponde  
 che non vuol maritarsi.  
*Lindoro* Mio padre mi confonde.  
 Io dico...  
*Arsace* Quel ch'io dico è chiaro e certo.  
 In oscura prigione  
 si conduchi l'indegno.  
*Lindoro* Amato padre,  
 sarai causa ch'io scopra  
 e l'inganno e la frode e tutta l'opra?  
 Perché preso ho d'andar?  
*Berenice* Pria ch'egli vada,  
 voglio udirlo in secreto.  
*Arsace* Qui si scopre ogni cosa.  
*Berenice* Avertischi, Lindoro,  
 prima che preso parti,  
 che sapendosi in Argo il tuo delitto,  
 per non mostrarmi appassionata amante,  
 e ch'aborita io sequo  
 il tuo amore incostante.  
 Ancorché poi ti penti,  
 per vita mia morrai,  
 che non vò che si dica  
 che sapesti sprezzarmi,  
 e non so vendicarmi.  
 Che rispondi?  
*Lindoro* Mio bene.  
*Berenice* Lascia le finzioni,  
 parlami risoluto.  
*Lindoro* Se mio padre acconsente, io non rifiuto.  
*Berenice* E come? Non vorrà?  
*Lindoro* Io non lo so,  
 domandateli a lui.  
*Berenice* Arsace, io vo pensando  
 ch'ambidue m'ingannate.

*Arsace* Come?  
*Berenice* Dice Lindoro  
che se vi piace, ei non sarà ritroso.  
*Arsace* Questo dice?  
*Berenice* Ciò dice.  
*Arsace* È finzione.  
*Berenice* Ditel voi che si casi,  
che dal dubbio usciremo.  
*(Arsace fa segno col capo a Lindoro che dichi di no)*  
*Arsace* Lindoro vuoi casarti?  
*Lindoro* E che s'aspetta?  
*Arsace* Dico se lo desideri? *(li fa l'istesso segno)*  
*Lindoro* Ben sai  
che quest'alma l'affretta.  
*Arsace* Di' che non vuoi imprudente.  
*(da parte a Lindoro poi si volta a Berenice)*  
Mi risponde che no. Si porti preso.  
*Lindoro* Lasciami sol ch'io dica.  
*Berenice* Parla.  
*Arsace* Non l'intendete,  
il tempo vi si perde e la fatica. *(poi spinge Lindoro)*  
Conducetelo presto.  
*Arsace, Lindoro, Berenice (a 3)* Dolor, non m'uccidete.  
*Lindoro* Io esanime parto.  
*Berenice* Io morta resto.  
*Lindoro* Vado e moro in un punto.  
*Arsace* Non vo' che vada, no da me disgiunto.  
  
*Berenice* Variabili pensieri,  
ch'aggirate in questo sen,  
viver lungi dal mio ben  
sono crucci assai severi.  
Tu parti, e questo eterno cor si viene a frangere,  
io sola resto eternizzata a piangere.

*Il fine dell'Atto secondo.*

## ATTO TERZO

### Scena I

#### *Appartamento d'Arsace*

*Arsace, Arlotto.*

*Arsace* Tu che d'arco celeste  
ti circondi la fronte,  
e sulle nubi alzi la reggia e'l trono,  
del mio cor le tempeste,  
ch'a svellerlo stan pronte  
ripara, o dea, mentre ch'argivo io sono.  
In questo chiuso foglio  
consiste l'onor mio, il mio decoro.  
Tu lo porta a Lindoro,  
e sotto altro pretesto,  
entrando nella torre,  
guardati del custode.

*Arlotto* Per servirvi son lesto:  
ma s'alcun della frode  
s'accorge, che sarà?

*Arsace* Opra con fedeltà,  
non temer, vanne in fretta.

*Arlotto* La galera m'aspetta.  
Un indovino  
quand'ero bambino  
vedendomi un dì,  
mi disse così.  
Tu sei leggiadro,  
non hai di ladro  
nessun segno,  
ma acqua e legno  
mostr'alla cera.  
Dunque o forca m'aspetta, o pur galera.

## Scena II

*Carcere di torre.*

*Lindoro, seduto vicino un tavolino, in atto di scrivere con lumi accesi.*

Compendio in poche note  
sin da natali miei le pene ignote.  
Numi voi, ch'ai giri eterni  
genuflessi i fati avete,  
reo non son, già lo sapete,  
perche vivo in vivi inferni?

Là ne' regni affumati,  
fra caligini ed orrori,  
a purgar vanno i dannati  
dopo morte i loro errori.

Lagrima, che giovate?  
Troppo tardi piangete, occhi dolenti:  
il ciel non accusate,  
mentr' il ciel forte scudo è agl' innocenti.  
Lumi, varchi fatali,  
perché pronti gl' ingressi  
destino alla cagion di tanti mali?  
Cure, non m' affliggete,  
dolorose memorie itene in Lete

*(Qui svenisce sopra del tavolino)*

## Scena III

*Arlotto, Lindoro.*

*Arlotto*        Va in fracassi la corte,  
                  fra smanie la reina  
                  sbuffa aneliti d'ira,



con pensier vacillante,  
or dibatte le piante ed or sospira.  
Lindoro imprigionato,  
com'un bel pappagallo,  
senza commetter fallo,  
si duole di Fortuna, accusa il Fato;  
dall'altra parte il padre  
si lagna della sorte,  
si lamenta del caso,  
e chiamando la morte,  
or si stropiccia il naso,  
or si frega la testa, e poi coi rutti  
certi profumi in via, ch'appestan tutti.  
Sin ad or la cagione  
di lor doglianze, o sia caso o sventura,  
quanto si cerca più, si fa più scura.  
Arsace questo foglio  
per me rimette al figlio,  
o sarà qualch'imbroglio,  
o sarà buon consiglio.  
Lindor, par che riposa.  
Lindor.

*Lindoro*

Chi dal profondo  
d'un letargo penoso,  
così prosontuoso  
mi turba in quest'inferno e chiama al mondo?

*Arlotto*

È Arlotto, il tuo servo.

*Lindoro*

Qual Cerbero protervo  
con triplicate gole,  
invece di latrar forma parole?

*Arlotto*

Quest'è folle, e non finge.

*Lindoro*

Ah, menzognera Sfinge  
che con enigmi oscuri

ingannarmi di nuovo oggi procuri!  
*Arlotto* O gran confusione!  
*Lindoro* Ah, perfida Gorgone  
 invan cerchi tradirmi!  
*Arlotto* Un foglio, un foglio porto,  
 or questa sì ch'è bella.  
*Lindoro* O Dio son morto.  
 Di chi?  
*Arlotto* Di vostro padre.  
*Lindoro* In esso a sorte,  
 vi fusse registrato  
 il decreto fatal della mia morte?  
*Arlotto* Che morte, che follia! Or questo è peggio.  
*Lindoro* O quanto goderei, se morir deggio!  
*(Legge il viglietto fra sé e poi si pone a scrivere)*  
*Arlotto* Io per me non cangerei  
 il mio stato col Perù.  
 Le grandezze ed i tesori  
 se li goda chi li vuol:  
 gusto sol di quei sapori,  
 che la ventre appetir suol,  
 e non voglio niente più.  
 Io per me non cangerei  
 il mio stato col Perù.  
*Lindoro* *(Dopo scritta una lettera, vi pone dentro quella del padre  
 e la dà ad Arlotto, che la porti a Berenice)*  
 Questi fogli segreti in propria mano  
 consegna alla reina, opra da saggio.  
*Arlotto* Volo, nuova sarà di beberaggio.  
*Lindoro* Ciò che mio padre scrive  
 a Berenice invio:  
 ella del tutto intesa  
 darà luogo di scusa al fuggir mio.  
 Mi vaglio dell'avisò, aita o sorte  
 a Dio, mia Berenice,  
 Argo a Dio, a Dio patria, io corro a morte.  
 Le grandezze in questo mondo

sono fumi e nebbie a venti:  
chi si pensa esser giocondo,  
cade spesso ne' tormenti.

Non è ben fondar speranza  
ad un mondo, ch'è di vetro;  
poca e niente è la distanza  
tra la culla ed il feretro.

## Scena IV

### *Camere di Berenice*

*Pasquina.*

L'afflitta Berenice  
non so che cosa s'abbia:  
si gratta avanti e dietro,  
e da sotto, e da sopra,  
com'avesse la tigna oppur la scabbia.  
Stringe i denti, sospira,  
si rannicchia, si stende;  
or s'adira, or s'infiamma, or saglie, or scende;  
ne se li può dir nulla,  
che com'una fanciulla  
si sdegna, freme, e al ciel gli occhi straluna:  
se questo non è amor è mal di luna.

Io provai che cosa è amor.  
Egli è un dolce amareggiato,  
che per gli occhi scende al sen;  
è un mortifero velen  
dagli aconiti stillato,  
ch'in un punto ancide il cor.  
Io provai che cosa è amor.

## Scena V

*Arlotto e Pasquina.*

*Arlotto* Mi son scordato affatto  
del mangiar, del dormir, d'esser felice.  
Lettere a questo, a quello,  
biglietti a Berenice:  
or mai divengo matto,  
ho perduto il cervello,  
mi s'altera il pulmone,  
non so si son staffetta o postiglione.  
Ci vuol quest'altro intoppo  
alla fretta ch'io porto.

*Pasquina* Sei vivo?

*Arlotto* Non son morto.

*Pasquina* Camini?

*Arlotto* Non son zoppo.

*Pasquina* Il bravo non t'ha colto?

*Arlotto* No.

*Pasquina* Non tardarà molto.

*Arlotto* Dimmi, che cosa v'è?

*Pasquina* Io n'hò pietà.

*Arlotto* Pasquina, che sarà?

*Pasquina* Dona requie a una man, dà pace a un piè.

*Arlotto* Io per me non ti sento.

*Pasquina* Hai fatto testamento?

*Arlotto* Tu vuoi la burla, ed altr'umor ho in testa.

*Pasquina* Or verrà la tua festa.

*Arlotto* Lasciami entrar, ch'ho fretta.

*Pasquina* Torna in dietro.

*Arlotto* Perché?

*Pasquina* O parti, o aspetta.

*Arlotto* Cosa di grave affare  
io porto alla reina.

*Pasquina* Sta occupata.

*Arlotto* Che fa?

*Pasquina* Pigliò la medicina.

*Arlotto* Sei forse cameriera?  
*Pasquina* Son ogg'io di portiera.  
*Arlotto* Due parole vò dirli,  
 e subito uscirò.  
*Pasquina* Non si può, non si può.  
*Arlotto* Quest'è un'altra canzona.  
*Pasquina* Pensaci d'oltraggiare una matrona.  
*Arlotto* Lasciami.  
*Pasquina* Vuoi entrar.  
*Arlotto* Entrar io vò.  
*Pasquina* Non si può, non si può.  
*Arlotto* Sì, s', ch'io entrarò.  
*Pasquina* (a 2) Non si può, non si può.

## Scena VI

*Berenice, Arlotto e Pasquina*

*Berenice* Dolor mi vuoi uccidere.  
 Se sentenza fatale  
 di rigorosa stella  
 vuol che l'alma dal seno abbi a dividere,  
 già questo cor che langue  
 vittima a un traditor si rende esangue.  
     Nume arciero, a' miei tormenti  
     tu soccorri per pietà:  
     viver sempre fra lamenti  
     in amore è ferità.  
  
     Se dio sei de' cori amanti  
     sempr'a te mi volgerò,  
     ed i miei dirotti pianti  
     con tua benda asciugarò  
*Arlotto* Signora, una parola.  
*Berenice* Che vuoi?  
*Arlotto* Ve l'ho da dir da solo a sola.

*Berenice* Si ritiri ciascuna.  
*Pasquina* Hai avuto fortuna.  
*Arlotto* Lindoro l'infelice  
questo foglio v'invia.  
*Berenice* Che brama?  
*Arlotto* Non lo so, pien di cordoglio  
piange dirottamente.  
*Berenice* Mente.  
*Arlotto* Mente!  
Sta troppo furiosa.  
Con inchiostro di sangue,  
e penna di dolore.  
*Berenice* Il traditore...  
*Arlotto* Scrisse.  
*Berenice* Che cosa scrisse? Forsi  
le vane scuse e i mancamenti usati.  
*Arlotto* Non so, sol vo' dire  
che scrivendo porgeva al ciel querele.  
*Berenice* Infedele!  
*Arlotto* Di più! Se non son sciocco  
comprendo i lor malori:  
la reina e Lindor passano amori.  
*Berenice* Vanne chiama Fidalba (*si piglia la lettera*).  
*Arlotto* Io pronto vado.

## Scena VII

*Berenice sola.*

Ah, Lindoro, Lindoro,  
se stai lungi da me il mal t'è lieve.  
Io divisa da te piango e m'accoro.  
Se per me sei un Caucaso di neve, io  
per te sono un Mongibel di focca e  
l'alma a poco a poco,  
per il varco degli occhi,

con corrente di pianto è ben che sbocchi.

Se da lumi entrò nel core  
quell'affetto in dolce calma,  
oggi vuol tiranno Amore,  
che per gli occhi io versi l'alma.  
S'un bel riso fu foriero  
del mio foco e del mio affetto,  
or mi fa l'alato arciero  
fumicar sospir dal petto.

Sciolgo la carta, e al seno  
di sospetto e timor corre il veleno.

Altro foglio vi giace.

Che sarà? Vederò. Tuo padre, Arsace.

Se non deliro a tant'affanni, o moro,  
è stupor. Leggerò quel di Lindoro. (*legge*)

*Bellissima reina,  
non m'accusar d'ingrato.  
Innocente son io, accusa il Fato.  
Dalle note d'Arsace  
d'ambe l'ignote colpe agli astri ascrivi.  
Corro a morire, e senza te, mia vita  
vo cadavere estinto, ombra sparita.*

Che conflitto penoso  
di strana tirannia!

Con trofeo lagrimoso  
vantarà lo spergiur la morte mia.

Leggiam l'altra d'Arsace. (*legge*)

*Nella torre con arte  
vi posi, e in quella parte,  
che per uscio remoto  
(che lasciai diserrato)  
si va fuor delle mura.  
Per ivi uscir procura,  
e sul destrier, che troverai accinto,  
con sollecito spron vanne a Corinto.  
Non vuole il ciel, repugnano le leggi,  
nol consente l'onore  
che sposi tua sorella.  
E se facil fu quella*

*a renders'infiammata  
a' tuoi voler l'allontanarti, o figlio,  
è 'l più sano consiglio. Or vanne in pace.  
A Dio.*

*Tuo padre Arsace.*

Com'a tanti tormenti  
non perdo i sentimenti? (*legge*)  
*Non vuole il ciel, repugnano le leggi,  
non consente l'onore  
che sposi tua sorella.*

Ah, traditore. (*legge*)  
*E se facil fu quella  
a renders'infiammata  
al tuo voler.*

Che leggo! Ah, scelerata!  
Infelice mio cor, c'hai a penare  
per affetto villan, fiamma volgare!  
Pena soffri mio core,  
così vuole la sorte,  
ed a suon di dolore  
tragica scena sia ballo di morte.

### Scena VIII

*Fidalba, Berenice.*

*Fidalba*                   Amorosa reina,  
oh Dio, non lagrimar!  
I tuoi pianti,  
gli adamanti  
son bastevoli a spetrar.  
Oh Dio non lagrimar!

*Berenice*               E com'a tanti inganni  
non vuoi che questi lumi  
formino un largo mar?

*Fidalba*               Pietosa a' tuoi affanni,  
quest'occhi fatti fiumi



versano pianto amar.  
*Berenice* Tu piangi e con ragione  
 l'assenza di Lindor.  
*Fidalba* Si portò da fellone,  
 oprò da traditor.  
*Berenice* Mi piace. E da te sola  
 il tuo delitto accusi.  
*Fidalba* Che dite?  
*Berenice* Tu la prima  
 non sei in quest'errore.  
*Fidalba* Fa delirar l'amore.  
*Berenice* So il tutto: ch'adorate  
 Lindor, vostro fratello,  
 ch'ambi con fiamma impura  
 offendestivo il ciel, l'onor, natura.  
*Fidalba* Compatisco i tormenti,  
 che per l'assenza di Lindor tu senti.  
*Berenice* Conosci questa carta?  
*Fidalba* È di mio padre.  
*Berenice* Leggi, però lasciamo  
 quello che non importa.  
*Fidalba* (*legge*) *Non vuol il ciel, repugnano le leggi,  
 nol consente l'onore  
 che sposi tua sorella.  
 E se facil fu quella  
 a renders'infiammata  
 al tuo voler...*  
*Berenice* Che dici?  
*Fidalba* Io son gelata.  
*Berenice* Merito quest'inganno?  
*Fidalba* Se tu vivi ingannata,  
 senza ragion m'offendi.  
 Io amar mio fratello?  
 Arsace questo scrive?  
 Nelle parti più vive  
 sento l'anima offesa.  
 Avrò per mia difesa  
 la mia propria innocenza.  
 Vado per trarne il ver.

*Berenice* La tua partenza  
è perche ti vergogni?  
*Fidalba* O Dio, la morte  
mi dai con questi accenti.  
*Berenice* Modi sufficienti  
tu non trovasti a sorte,  
che non fusse Lindor l'anima mia?  
Non ti giunse nel cor la gelosia?  
*Fidalba* Se mio fratello amava,  
vostr'amor disturbava.  
*Berenice* S'asconde gelosia allor nel core,  
quando fa pregiudizio al proprio onore.  
*Fidalba* Se non moro son di pietra:  
ogg'il vivere m'è morte,  
come vita m'è il morire.  
Per sottrarmi dal martire,  
che m'ascrive iniqua sorte,  
a voi corro, o dei dell'etra.  
Se non moro son di pietra.

## Scena IX

*Arsace, Berenice e Fidalba.*

*Arsace* Inviare, o reina,  
a far prender Lindoro,  
che frangendo la torre,  
su veloce destriero a fuga intento,  
scioglie rapido il corso, emula il vento.  
*Berenice* Prenderlo non occorre,  
sapea questa novella.  
Meni lontani i giorni.  
A goder sua sorella,  
non è ben che ritorni.  
*Arsace* Già ch'il tutto sapete,  
consolatevi in tanto.  
*Berenice* Di rasciugar il pianto

a Fidalba attendete.  
*Arsace* Si duole di Lindor la dura assenza.  
*Berenice* Io fo la conseguenza.  
 Questo foglio condanna  
 perché a partir fu spinto.  
 De' labirinti miei fatto Arianna  
 m'apre il sentier; mandatelo in Corinto.  
*Fidalba* Padre si tratta qui del mio disnore.  
*Arsace* Suspendete il rigore  
 celesti deità  
 compatite l'errore,  
 compartite pietà.  
*Fidalba* Lascia le preci, e ascolta,  
 scopri la mia innocenza.  
*Berenice* È vostra questa carta?  
*Arsace* È mia.  
*Fidalba* S'è tua,  
 perché così m'infami?  
*Arsace* Sei folle, a che ti lagni?  
 È vero quanto scrivo.  
*Berenice* Vuoi altro?  
*Fidalba* O Dio non moro, e spiro, e vivo!  
 Meco godeo Lindoro?  
*Arsace* Non voi, ma sua sorella.  
*Fidalba* In confusa favella  
 oscuri il mio decoro.  
 Numi eterni del cielo,  
 che l'interno del cor ben conoscete,  
 l'onor mio ristorate, o m'uccidete.  
*Berenice* Lo fa creder da senno:  
 siam femine, non sia ciò maraviglia.  
*Fidalba* O Dio, ch'ogni tuo cenno  
 mi fere l'alma, e fa incarcar le ciglia!  
*Arsace* Non convien più ch'asconda

le passate vicende:  
 chi con Giove contende,  
 fulminato Tifeo cade e profonda.  
 Berenice voi sête,  
 delle viscere mie vero mio sangue.  
 Questa, ch'a torto langue,  
 è d'Aristene erede,  
 e degli Argivi natural reina.  
 Io per non far maggiori i primi mali,  
 con industria vietai vostri sponsali,  
 e già ch'il caso chiede  
 che questa verità scopri e palesi,  
 non è ben ch'altri giunga, e siamo intesi.

*Berenice* Che sento, e qual nel core  
 sorge nuova procella!  
 Io di Lindor sorella?  
 D'Argo Fidalba natural reina?  
 O tormento, o martire,  
 uccidetemi stelle, io vo' morire.

*Arsace* In parte più remota  
 andiam: la verità farovvi nota.  
                     Sotto maschera d'inganni  
                     la bugia esposta ai fumi  
                     il silenzio asconder sa,  
                     ma col corso poi degli anni  
                     san gli eterni sommi numi  
                     palesar la verità.

*Fidalba* Onor torna  
           (a 2)           (a 3) da me

*Berenice* Amor fuggi  
           (a 2) Ambizion di regno.

*Fidalba* Non ho.

*Berenice* Io prendo sdegno.

*Fidalba* Berenice           mi dispiace di



c'ha l'alba nel volto,  
ma anco ha raccolto  
natura pittrice  
tutt' il bello nel volto a Berenice.  
Quel labro  
è cinabro,  
le ricche Maremme  
quei denti han per gemme,  
quel seno di latte  
il giglio combatte,  
le bionde chiome  
son come l'oro, e dire insiem si puole  
c'ha in que' begl'occhi geminato il sole.

*Adrasto* Clearco.  
*Clearco* Adrasto amato.  
*Adrasto* Io peno.  
*Clearco* Io son beato.  
*Adrasto* Lo conosco  
(a 2) nel viso.  
*Clearco* Lo scorgo  
*Adrasto*  
(a 2) Ho nel seno  
*Clearco*  
*Adrasto* L'inferno.  
*Clearco* Il paradiso.  
*Adrasto* La cagion di tue gioie  
dimmela se pur lice.  
*Clearco* Contentati che dica – Io son felice –  
Ma dimmi le tue noie.  
*Adrasto* Ah, ch'a me tocca  
agli accenti del cor chiuder la bocca.  
*Clearco* Parla.  
*Adrasto* Non oso.  
*Clearco* Perché?  
*Adrasto* Per non far scorno a te.  
*Clearco* Stai in errore.  
Ami Fidalba forsi?  
*Adrasto* Sì.  
*Clearco* Te la cedo,

e te la do col core.

*Adrasto* Amor ai diletti  
 prepara il mio cor.  
 Scambievoli affetti,  
 scambievol ardor  
 imprimi nel sen  
 del caro mio ben:  
 tu fa' ch'a poco a poco  
 di mie fiamme s'accende, io del suo foco.

*Clearco* Fortuna e Amor  
 han trono al mio cor.  
 Una scettri,  
 l'altro affetti  
 mi prometton ad ognor.  
 Fortuna e Amor  
 han trono al mio cor.

## Scena XII

*Campagna amena.*

*Lindoro seduto vicino ad un ruscello.*

In questa solitudine romita,  
 ove a foggia di stelle il suol s'infiora,  
 affaticato e stanco  
 fermo il piè vacillante, e poso il fianco.  
 A questo picciol rio,  
 ch'in tortuosi giri,  
 con vomiti sonori  
 scorrion liquidi argenti,  
 accompagno i miei pianti e i miei lamenti.  
 Fermate, lumi afflitti,  
 le lagrimose tempere,  
 che se di pianger sempre  
 avete per costume,  
 questo rio può cangiarsi in largo fiume.

Che dite, pensieri  
di me che sarà?  
La bella mia dea,  
che l'anima bea,  
tenor d'empia stella  
l'ha scorta sorella  
né spero pietà.  
Che dite etc.

Afflito mio core,  
speranza non v'è.  
Quei fulgidi rai,  
che tanto adorai,  
già fatte comete,  
presagi di Lete,  
minacciano in me.  
Afflito etc.

### Scena XIII

*Arlotto, Lindoro.*

*Arlotto*      Correr la posta, ohibò,  
non lo farò più, affè.  
Affè non lo farò.  
Dormir bene, empir la panza  
sono cose di sostanza,  
quali sole fan per me.  
Correr la posta, ohibò,  
non lo farò più, affè.  
Affè, non lo farò.  
La schiena indebolita,  
il cavallo stancato,  
le fauci arsiccie e le budella vote,  
son queste cose note,  
che regger non fan mai un uomo in piè.  
Correr la posta etc.



*Lindoro* Arlotto, che novella?  
*Arlotto* M'ha stroppiato la sella.  
*Lindoro* O questo è troppo.  
*Arlotto* Quel correr di galoppo.  
*Lindoro* Sì.  
*Arlotto* Mi priva di fiati.  
*Lindoro* Che più?  
*Arlotto* E m'ha gli articoli sfibrati.  
*Lindoro* Evv'altro?  
*Arlotto* V'è di peggio.  
 Tre nemici mi fan guerra,  
 che soffrir più non si ponno,  
 fame, sete, insieme, e sonno,  
 e ciaschun di loro m'atterra.  
 Tre nemici etc.  
*Lindoro* Le crapule deponi. A che ne vieni?  
*Arlotto* Arsace e Berenice  
 (in ciarle non m'allargo)  
 vonno ch'or'ora ritorniate in Argo.  
*Lindoro* Che sarà?  
*Arlotto* Non lo so.  
*Lindoro* Povero me.  
*Arlotto* Correr la posta, ohibò,  
 non lo farò più, affè.  
 Affè, non lo farò.  
*Lindoro* Le sue fiamme Cupido non tenti,  
 non più tenda coll'arco lo strale,  
 né gl'influssi di stelle inclementi:  
 anc'al senso l'onesto prevale.

#### Scena XIV

*Sala reale.*

*Clearco.*

Pensai prender la sorte  
 per la chioma incostante,  
 e fortunato amante

entrar credei nell'amorose porte.  
Ella regni promise, Amor sponsali,  
tarpandomi poi l'ali.  
A voli del pensier, coi scorni ed onte  
di Fortuna ed Amor fui il Fetonte  
  
O non m'intese, o non intesi al certo  
della reina i sensi.  
Credo ch'il mio demerto  
farà ch'ad'altro pensi.  
In un mar di pensier cado sommerso:  
Berenice Mia non ho Fidalba , Fidio  
alba tomo ho a perte, so.  
Berenice più non vo' . Domando al  
mio core  
– Mi brama il mio sol?–  
Risponde – Non vuol –.  
Chi fu traditore,  
chi franse la fè  
amar non si può:  
mia Fidalba io torno a te.

## Scena XV

*Adrasto, Clearco.*

*Adrasto*      Un guardo  
                  bugiardo  
                  mi scorse ad amar.  
                  Un riso  
                  improvviso  
                  m'astrinse a sperar.  
                  Dagli occhi e da' labri, un tacito sì  
                  compresi, ma fùro gl'effetti di no:

già vuole Fidalba ch'io mora così,  
 ch'amando e sperando mai viver si può.  
*Clearco* Adrasto ti quereli?  
*Adrasto* Sì.  
*Clearco* E di che?  
*Adrasto* D'Amore.  
*Clearco* Perché?  
*Adrasto* Perché suoi teli  
 per me temprò nel pianto e nel dolore.  
*Clearco* Fidalba ti concessi.  
 Fors'agl'amori tuoi non corrisponde?  
*Adrasto* In van la priego, e porgo i prieghi all'onde.  
*Clearco* Sì tosto ella si scorda?  
*Adrasto* Anzi, simile a un'ape,  
 de' miei lamenti al suon l'orecchio assorda.  
*Clearco* Rallegrati o cor, (*da parte*)  
 ritorna a sperar,  
 ravviva l'ardor,  
 dà tregua al penar.  
*Adrasto* E la tua Berenice  
 ti conserva l'affetto?  
*Clearco* Per dirtela, se lice,  
 amori di reina io non ammetto.  
*Adrasto* Che farai?  
*Clearco* Povero me,  
 non oso di parlar.  
*Adrasto* Dimmi perché?  
*Clearco* Perché non ho ragione.  
*Adrasto* E chi contra s'opponne?  
*Clearco* L'amicizia.  
*Adrasto* Di chi?  
*Clearco* Del caro Adrasto.  
*Adrasto* Sarà lieve il contrasto.  
*Clearco* Se mi torni Fidalba,  
 mentre il tuo amor non prezza,  
 io viverò beato.  
*Adrasto* Troppo dura è l'impresa.  
 Facciam così: s'ella non vuole a me,  
 io son contento, e la renuncio a te.

## Scena XVI

*Fidalba e detti.*

*Fidalba* Del mio bene, ch' in pene mi tiene,  
sol dolermi e lagnarmi dovrò.  
Di Fortuna,  
ch' a mie' danni,  
nuovi inganni  
e tormenti sempr' aduna,  
lamentarmi ancor conviene,  
ed al cielo esclamerò.  
Del mio bene etc.

Al mio core, che more a tutte l' ore,  
chi soccorso li dona o pietà?  
Il rio Fato,  
ch' ai lamenti  
nuovi stenti  
e martiri ha preparato,  
non rallenta il suo rigore  
e quest' alma a morir va.  
Al mio core etc.

*Fidalba* Ecco l' infido,  
ecco colui ch' ardito  
mi chiede affetti.

*Clearco* Io moro.

*Adrasto* Io son spedito.

*Clearco*  
(a 2) Mia vita, mio core

*Adrasto*

*Fidalba* Voi state in errore.

*Clearco*  
(a 2) Io moro per te.

*Adrasto*

*Fidalba* Voi state in errore,  
non fate per me.

*Clearco* Se tu m' impiagasti.

<i>Adrasto</i>	Se tu m'accendesti.
<i>Clearco</i>	Soccorri alla piaga.
<i>Adrasto</i>	Ammorza l'ardore.
<i>Fidalba</i>	Voi state in errore. Se fiamme non spargo, se strali non ho, accender non posso, piagar non saprò.
<i>Clearco</i>	Cogli occhi.
<i>Adrasto</i>	Col riso.
<i>Clearco</i>	M'impiaghi.
<i>Adrasto</i>	M'accendi.
(a 2)	Mia bella adorata ti chiedo mercé.
<i>Fidalba</i>	Voi state in errore, non fate per me.
<i>Adrasto</i>	Ti retrocedo, amico: Fidalba sia la tua. In van contende chi con Amore di pugnar pretende. Non mi lusinghi più, tiranno Amore. Le tue faci voraci non sento, perche è spento l'ardore del core. Non mi lusinghi etc.

## Scena XVII

*Clearco, Fidalba.*

<i>Clearco</i>	Adorato mio sole, volgi vèr me le luci, e mira intanto l'afflitto cor, che si dilegua in pianto.
<i>Fidalba</i>	Troppo ardisci, Clearco, pensa alla tua rovina,

non si mandano fogli a chi è regina.  
*Clearco* Io fogli?  
*Fidalba* E tanto basti.  
*Clearco* E quando?  
*Fidalba* Ah, traditore,  
anco questo mentisci?  
*Clearco* Intender non vi so.  
*Fidalba* Fu quel ch'a scorno tuo si lacerò.  
*Clearco* Quel foglio, che voi dite,  
era diretto a voi, e giunse a caso  
in man di Berenice.  
*Fidalba* Ad un spergiuo il sì ed il no ben lice.  
*Clearco* Ingannati ambi semo, e niun ch'Arlozzo  
può dir il vero.  
*Fidalba* Taci.  
*Clearco* Io non fo motto.  
*Fidalba* Altri tempi, altr'amori.  
*Clearco* S'errai, chieggio perdono.  
*Fidalba* Quella che fui non son. Son or chi sono.  
*Clearco* Ed io per te, mio core,  
idolatra qual fui sempre sarò,  
e sull'altar d'Amore,  
te com'idolo mio adorerò.  
*Fidalba* L'infedel, l'indovina,  
c'ho da esser regina.  
Se lo scorgo innocente,  
forsi l'assolverò.  
Pietosa amante  
Ritornerò,  
se costante  
lo scorgerò,  
ma se infedel,  
tigre crudel  
sempre sarò,  
con vederlo per mio gioco  
sommerso in pianto, e soffocato in foco. (*parte*)  
*Clearco* Son mie speranze spente,  
Berenice perdei, questa non ho.

Dalla magion di Dite  
Eumenidi correte,  
inventate tormenti,  
trovate nuove pene,  
e con le faci ardenti  
divoratemi il cor, che ben conviene.  
Mie bellezze tradite,  
con ragion vi dolete.  
Dalla maggion di Dite,  
Eumenidi correte.

### Scena XVIII

*Tempio di Giunone col simulacro di detta dea sopra un altare, e da un lato un trono reale con una sedia. In questo tempio s'ha da fingere, in pittura, come vi fussero concorsi molti cavalieri ed altri del popolo.*

*Arsace, Ormonte.*

*Arsace* Ormonte, i numi eterni  
scoprono al fin quant' il mortale asconde:  
quei secreti più interni,  
che l' uom nel cor trasfonde,  
si palesan col tempo, indi si vede  
che cade la bugia e' l ver sta in piede.

*Ormonte* Dimmi, Arsace, a che affare  
Qui, nel tempio di Giuno  
i nobili hai chiamato?

*Arsace* Lindoro è ritornato,  
onde stimo opportuno  
una cosa svelare:  
temo tumulti, amico.  
Bench' al tutto ho provisto,  
tu, come cavaliere,

*Ormonte* avrai ti prego a confessare il vero.  
 Sott'un'istessa stella  
 nacque con me la verità gemella.  
*Arsace* Bella dea, che sopra i numi  
 hai l'impero in soglio aurato,  
 genuflesso un sventurato  
 coi sospir ti dà profumi.  
 Tu soccorri alle vicende  
 d'un'instabile Fortuna:  
 se peccai in cos'alcuna,  
 pronto son di far l'emende.

### Scena ultima

*Berenice, Fidalba, Lindoro, Clearco, Adrasto, Arsace, Ormonte,  
 coro di dame, coro di cavalieri e popolo.*

*Berenice* A Dio pompe, a Dio scettri, a Dio Amore.  
 Giuno, de' numi dea, a te vegno,  
 soccorri al mio dolore,  
 più regina non sono, a Dio regno.  
 Cara Fidalba amata,  
 al mio voler non replicar, ti prego.  
 Tutto quello ch'i dei  
 su quei giri rotanti,  
 con caratter di stelle han decretato,  
 non si puole mentir. Ora tu dêi  
 cinta di regî ammanti,  
 vincer Fortuna e trionfar del Fato.  
*Fidalba* Per tenerezza mi si frange il core.  
*Berenice* A Dio pompe, a Dio scettri, a Dio amore.  
*Arsace* Tutt'i nobili Argivi  
 si son qui radunati a vostri cenni.  
*Berenice* Padre, vostra prudenza  
 stimo, ed Argo vedrà chi son, chi sête.  
*Lindoro* Il piè mi concede (*s'inginocchia*).  
*Berenice* Alzatevi, fratello.



*Lindoro* Al nome amato  
di fratel, quel d'amante oggi ho cangiato.

*Berenice* Di più, re de gli Argivi.

*Lindoro* O Dio, ch'io moro.

*Berenice* Un sol favor vi chiedo.

*Lindoro* Tutto me vi concedo,  
i vostri cenni obbedirà Lindoro.

*Berenice* Che non fissate i lumi  
inanzi a me, a Fidalba,  
che soffrir nol potrò.

*Lindoro* Prima...

*Berenice* Tacete.

Attenti, o cavalieri,  
a quanto son per dirvi. Il rege argivo,  
da' Tebani conquiso,  
Egira, sua consorte,  
allor vicina al parto,  
per il dolore tributò la vita  
nell'erario di morte, e diè alla luce  
moribonda bambina. Al punto istesso,  
Irene, altra fanciulla  
partorì.

*Arsace* Tutt'è vero.

*Berenice* Arsace allora,  
per evitar del popolo i tumulti,  
in luogo del'infanta,  
pose la sua figliuola.  
È così?

*Arsace* Sì signora. Io conoscendo  
ch'aspiravan diversi  
d'inconarsi d'Argo,  
perché mancava naturale erede,  
usai tal stratagemma.  
Ormonte, è ver?

*Ormonte* Con fedeltà cambiai  
la bambina d'Arsace  
con quella d'Aristene, e solo il cielo  
testimonio ne fu.

*Clearco* Gran fatto.

*Adrasto* O meraviglia!  
*Berenice* Non v'inarchi le ciglia  
 tal novità, che le sciagure mie,  
 solo note mi furo in questo die.  
 Ragion non vuol che vi governi, Argivi,  
 chi non è vostra natural reina.  
 A Fidalba destina  
 il ciel d'Argo lo scettro: or qui sedete.  
 (*Piglia Fidalba per la mano e la siede nel trono*).  
 Ed io, deposta intanto  
 la gravità, che v'usurpai invano,  
 son la prima a bacciarvi oggi la mano.  
*Ormonte* Fermatevi, reina,  
 occupate di nuovo il vostro trono:  
 a voi sola s'inchina  
 il popol d'Argo, io testimonio sono.  
 Ver'è che le fanciulle  
 io cambiai nelle culle,  
 ma ritornato poi,  
 e trovandovi viva  
 di nuovo vi cambiai.  
*Arsace* Perché non m'avisasti?  
*Ormonte* Perché allor mi mandasti  
 a trattar ivi in Tebe  
 la pace, e mancò il tempo  
 d'avisarvelo; e in fin dopo vi scrissi  
 ch'ogni cosa eseguii.  
*Arsace* Io mi pensai  
 ch'avisasse quel foglio  
 l'accordo con Tebani.  
 Nel rigor di dubbio evento  
 il cielo fa  
 ch'in un momento  
 si scopri da bugia la verità.  
*Lindoro* I cieli impietosi  
 dan rimedio al mio mal.  
*Ormonte* Tornate al soglio.  
*Berenice* O che felice fine,  
 datti pace, Fidalba.

*Fidalba* Volea dir s' il mio crine  
meritava diadema.  
(*Si leva Fidalba, e si pone a sedere Berenice*)  
*Berenice* Per tanta gioia estrema,  
non capisco in me stessa  
Lindoro sei mio sposo, e tu Clearco  
dà la mano a Fidalba.  
*Clearco* Avventuroso evento!  
*Adrasto* Godete fortunati, io son contento.  
*Lindoro*  
(*a 2*) Diletti del core.  
*Clearco*

*Berenice*  
(*a 2*) Affetti del' alma.  
*Fidalba*

*Lindoro*  
*Clearco*  
(*a 4*) Vi basta così.  
*Berenice*  
*Fidalba*

*Lindoro*  
(*a 2*) Sparito è 'l rigore.  
*Clearco*

*Berenice*  
(*a 2*) Ritorna la calma.  
*Fidalba*

(*a 4*) Si goda sì sì.

*Il fine del dramma.*

L A  
**B E R E N I C E**

REGINA DE GL' ARGIVI

*DRAMMA PER MUSICA.*

Del Dottor

**ISIDORO CALISTO.**

*DEDICATA*

All' Illustriss. & Eccellentiss. Signor

**DON GIOVIO ANTONIO**

**ACQVAVIVA D'ARAGONA,**

Conte di Conuersano, Duca di Nardò,  
e delle Noci, &c.

*Per le sue Felicissime Nozze, con*

L'ECCELLENTISS. SIGNORA DONNA

**DOROTEA ACQVAVIVA**

**D'ECCELLENTISS. DVCHI D'ATRI**

*Da rappresentarsi in Conuersano In . .*

**M. DC. LXXXVII.**

*Posta in Musica*

**Dal Signor Gaetano Venetiano Organista della  
Real Cappella di Napoli.**



**IN NAPOLI, Per gl'Heredi di Fusco  
Con licenza de' Superiori.**







Volume pubblicato nel mese di  
Aprile 2019



