



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



L'Amadigi di Gaula di Händel: soggetto spagnolo, drammaturgia francese e opera italiana sulle scene inglesi

Andrea Garavaglia
(Université de Fribourg)

Abstract

Nell'opera di Händel *Amadigi di Gaula* (1715) si combinano elementi di diverse culture europee: un soggetto spagnolo ricavato dal romanzo cavalleresco *Amadís de Gaula* di Montalvo; un impianto drammaturgico francese, basato sull'opera *Amadis de Grèce* di La Motte; un genere teatrale italiano, concepito per il pubblico inglese. Oltre a illustrare alcuni effetti di tale sinergia di elementi (narrativi, spettacolari, estetici), nel contributo si discutono le opere seicentesche basate sul romanzo spagnolo, l'assenza del soggetto nella produzione operistica italiana, e la scelta del libretto francese come testo fonte di *Amadigi*. Infine, analizzando le modifiche apportate alle sezioni chiave dell'opera francese, i *divertissements*, nell'opera italiana, si riflette sulle peculiarità delle relative poetiche drammaturgiche. Parole chiave: Händel, *Amadís*, circolazione di libretti, soggetti d'opera, drammaturgia musicale

Handel's opera *Amadigi di Gaula* (1715) combines elements of various European cultures: a Spanish subject derived from the chivalric novel *Amadís de Gaula* by Montalvo; a French dramaturgy, based on La Motte's *Amadis de Grèce*; an Italian theatrical genre, conceived for the English audience. In addition to showing some of the effects of this synergy of elements (narrative, spectacular, aesthetic), this paper discusses the seventeenth-century operas based on the Spanish novel, the absence of the subject in Italian opera production, and the choice of the French libretto as source text for *Amadigi*. Finally, analysing the changes made to the key sections of the French opera (*divertissements*) in the Italian one, the article reflects on the peculiarities of the two dramatic poetics.

Keywords: Händel, *Amadís*, migration of libretti, opera subjects, musical dramaturgy



Del fenomeno di viva circolazione di soggetti e libretti tra le tradizioni operistiche europee sei-settecentesche, l'*Amadigi di Gaula* di Händel (Londra 1715) è per vari motivi un caso peculiare. Il soggetto proviene, invero, da un romanzo cavalleresco spagnolo, l'*Amadís de Gaula* di Garci Rodríguez de Montalvo (1508). Il libretto, di autore ancora ignoto¹, è notoriamente la rielaborazione di un libretto francese intonato da André Cardinal Destouches, l'*Amadis de Grèce* di Antonie

¹ Lo storiografo musicale inglese Charles Burney (1776, IV, 251) ipotizzò a fine Settecento che l'autore fosse il firmatario della dedica, lo svizzero John Heidegger, in realtà impresario del King's Theatre, ma senz'altro fu di uno dei due poeti italiani che in quegli anni collaboravano con Händel alla redazione dei libretti, Giacomo Rossi o più probabilmente Nicola Haym. Quest'ultimo peraltro nel 1713 aveva già rimaneggiato, per Händel, il libretto di un'altra *tragédie lyrique*, il *Thésée* di Philippe Quinault, e fu destinatario, in concomitanza della rappresentazione dell'*Amadigi*, di pagamenti per ragioni non ancora precisate. Si vedano Dean e Merrill Knapp (1987, 274), Lingdren (1987, 301), Strohm (1976; 1985, 44). Un'edizione moderna del libretto di *Amadigi* (1715) è pubblicata in Bianconi (1992, I.1, 165-183).

Houdar de La Motte (Parigi, 1699)². E infine l'opera händeliana, sebbene in forma di teatro musicale all'italiana, è stata concepita per il pubblico anglofono londinese e i suoi specifici gusti spettacolari. L'*Amadigi* non è pertanto solo il risultato di un passaggio fra codici linguistici (dal libretto francese a quello italiano) e fra generi letterari (dalla narratività del romanzo spagnolo alla teatralità del libretto francese), ma soprattutto fra generi operistici, ovvero dalla *tragédie lyrique* propriamente francese al *dramma per musica* italiano, per un contesto teatrale ancora diverso, quello inglese, abituato alla tradizione del teatro recitato con inserti musicali.

Le differenze formali, drammaturgiche ed estetiche che contraddistinguono i due modelli operistici appena citati rendono la migrazione di un libretto, da una tradizione all'altra, un'operazione tutt'altro che automatica, obbligando il librettista a ripensare la drammaturgia della nuova opera, prevalentemente nelle sezioni caratterizzanti il genere di partenza, ma assenti in quello di arrivo. Il caso più lampante è quello delle sezioni dette *divertissements*. Momenti culminanti dei singoli atti della *tragédie lyrique*, ma assenti nell'opera italiana, i *divertissements*, nella trasformazione di un libretto francese in uno italiano, pongono agli autori non pochi problemi, non essendo facilmente eliminabili senza conseguenze sulla drammaturgia dell'opera. Pertanto, come vedremo, sono spesso soggetti a modifiche che consentano di preservarne la funzione teatrale.

Obiettivo finale di questo contributo è analizzare la trasformazione drammaturgico-formale dell'opera di La Motte-Destouche in quella händeliana attraverso le scene che in quest'ultima hanno sostituito i *divertissements* della *tragédie lyrique* originaria³. Tuttavia, prima di affrontare questo specifico aspetto, sarà opportuno discutere questioni più generali non meno importanti: l'assenza nella produzione operistica italiana di soggetti ricavati dal romanzo di Montalvo; le differenze drammaturgiche fra due opere francesi sul soggetto di Amadís, precedenti a quella händeliana; infine la scelta del libretto di La Motte come testo-fonte, malgrado la disponibilità di testi di poeti più noti e autorevoli.

1. Le problematiche appena accennate, relative alla rielaborazione di un libretto per una nuova opera, fanno supporre che, per analogie idiomatiche e di poetica drammaturgica, sarebbe stato certamente più semplice ricavare il testo dell'*Amadigi* da un libretto italiano preesistente, come avvenuto, per esempio, per un altro libretto intonato da Händel un decennio dopo, il *Giulio Cesare in Egitto* (1724), elaborato da Francesco Nicola Haym a partire da un libretto veneziano omonimo di Giacomo

² La derivazione del libretto musicato da Händel da quello di La Motte è stata individuata e analizzata da Kimbell (1968), che insiste sulla scarsa qualità drammatica del testo francese fino a sostenere che «in same places *Amadigi* actually surpasses its model in dramatic coherence and motivation» (331), aspetto su cui non voglio addentrarmi in questa sede. Un'ed. mod. del libretto francese, con la sistematica segnalazione dei passi fedelmente ripresi nei libretti musicati da Händel, è stata pubblicata a cura di Bianconi (1992, I.2, 113-133).

³ Eskenazy (2005) ha condotto un'indagine simile sulla trasformazione dei *divertissements* di una *tragédie lyrique* di Quinault-Lully, *Armide*, in opere italiane di analogo soggetto della seconda metà del Settecento.

Francesco Bussani, di un cinquantennio prima (1677)⁴. Tuttavia per l'*Amadigi* questa operazione non era possibile, poiché il romanzo, sebbene tradotto in Italia da metà Cinquecento⁵, oltre che in altre lingue europee, e nonostante la circolazione, pur limitata da una scarsa fortuna, del poema di Bernardo Tasso creato a partire dal materiale narrativo montalviano, l'*Amadigi* (1557)⁶, non ebbe alcuna fortuna librettistica. È raro che i libretti siano derivati direttamente da poemi e romanzi anziché da drammi. Ma l'assenza del soggetto montalviano nella librettistica italiana seicentesca stupisce se si pensa che un altro genere letterario spagnolo, la *comedia nueva* ebbe invece un'influenza fondamentale sulla medesima⁷, in certi casi, come quello in esame, attraverso la mediazione di un testo francese⁸.

Si potrebbe giustificare questa singolare assenza –in un genere peraltro così avido di nuovi soggetti come l'opera italiana– oltre che con la perdurante idiosincrasia della cultura controriformistica verso le negromanzie, con una caratteristica essenziale del romanzo spagnolo di Montalvo e del soggetto specifico elaborato prima nell'opera francese poi in quella händeliana: la frequenza di personaggi fantastici e soprannaturali, e nello specifico di maghi, siano essi malvagi o anche buoni. Tali figure sono molto rare nel dramma per musica seicentesco, soprattutto dopo la metà del secolo. Mentre infatti nella prima metà, pur occasionalmente, ricorrono soggetti magico-romanzeschi, accanto ai più diffusi soggetti mitologici⁹, la crescente propensione, dagli anni quaranta, per intrecci «da commedia», sempre più articolati e avvincenti, e per soggetti più realistici, quelli storici, provoca una marginalizzazione dei personaggi soprannaturali, che vengono prevalentemente confinati nelle sezioni di cornice, ovvero nei prologhi e nei finali d'atto, per evitare la loro interazione con i personaggi «umani» della vicenda¹⁰.

È inoltre probabile che la preferenza per una drammaturgia sempre più complessa non potesse convivere a lungo con peripezie risolvibili *semplicemente* con un gesto di magia. È noto, a tal proposito, il passo del librettista Giulio Strozzi che, nella prefazione alla sua *Finta pazzia* (1641), afferma orgogliosamente come gli sia «riuscito assai felicemente lo sciorre [*sc.* sciogliere] più di un nodo di lei [della sua opera] senza magia e senza ricorrere agli aiuti soprannaturali e divini»¹¹. Concetto nuovamente ribadito sia a fine secolo dal librettista Giovanni Battista Neri nella prefazione al *Basilio, re d'Oriente* (1696), in cui sente di dover giustificare una scena d'incantesimo

⁴ Per uno studio sui rapporti fra il libretto elaborato da Haym e il testo fonte, il libretto di Bussani (sia nella prima versione che nelle revisioni per le successive repliche), si veda Monson (1985).

⁵ Si veda Bognolo, Cara e Neri (2013).

⁶ Sull'*Amadigi* tassiana si vedano Mastrototaro (2006) e Morace (2012).

⁷ Vale la pena citare almeno il lavoro di Profeti (2009) e il recentissimo volume curato da Antonucci-Tedesco (2016).

⁸ Il caso più noto e studiato è quello del *Carveriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari. Si vedano Profeti (1996, 139-155) e Usula (2014).

⁹ Per esempio alcuni libretti di Benedetto Ferrari, ora editi da Badolato-Martorana (2013), come la *Maga fulminata* (1638) e l'*Armida* (1639).

¹⁰ Si vedano Fabbri (1990, 147; rist. 2003, 155). Orientamento già presente nella *Didone* di Giovanni Francesco Busenello (1641) e nella *Virtù de' strali d'Amore* di Giovanni Faustini (1642).

¹¹ Strozzi (1641, 5); passo citato da Fabbri (1990, 152; rist. 2003, 160).

con esigenze della storia¹², sia all'inizio del secolo successivo da Grazio Braccioli nel libretto *Rodomonte sdegnato* (1714), in cui dichiara che le scene di magia, non danneggiando la verosimiglianza della storia, sarebbero consentite¹³. Entrambe le affermazioni mostrano la consapevolezza e la cautela necessarie all'introduzione di tali scene. A tal proposito Dahlhaus (1988, 84) ha ben evidenziato come nella drammaturgia musicale non possano sussistere contemporaneamente il principio del scontro interpersonale come molla degli affetti, tipico dell'opera italiana, con quello dell'intervento soprannaturale, che è invece fondamentale nella drammaturgia tragica, e quindi nell'opera francese.

2. Rispetto all'opera italiana, maggiore è infatti l'attrazione della *tragédie lyrique* francese verso il «meraviglioso», il fantastico, il sovrannaturale, con ricorrenti scene d'incantesimo, interventi finali di *deus ex machina*, divinità e personaggi sovrumani tratti dalla mitologia e da poemi epici¹⁴. Non a caso le prime opere basate sul romanzo spagnolo di Montalvo nascono in Francia: l'*Amadis* di Philippe Quinault e Jean Baptiste Lully (1684) e la succitata *Amadis de Grèce* di La Motte e Destouches (1699), dalla quale fu ricavato il libretto intonato da Händel¹⁵. Non solo, negli stessi decenni abbondano parodie teatrali dell'*Amadis* di Quinault-Lully¹⁶, come la commedia in atto unico *Naissance d'Amadis* di Jean-François Regnard (1694), o brevi spettacoli su altri soggetti del poema di Montalvo, come la tragedia con balli di Louvart intitolata *Urgande* (1679), piena di stregonerie e demoni.

L'*Amadis* (1684) – con il *Roland* (1685) e l'*Armide* (1686) – è la prima delle tre opere nate dalla collaborazione fra Quinault e Lully, basate su testi cavallereschi e composte un anno dopo l'altro. Mentre le ultime due, il *Roland* e l'*Armide*, mettono in scena personaggi tratti da poemi italiani, rispettivamente dall'*Orlando furioso* di Ariosto e dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso, l'*Amadis* era stata ricavata dal romanzo di Montalvo, ritenuto in Francia di origini francesi. Nicolas d'Herberay des Essarts, autore della prima traduzione francese (1540-1548), scrive infatti: «il est tout certain qu'il [Amadis] fut premier mis en nostre langue françoise, estant Amadis gaulois et non espagnol» (Herberay, 1540, *Prologue du translateur*). L'equivoco nascerebbe dall'ambiguità della parola Gaule, che potrebbe indicare sia il Galles che la Gallia. Se

¹² «Se l'incanto di Barena non vien da te lodato per fondamento all'intreccio, compatiscilo per verità istorica, ché, se non fosse tale, non se ne sarebbe servito in modo alcuno la mia idea, che *ben sa esser vano e di niuno applauso il formar intrecci e svilupparli con finte magie, quando manca il modo di sciogliere gli accidenti con proprietà naturale*. Sarebbe ben stato di bisogno il poter da dover con arte magica ingrandir la capacità del teatro, che non sarei io stato costretto a restringere e quasi annichilare le operazioni della mia scena» (cors. mio); Neri (1696, 8-9). Passo citato in Chiarelli-Pompilio (2004, 63).

¹³ «Dal meraviglioso non resta offeso punto il verisimile» (Braccioli, 1714).

¹⁴ Si veda Buch (2008, 347), Naudeix (2012) e Gethner (1992). Sulla predilezione per il tema della magia nella letteratura francese del Seicento Courtès (2004).

¹⁵ Sul libretto di Quinault (1684) si veda Norman (2001, 281-293), mentre su quello di La Motte (1699) l'articolo già citato di Kimbell (1968) e Assaf (2009). Profeti (2009, 77, 85-90, 109-114) sottolinea a più riprese i debiti di Quinault verso il teatro spagnolo.

¹⁶ Sulle parodie teatrali dell'*Amadis* di Quinault-Lully si veda Degauque (2008) e Blanc (2014), con la relativa appendice online.

peraltro si tiene conto, da un lato, che il soggetto dell'opera di Lully fu scelto da Luigi XIV, quale committente dell'opera¹⁷, dall'altro che il relativo prologo esalta il medesimo come discendente del re di Gallia Amadis, è anche evidente l'intento programmatico celebrativo che ha probabilmente condotto al soggetto selezionato. Di fatto Alicia C. Montoya (2013) interpreta questa scelta come l'inizio di un mutamento delle pratiche autorappresentative del re di Francia, sempre più desideroso di essere identificato vuoi con figure mitologiche vuoi con eroi della storia medievale francese (grandi re guerrieri come Carlo Magno o celebri monarchi come Luigi IX) e presumibilmente convinto che la nuova identità nazionale dovesse essere costruita sull'immagine del proprio passato medievale. È forse per questo stesso intento che il soggetto fu nuovamente risceneggiato, 15 anni dopo, nella nuova versione di La Motte e Destouches, sufficientemente diversa da quella di Quinault-Lully da permettere al pubblico di apprezzarla come variazione dello stesso soggetto.

Le due *tragédies lyriques* iniziano entrambe con un prologo cantato da personaggi fantastici, quelli normalmente evitati nell'opera italiana coeva: una coppia di maghi buoni, cristiani, legati nel libretto di Quinault da un rapporto coniugale (Urgande e Alquif) e in quello di La Motte da un rapporto amicale (Zirphée e Zirène); il membro femminile della coppia agisce non solo nel prologo ma anche nel dramma ed è legato da analoghi rapporti con uno dei protagonisti dell'opera (Urgande è amica di Amadis; Zirphée zia di Niquée).

Quinault, <i>Amadis</i> (1684)	La Motte, <i>Amadis de Grèce</i> (1699)
Prologue	Prologue
ALQUIF, célèbre enchanteur, espoux d'Urgande URGANDE, célèbre enchanteresse, espouse d'Alquif	ZIRÈNE, enchanteur, ami de Zirphée ZIRPHÉE, enchanteresse
Opéra	Opéra
AMADIS, fils du roy Perion de Gaule ORIANE, fille de Lisuart (roy de la grande Bretagne) FLORESTAN, fils naturel du roy Perion de Gaule CORISANDE, souveraine de Gravesande ARCALAUS, chevalier enchanteur, frère d'Arcabonne et d'Ardan Canile ARCAZONE, enchanteresse, sœur d'Arcabonne et d'Ardan Canile URGANDE, célèbre enchanteresse, amie d'Amadis	AMADIS de Grèce NIQUÉE, fille du Soudan de Thèbes MÉLISSE, magicienne ZIRPHÉE, enchanteresse, tante de Niquée PRINCE DE THRACE

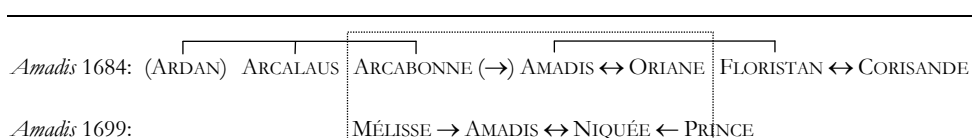
I personaggi dell'opera di Quinault-Lully mantengono nomi, ruoli e rapporti previsti nel romanzo di Montalvo e nelle sue continuazioni. Da un lato, Amadis, figlio del re di Gaula Perione e fratellastro di Florestan, sposa, all'apice della sua carriera cavalleresca, la figlia del re di Bretagna Lisuarte, Oriane, come si narra nei

¹⁷ Montoya (2013, 141) interpreta le opere francesi sul soggetto di Amadis come sintomo del medievalismo letterario che si afferma in Francia fra fine Seicento e inizio Settecento e sottolinea come tale soggetto sopravviva proprio grazie alla *tragédie lyrique*, essendo i generi narrativi francesi in via di estinzione.

primi quattro libri del romanzo di Montalvo. Dall'altro, Florestan, già consorte di Sardamira, durante il soggiorno all'Isola Ferma, ha una relazione extraconiugale con Corisande, da cui nascerà Florisando, come si racconta nel prologo del sesto libro del ciclo di *Amadís de Gaula*, il *Florisando* di Ruy Paez de Ribera (1510).

Il confronto fra gli interlocutori delle due opere mostra come i nomi dei loro personaggi siano diversi. In particolare Niquée, e il titolo stesso dell'opera, *Amadis de Grèce*, fanno riferimento al nono libro amadisiano, l'*Amadis de Grecia* di Feliciano de Silva (1530). In questo testo Amadis è figlio del re di Grecia Lisuarte, è innamorato della principessa Nichea (figlia del sultano di Nichea, che nel libretto diventa Tebe, e prigioniera di un incantesimo), e riesce non solo a incontrarla, penetrando nel suo palazzo di Trapisonda in abiti femminili, ma anche a sposarla segretamente, dopo averla rapita¹⁸. La parentela fra Niquée e Zirphée è invece invenzione del librettista, così come il rapporto di amicizia fra Zirphée e Zirène, che nelle fonti narrative originali sono fratelli¹⁹. Tuttavia, nonostante i nomi differenti, i ruoli dei personaggi sono gli stessi: alla coppia di amanti Oriane-Amadis del libretto di Quinault corrisponde quella di Niquée-Amadis in quello di La Motte, alla coppia di maghi Urgande-Alquif quella degli amici Zirphée e Zirène, alla maga malvagia Arcabonne la maga cattiva Mélisse. Nel testo di La Motte manca solo il corrispettivo della coppia Corisande-Florestan e del fratello della maga Arcabonne.

Dunque, al netto dei nomi, le «costellazioni» dei personaggi delle due opere (ovvero la schematizzazione dei loro rapporti interpersonali) mostrano come l'intreccio principale di entrambe sia di fatto il medesimo e come esso ruoti attorno a una coppia di amanti (Amadis-Oriane nella prima, Amadis-Niquée nella seconda) ostacolata da una maga, la deuteragonista (Arcabonne o Mélisse), innamorata di uno dei membri della coppia (Amadis):



Nell'*Amadis* di Quinault i personaggi sono accoppiati da rapporti di tipo parentale o amoroso: Urgande col marito Alquif nel prologo, Amadis con l'amata Oriane, Florestan (fratellastro di Amadis) con l'amata Corisande, e infine la maga Arcabonne col fratello Arcalaus. Inoltre sul piano della drammaturgia l'opera si basa su un doppio intreccio amoroso, in misura maggiore su quello della coppia principale Oriane-Amadis, in misura minore su quello della coppia Corisande-Florestan. In particolare, l'intreccio relativo alla prima coppia è determinato da due fattori che tentano di ostacolarla:

¹⁸ Il collegamento fra l'*Amadis de Grèce* di La Motte e l'*Amadis de Grecia* di De Silva è stato segnalato da López Verdejo (2012, 342-343).

¹⁹ Si veda Bognolo, Cara e Neri (2013, 662-663).

- a) il desiderio del re britannico Lisuart, padre di Oriane, che vorrebbe la figlia sposa a un imperatore romano, e la finzione di quest'ultima di assecondarlo, poiché sospetta che l'amato Amadis la tradisca con Briolanie;
- b) la brama di Arcabonne di uccidere Amadis (con la complicità del fratello Archalaus) per vendicare l'uccisione del fratello Ardan e nello stesso tempo il suo innamoramento per lo stesso Amadis, di cui ignora l'identità, come riconoscenza per essere stata da lui salvata.

Entrambe le coppie sono vittime dell'incantesimo dei malvagi Arcabonne e Archalaus e destinatarie del generoso aiuto della maga Urgande, amica di Amadis, che consente il lieto fine.

Al contrario, nell'*Amadis* di La Motte l'intreccio si sviluppa attorno a un'unica coppia, Amadis-Niquée, che anche in questo caso è perturbata da due fattori:

- a) l'infatuazione del Principe di Tracia per Niquée, e la sua volontà di uccidere l'amico, di cui invece sarà vittima;
- b) l'innamoramento di Mélisse per Amadis, che induce la maga a far rapire più volte la rivale Niquée e tentare di far ingelosire Amadis, architettando un flirt fra quest'ultima e il Principe di Tracia travestito da Amadis.

Il travestimento del Principe di Tracia ricorda il personaggio di Balarte dell'*Amadis de Grecia* di Feliciano de Silva, anch'egli principe di Tracia che, innamorato di Niquea attraverso un'immagine e sapendo dell'amore di quest'ultima per Amadis, si presenta alla donna nei panni di quest'ultimo, con l'aiuto del mago Estibel de las Artes.

Emerso l'inganno, Mélisse vorrebbe uccidere i due amanti, ma alla fine rinuncia e si suicida. La coppia Amadis-Niquée può dunque sposarsi grazie alla protezione della zia di quest'ultima, la maga Zirphée.

Il libretto di La Motte fu appunto scelto come modello sul quale elaborare quello londinese intonato da Händel, sebbene questa operazione, come accennato, comportasse un passaggio fra generi operistici con conseguenze sull'impianto drammatico, nonché una drastica riduzione dei versi sciolti da intonare in stile recitativo, che consentisse di annoiare il meno possibile il pubblico non italofono²⁰. La rielaborazione, in primo luogo, eliminò il prologo: l'opera londinese, essendo impresariale come quella italiana (e non di corte come quella parigina), non necessitava di una sezione introduttiva in cui tessere le lodi del sovrano²¹. Inoltre l'articolazione complessiva passò dai cinque atti tipici dell'opera francese ai tre peculiari dell'opera italiana, attraverso la fusione dei primi quattro dell'*Amadis de Grèce*

²⁰ Strohm (1981; 1985b, 99) ha infatti notato l'abilità degli autori di includere nel testo o nella musica delle arie per le scene londinesi le informazioni contenute nei recitativi dei testi fonte, sfoltiti per l'occasione. Sull'italiano nelle opere di Händel per il pubblico anglofono ha scritto Coletti (2015).

²¹ Sulle differenze produttive, fruitive e di poetica teatrale fra opera di corte e opera impresariale –un concetto storiografico ricorrente nella storiografia musicologica– si veda, per esempio, la sintesi di Staffieri (2014, 90-93).

nei primi due dell'*Amadigi*: intervento che, sul piano delle proporzioni drammatico-temporali, comportò in quest'ultima una lunghezza dei primi due atti quasi doppia rispetto all'ultimo (9 scene nel I atto, 10 nel II, 6 nel III).

Confrontando poi l'elenco dei personaggi dell'opera francese e di quella rappresentata a Londra si nota come gli interlocutori, pur con nomi diversi, abbiano in entrambe lo stesso ruolo. Il libretto musicato da Händel ripristina infatti i nomi originali, i medesimi impiegati da Quinault, pur con piccole novità: Oriana non è figlia del re di Bretagna Lisuarte, ma del re delle Isole Fortunate; il Prince de Thrace diventa Dardano, nome che nella grafia *Dardanio* è già presente nelle continuazioni del romanzo di Montalvo, in particolare nella prima e seconda parte dello *Sferamundi* (1558-1560).

La Motte, <i>Amadis de Grèce</i> (1699)	<i>Amadigi di Gaula</i> (1715)
Prologo	
ZIRENE, enchanteur, ami de Zirphée	
ZIRPHÉE, enchanteresse	
Opéra	
AMADIS de Grèce	AMADIGI di Gaula, eroe, amante di Oriana
NIQUÉE, fille du Soudan de Thèbes	ORIANA, figlia del re delle Isole Fortunate
MÉLISSE, magicienne	MELISSA, maga, amante di Amadigi
ZIRPHÉE, enchanteresse, tante de Niqueée	→ [ORGANDO incantatore, zio d'Oriana]
PRINCE de Thrace	DARDANO, principe di Tracia

Ma la corrispondenza drammaturgica fra i due libretti appare ancor più manifesta, oltre che dall'elenco degli interlocutori, dall'identità delle mutazioni sceniche, salvo l'ultima, che in ogni atto marcano i cambi di scenografia e articolano le sequenze di scene, nonché dalla medesima alternanza in scena dei personaggi (Tav. 1).

Resta infine da capire come mai l'autore del libretto londinese abbia scelto come testo-fonte il libretto di La Motte, sebbene quello di Quinault avesse maggior successo (a detta del numero di repliche a Parigi e in altre città europee fino a metà Settecento)²² e sebbene un altro libretto di Quinault, il *Thésée* (1675), fosse già stato usato come modello per il testo di un'altra opera di Händel, il *Teseo* (1713). A Londra, il soggetto era già noto grazie alla fortunata messinscena, qualche anno prima, di una *semiopera* inglese, basata sul libretto di Quinault, ovvero *The British enchanters, or No magic like love* di George Granville (1706): una tragedia parlata con inserti musicali, sia strumentali che cantati²³. Si potrebbe supporre che la drammaturgia semplificata dell'*Amadis* di La Motte –appunto costruita su un solo intreccio amoroso e con un ridotto numero di personaggi– fosse decisamente più conforme alla drammaturgia

²² Sulle fortune dell'*Amadis* di Quinault-Lully in Francia e su altre scene europee si rimanda a Schmidt (1989).

²³ Eubanks Winkler (2015) ha indagato i significati culturali e politici incarnati da *The British enchanters*. Granville mantiene lo stesso intreccio di Quinault, ma sposta l'azione da Gaule all'Inghilterra e aggiunge personaggi regali, Celius (re d'Inghilterra e padre di Oriana) e Costantinus (imperatore romano e rivale in amore di Amadis per la mano di Oriana).

dell'opera italiana coeva, che infatti, *grosso modo* tra il 1680 e il 1710, aveva subito un importante influsso della drammaturgia classicista francese²⁴.

La Motte, <i>Amadis de Grèce</i> (1699)	<i>Amadigi di Gaula</i> (1715)
I <i>Jardins de Mélisse. Nuit</i>	I <i>Giardino di Melissa. Notte</i>
1 AM PR	1 AM DA
2 AM	2 AM
3 AM <i>Bergers etc. [divert.]</i>	--
4 AM PR ME	3 AM ME
5 ME	4 ME
II <i>Perron enflamé</i>	<i>Loggia infiammata</i>
1 AM PR	5 AM DA
2 PR	6 DA
3 AM NI <i>Chevaliers etc. [divert.]</i>	7 AM OR <i>Cavalieri ecc.: danza</i>
4 AM ME NI <i>Démons</i>	8 AM DA ME OR <i>Demoni</i>
=	9 AM
III <i>Plaine. Fontaine</i>	II <i>Palazzo. Fontana</i>
1 AM	1 AM
2 AM ME <i>Démons etc. [divert.]</i>	2 [AM] ME
	3 AM OR
	4 AM ME <i>Furie</i>
IV <i>Palais de Mélisse</i>	<i>Palazzo di Melissa</i>
1 PR ME	5 DA
--	6 DA ME
2 PR	7 DA/
3 PR NI	8 DA/ OR
4 PR ME NI <i>Matelots [divert.]</i>	--
5 ME NI	9 ME OR
	10 ME
V	III <i>Palazzo di Melissa</i>
--	1 OR
<i>Antre affreux</i>	<i>Antro</i>
1 ME	2 ME
2 AM ME NI	3 AM ME OR
3 om	4 AM ME OR om
4 AM ME NI	5 AM ME OR
<i>Palais éclatant</i>	<i>Bellissimo palazzo</i>
5 AM NI ZI <i>Esprits [divert.]</i>	6 AM OR ORg <i>Pastori ecc.: ballo</i>

Tav. 1: Alternanza di personaggi in scena nell'*Amadis de Grèce* di La Motte (1699) e nell'*Amadigi di Gaula* di Händel (1715); in grigio i *divertissements* dell'opera francese e le scene corrispondenti del dramma per musica.

²⁴ Sui mutamenti della drammaturgia musicale italiana a inizio Settecento, sotto l'influenza del teatro francese e dei nuovi ideali teatrali promossi in Italia dell'accademia Arcadia, rinvio di nuovo a Staffieri (2014, 202, 210-214).

3. La produzione londinese di Händel è caratterizzata fin dalla sua prima opera per le scene inglesi, il *Rinaldo* (1711), da una predilezione per soggetti magico-cavallereschi. Opera, il *Rinaldo*, che presenta peraltro non pochi punti di contatto con l'*Amadigi*. Entrambe le opere:

- a) ruotano attorno ad amanti ostaggi di una maga (Armida o Melissa), innamorata di uno dei due;
- b) prevedono un tentato omicidio (Armida vuole uccidere Rinaldo, Melissa vuole uccidere Amadigi e la sua amata Oriana);
- c) approfittano di un alto tasso di spettacolarità scenografica determinato proprio dalla componente fantastica dei soggetti, alimentata a Londra dalla fortuna di un genere locale, il *masqué*²⁵.

Uno degli aspetti più interessanti dell'*Amadigi* di Händel è il fatto menzionato che l'opera sia il risultato di un passaggio di drammaturgia musicale, da quella francese a quella italiana (per l'ossatura drammatica di quest'ultima si veda la Tav. 2)²⁶.

Un passaggio che naturalmente molto rivela delle due poetiche operistiche e che è ancor più evidente nel destino dei *divertissements*, l'elemento più tipico dell'opera francese, assente nell'opera italiana. In genere in queste sezioni si concentra la maggioranza delle risorse musicali e spettacolari dell'opera (cori, balli e gran parte dei pezzi chiusi), grazie alle quali i *divertissements* diventano il momento culminante di ogni atto. Confrontando sinotticamente la struttura delle due opere (Tav. 1) si può osservare come il primo e il quarto *divertissement* dell'*Amadis* (I.3 e IV.4) nell'*Amadigi* siano eliminati, come l'ultimo (V.5) sia mantenuto come ballo a chiusura dell'opera, e come i centrali (II.3 e III.2) siano trasformati in nuove scene (I.7 e II.2-4) che conservano in parte la drammaturgia della fonte. Una drammaturgia, quella francese, condivisa a Londra anche dalla tradizione spettacolare locale, quella della *semiopera*, nella quale la presenza di balletti e macchine è stata influenzata dalla prima, come dimostrano le analogie fra l'*Amadis* di Quinault-Lully e *The British enchanters*²⁷. Quindi comprendere la natura delle nuove scene dell'*Amadigi* in rapporto ai *divertissements* originari permette di sondare le ragioni poetiche che hanno guidato il processo di adattamento. Peraltro alcune caratteristiche drammatiche e musicali sembrano indicare il ruolo chiave giocato da queste scene sull'intera azione, che sembra porsi in correlazione con il ruolo chiave dai corrispettivi *divertissements* nella *tragédie lyrique*.

²⁵ Non a caso Price (1987) mette in evidenza come il successo del *Rinaldo* sia anche dipeso da elementi drammaturgici derivati della *semiopera* inglese *The British enchanters* basata appunto sul soggetto di Amadis. Sulla marcata presenza dell'elemento magico nel teatro inglese della prima modernità si vedano, fra gli altri, Hopkins-Ostovich (2014) e Butterworth (2005). Sulle musiche teatrali inglesi prima dell'opera händeliana si veda per esempio Bianconi (1991, 267-276).

²⁶ Non mi dilungo a illustrare gli elementi che determinano la drammaturgia musicale dell'opera, per cui rimando a Dean e Merrill Knapp (1987, 277-287).

²⁷ Naudeix (2004) riflette sul grado di influenza della componente spettacolare tipica della *tragédie lyrique* francese e in particolare del *divertissement* sul teatro musicale a Londra tra Sei e Settecento, influenza che agisce sia sulla *semiopera* inglese sia sul *dramma per musica* italiano di Händel.

I

<i>Giardino di ME. Notte</i>	1 AM vuole scappare, ma involontariamente rivela a DA di amare la stessa donna (OR). DA trova una scusa per allontanarsi («Pugnerò contro del fato»).
1 AM DA	
2 AM	2 AM invoca il conforto della notte alle pene amorose («Notte amica dei riposi»).
<i>Scena si schiarisce</i>	
3 AM ME	3 ME, rifiutata da AM, minaccia di farlo uccidere prima che riesca a raggiungere la torre in cui OR è stata segregata, ma AM si mostra forte («Non sa temere»).
4 ME	4 ME si lamenta («Ah, spietato e non ti move»)
<i>Loggia infiammata</i>	5 DA confida ad AM di amare OR, ma non ricambiato, e AM si vendica dicendo di essere contraccambiato ed entrando nella torre («Vado, corro al mio tesoro»).
5 AM DA	
6 DA	6 DA invoca a sua volta la vendetta di ME su AM («Agitato il cor mi sento»).
<i>Scena si oscura</i>	<i>Apparizione di OR circondata da cavalieri e dame incantate.</i>
7 AM OR	7 OR, liberata da AM, si rallegra («Gioite, venite in sen»). AM innamorato («È sì dolce il mio contento»), prepara la loro fuga. OR lo attende («O caro mio tesoro»).
8 AM DA ME OR	
9 AM	8 ME fa condurre OR da DA, per far ingelosire AM («Io godo, scherzo e rido»).
	9 AM supplica ME di restituirgli OR («O rendetemi il mio bene»).

II

<i>Giardino. Fontana</i>	1 AM, vagando triste e solo, si rivolge alla fontana dell'amore («Sussurrate, onde vezzose») e, vedendo OR accarezzare DA, dalla rabbia sviene.
1 AM	
2 AM ME	2 ME conduce OR da AM.
3 AM OR	3 OR, vedendo AM dormiente, sospetta che sia stato ucciso da ME («S'estinto è l'idol mio») e vuole suicidarsi; AM si sveglia, ma la respinge accusandola di tradimento («T'ama quant' il mio cor») e OR si risente («Ti pentirai, crudel»)
4 AM ME	4 mentre AM si sta uccidendo, è fermato da ME, che scatena il suo sdegno. (AM-ME: «Crudel tu non farai»)
<i>Antro orribile</i>	
<i>Palazzo di ME</i>	5 DA si lamenta di non essere amato («Pena tiranna»).
5 DA	6 ME dice a DA di averlo trasformato in AM («Se tu brami di godere»), così potrà essere ricambiato da OR.
6 DA ME	
7 DA/AM	7 DA progetta di uccidere AM.
8 DA/AM OR	8 DA/AM, felice di essere amato da OR («Tu, mia speranza»), vuole uccidere AM.
9 ME OR	
10 ME	9 ME confessa a OR la falsa identità di DA, ucciso da AM per legittima difesa. ME minaccia OR, che resiste («Affannami»).
	10 ME si incoraggia a persistere («Desterò dell'empia Dite»).

III

<i>Palazzo di ME</i>	1 OR teme di esser uccisa da ME («Dolce vita del mio pianto»)
1 OR	2 ME vorrebbe uccidere OR e AM («Vanne lungi dal mio petto»)
<i>Antro</i>	3 AM e OR si riconciliano. ME sta uccidendo AM e OR e loro chiedono di essere risparmiati (AM-OR: «Cangia alfine il tuo rigore»); ME invoca l'aiuto dell'ombra di DA
2 ME	
3 AM ME OR	
4 AM[DA]ME OR	4 L'ombra di DA dice a ME che AM e OR sono protetti dai numi.
5 AM ME OR	5 ME sta uccidendo OR, ma poi esita e si suicida («Io già sento l'alma nel sen»).
<i>Bellissimo palazzo</i>	6 ORg, zio d'OR, dichiara la fine dei tormenti e annuncia le nozze di OR-AM.
6 AM ME OR ORg	AM si rallegra («Sento la gioia»).
	<i>Ballo di pastori e pastorelle.</i> (Coro: «Godete, o cori amanti»)

Tav. 2: Ossatura drammatica dell'*Amadigi di Gaula* con indicazione tra parentesi dei pezzi chiusi.

Il librettista dell'*Amadigi* si preoccupa innanzitutto di prevedere in ogni atto – non solo nel primo e nell'ultimo come nell'*Amadis*– una scena della coppia protagonista, in cui Oriana e Amadigi, continuamente separati dalla gelosia di Melissa, possano finalmente ritrovarsi e riabbracciarsi. La scena del I atto (I.7), ricalcando il secondo *divertissement* dell'*Amadis*, rappresenta la gioia del loro primo incontro, dopo che l'eroe è riuscito a liberare l'amata rinchiusa in una torre. L'ultimo incontro, a metà del III atto (III.3), in cui la coppia si riconcilia, è anch'esso già previsto nell'opera francese. Quello invece appositamente creato nel dramma italiano, in corrispondenza del terzo *divertissement*, è l'incontro centrale, nel II atto (II.3), architettato dalla malvagia Melissa per far litigare i due amanti. Esso è inserito nell'originaria scena di furore della maga contro Amadigi, scena che nell'opera italiana diventa cornice dell'incontro stesso (II.2 e II.4). In questo modo il poeta crea un nodo nell'intreccio amoroso che viene appunto sciolto nella scena di riappacificazione dell'ultimo atto.

Le prime due scene d'incontro della coppia, corrispondenti al secondo e al terzo *divertissements* della *tragédie lyrique*, presentano pure una particolarità drammatico-musicale che sottolinea il significato drammaturgico da loro assunto nell'opera italiana. Sono infatti le uniche dotate di ben tre arie ciascuna (le altre hanno in genere un solo pezzo chiuso), che sono cantate dalla stessa sequenza di personaggi, la prima e l'ultima da Oriana, quella centrale da Amadigi:

I.7	
Oriana	«Gioite, venite in sen»
Amadigi	«È sì dolce il mio contento»
Oriana	«O caro mio tesor»
II.3	
Oriana	«S'estinto è l'idol mio»,
Amadigi	«T'amai quant'il mio cor»
Oriana	«Ti pentirai, crudel»

La prima scena, pur eliminando il *divertissement* finale, ne mantiene comunque il contenuto drammatico, ovvero la gioia di Amadis di rivedere l'amata Niquée dopo averla liberata dalla torre in cui era stata segregata da Mélisse insieme ad altri cavalieri e dame (Tav. 3).

La Motte, <i>Amadis de Grèce</i> , II.3	<i>Amadigi</i> , I.7
[...]	[...]
	AMADIGI Ostacol più non v'è: libera sei.
	ORIANA Dunque finiti sono i pianti miei?
	[aria:] Gioie, venite in sen [...]
AMADIS [air:] Ah! J'éprouve en cet instant même le moment le plus doux de mon plus heureux jour; [...]	AMADIGI In questo instante io provo di mia vita il più grato e bel momento.
NIQUÉE [air:] L'éclat de vos vertus et celui de vos armes engageaient le Ciel même a couronner vos vœux [...]	ORIANA Amor, basta, non più: troppo è il contento.
NIQUÉE-AMADIS [a 2:] Cédons-nous l'un à l'autre une douce victoire [...]	AMADIGI La gioia opprime i sensi, e a te vicino, o bella, divien dolce d'amor l'aspra quadrella.
NIQUÉE Témoins d'une si belle flamme, vous, qu'avec moi Zirphée enchantà dans ces lieux, par les chants et les sons les plus harmonieux célébrez l'ardeur de nostre âme.	[aria:] È sì dolce il mio contento [...]
<i>Les chevaliers et les princesses de diverses nations, qui étaient enchantés avec Niquée, célèbrent son bonheur et la gloire d'Amadis.</i>	<i>Vanno a sedere e segue una danza di cavalieri e dame incantate.</i>
[air pour la gloire de Niquée; air des Princesses] CHEVALIER [air:] Chantons une beauté qui charme tous les cœurs [...]	ORIANA Andianne ora, mio ben: che più si tarda?
CHEUR Chantons sa victoire / célébrons sa gloire.	AMADIGI Prima convien che a preparar men vada quanto alla nostra fuga ancor bisogna.
PRINCESSE [air:] Célébrons Amadis, et ranimons nos voix [...]	Attendi, o bella, intanto nelle contigue stanze il mio ritorno.
CHEUR Chantons sa victoire / célébrons sa gloire.	ORIANA Vado, ma tosto riedi, ché lontana da te duro è il soggiorno.
[air espagnol; air des Chevaliers] PRINCESSE [air, couplet 1:] Suivons un doux penchant [...]	[aria:] O caro mio tesor [...]
[air des Chevaliers] [air, couplet 2:] Rendons nous à l'Amour [...]	
[air espagnol] <i>Un nuage qui avance sur le théâtre s'ouvre, et fait voir Mélisse sur un dragon.</i>	

Tav. 3: Confronto fra i vv. e le forme musicali del secondo *divertissement* dell'*Amadis de Grèce* di La Motte (Bianconi, 1992, I.2, 122-123) e della relativa scena dell'*Amadigi di Gaula* di Händel (Bianconi, 1992, I.1, 170-171); tra parentesi quadre le tipologie dei brani secondo la partitura e in grigio la corrispondenza letterale dei passi.

Nell'opera italiana la prima sezione della scena contiene infatti due allegre arie amorose: «Gioite, venite in sen» di Oriana ed «È sì dolce il mio contento» di Amadigi. Poi nel libretto francese una didascalia, che accenna a un mutamento scenografico e registico, introduce il *divertissement* in cui «des chevaliers et les princesses de diverses nations, qui estoient enchantées avec Niquée, célèbrent son bonheur et la gloire d'Amadis». Tale sezione di festeggiamenti (soggetto tipico dei *divertissements*), che segue un duetto amoroso fra i due amanti («Cédons-nous l'un à l'autre une douce victoire») e l'incitamento di Niquée a principesse e cavalieri a rallegrarsi della ritrovata

libertà, ha una struttura articolata. È introdotta –come emerge dalla partitura– da due *airs* strumentali probabilmente danzati («pour la gloire de Niquée» e «des princesses»), seguiti prima da brevi *airs* vocali intercalati da un coro («Celebron une beauté» e «Celebron Amadis») e poi da un lungo *air* cantato da una principessa («Suivons un doux penchant, formons d'aimables nœuds»), incorniciato a sua volta da ulteriori *airs* strumentali («air espagnol» e «air des chevaliers»)²⁸. Di questa complessa articolazione resta, nella relativa scena italiana, l'elemento coreutico («Vanno a sedere e segue una danza di cavalieri e dame incantate»), seguito da un dialogo fra Amadigi e Oriana, culminante in un'aria amorosa di quest'ultima («O caro mio tesoro»), intonata mentre Amadigi si allontana a preparare la loro fuga da Melissa²⁹. Inevitabilmente la sfilza di arie contribuisce a dilatare la durata della scena a un arco cronometrico di circa 15-20 minuti, una durata del tutto eccezionale, che marca simbolicamente l'importanza di quest'ultima sull'intreccio amoroso e si rivela particolarmente funzionale alla sua drammaturgia³⁰. La singolare amplificazione temporale enfatizza infatti, da un lato, il colpo di scena appena avvenuto e descritto dalla didascalia e prepara, dall'altro, il contrasto con quello tragico immediatamente successivo, ovvero il nuovo rapimento di Oriana da parte Melissa, che nel *divertissement*, come si apprende dalla didascalia scenica, è suggerito dalla comparsa finale di Mélisse su un drago («nuage qui avance sur le théâtre s'ouvre et fait voir Mélisse sur un dragon»).

Anche le scene corrispondenti al terzo *divertissement* (II.2-4) ne conservano il motivo drammaturgico, ovvero il furore della maga Mélisse che, di nuovo respinta, chiama demoni distruttori a trasformare la scena in un inferno e maghi a forgiare mostri che minaccino Amadis (Tav. 4)³¹, come si legge nelle didascalie che introducono e intercalano il *divertissement*: «des démons volans brisent les ornemens de la fontaine, ils déracinent les arbres [...] le théâtre se change en un Enfer [...] Des magiciens viennent à la voix de Mélisse e se préparent à servir sa fureur [...] Il sort des monstres de la terre et il tombe du ciel un pluye de feux». Nell'opera italiana tale episodio spettacolare è collocato nell'ultima scena della sequenza (II.4), le cui didas-

²⁸ Per individuare la tipologia dei brani che compongono i *divertissements* si sono consultate le partiture a stampa, la prima (Destouches, 1699) e la terza (Destouches, 1712; questa stampa contiene pure un elenco degli *airs* dell'opera). Gli *airs*, forme vocali o strumentali con un certo grado di stroficità e ripetitività, quindi «chiuse», sono talvolta difficili da individuare in partitura, in assenza di indicazioni di compositori o editori; si veda Rosow (2000, 82n-83n). Sull'adattamento del secondo *divertissement* nella scena I.7 dell'*Amadigi* si veda anche Kimbell (1968, 336).

²⁹ Sulla riduzione dell'apparato coreutico rispetto al gusto operistico francese si veda anche McCleave (2013, 37-39), che però non mette in relazione le scene di danza dell'*Amadigi* direttamente con il testo fonte di La Motte ma genericamente col libretto di Quinault.

³⁰ L'aria è il mezzo drammaturgico-musicale con cui un personaggio, rappresentando attraverso la durata sonora l'estensione temporale della sua coscienza, dà senso alla propria soggettività e dà forma simbolica a processi mentali, innescati da emozioni o riflessioni e ritenuti sempre più ampi dal pensiero filosofico-estetico coevo: maggiore è la maturità mentale degli individui che cantano, presumibilmente più elevata sarà la durata delle loro arie. Sui significati espressivi assunti dall'estensione cronometrica e dall'articolazione morfologica dell'aria nel teatro musicale italiano fra Sei e Settecento si veda Garavaglia (2012b).

³¹ Sulla trasformazione del terzo *divertissement* nelle scene II.2-4 dell'*Amadigi* si veda anche Kimbell (1968, 338-340).

calie prescrivono similmente: «La scena si cangia in un antro orribile [...] Dei mostri sortono dal seno della terra; s'odono tuoni nell'aria [...] Le furie lo circon-dano».

La Motte, *Amadis de Grèce*, III.3

Amadigi di Gaula, II.4

[...]

MÉLISSE

Je cède enfin, c'est trop souffrir;
mon cœur à sa rage se livre;
mais n'espère pas de mourir,
cruel, dans le tourments je veux te faire vivre.
Que l'horreur règne en ces déserts,
qu'ils deviennent pour lui l'image des enfers.

Des Démons volants brisent les ornements de la Fontaine, ils déracinent les arbres et renversent les rochers; l'Amour effrayé s'envole, et le théâtre se change en un Enfer.

MÉLISSE

[air:] Et vous de mes fureurs, Ministres redoutables,
accourez, accourez, venez servir mes vœux.

[air des magiciens] *Des Magiciens viennent à la voix de Mélisse et se préparent à servir sa fureur.*

MÉLISSE

Faites naître en ces lieux des monstres effroyables,
qu'on n'y respire que des feux.

Il sort des Monstres du sein de la terre et il tombe du ciel un pluie de feu.

MÉLISSE

Qu'on puisse inventer des horreurs comparables,
et que l'Enfer soit moins affreux.

CHŒUR de magiciens

Non sommes prêts à servir ta fureur. [...]

Les Monstres et les Démons s'unissent pour le supplice d'Amadis.

[1. air des demons; 2. air des demons]

CHŒUR de Magiciens

Ô Tremble Amadis, crains la mort, crains les fers. [...]

[2. air des demons]

AMADIS

A quoi par ces horreurs pensez-vous me contraindre,
Amadis peut mourir, mais il ne saurait craindre.

MÉLISSE

Cessez, il doit sentir de plus vives douleurs,
je lui réserve une autre peine.

Qu'il aille en mon Palais éprouver les malheurs
qu'il vient de voir dans la Fontaine,
son désespoir au mien ne saurait être égal,
s'il ne voit sa Princesse adorer son rival.

[2. air des demons]

[...]

MELISSA

Io più soffrir nol posso.
Non sperar con la morte
dar fine alle tue pene,
ché prima ti convien, alma spietata,
provar quanto far può donna sdegnata.
Divenga in questo loco
ogni placido aspetto orrore e foco.

La scena si cangia in un antro orribile.

E voi, de' miei furori
orridi esecutori,
accorrete a punir chi mi disprezza.

Dei mostri sortono dal seno della terra; s'odono tuoni nell'aria.

AMADIGI

L'anima è troppo avvezza
alle pene, agl'affanni,
e se credi con questo
d'ammollire il mio cor, folle, t'inganni.

MELISSA

Cessate, omai cessate,
ché più gravi tormenti a lui preparo.

Circondatelo, o Furie:

Le furie lo circondano.

vedrà nelle mie soglie
ciò che nel fonte ei vide.

Vuo' ch'il suo duolo al mio divenga uguale
e colei che l'adora ami il rivale.

AMADIGI-MELISSA

[a 2:] Crudel tu non farai [...]

Tav. 4: Confronto fra i vv. e le forme musicali del terzo *divertissement* dell'*Amadis de Grèce* di La Motte (Bianconi, 1992, I.2, 126-127) e della scena corrispondente dell'*Amadigi di Gaula* di Händel (Bianconi, 1992, I.1, 315); tra parentesi quadre le tipologie dei brani secondo la partitura e in grigio la corrispondenza letterale dei passi.

Il *décalage* dell'episodio è dovuto al fatto che nella scena centrale (II.3) è inserito un nuovo motivo narrativo: Melissa per vendicarsi contro gli amanti fa condurre Oriana che, credendo Amadigi ucciso dalla maga stessa (in realtà solo addormentato), la induce a meditare il suicidio, come canta nell'aria «S'estinto è l'idol mio»; nello stesso momento Amadigi si sveglia e i due amanti litigano, perché lui crede Oriana fedifraga («T'amai quant'il mio cor») e lei si risente («Ti pentirai, crudel»). (Questa scena richiama la scena IV.4 dell'*Amadis* di Quinault in cui Oriane, vedendo Amadis disteso su armi insanguinate, lo crede morto suicida a causa sua, avendolo lei accusato di tradimento, e alla fine sviene.) Nella scena successiva dell'*Amadigi* (II.4) Melissa chiama appunto le furie infernali a sfogare su Amadigi la sua frustrazione di amante rifiutata, sentimento che culmina nella rabbia da loro cantata nel duetto collocato alla fine della mutazione scenica, «Crudel tu non farai».

A ulteriore conferma dell'importanza drammatica e della temperatura emozionale delle scene corrispondenti ai *divertissements*, vi è anche un altro elemento musicale degno di nota: i pezzi chiusi delle tre scene che prevedono l'incontro dei due amanti utilizzano l'organico strumentale più ampio dell'intera partitura, ovvero più di quattro parti reali, dato che alcuni strumenti, dividendosi in *primi* e *secondi*, suonano a parti separate (Tav. 5).

Le arie «È sì dolce il mio contento» e «O mio caro tesoro» (I.7), «S'estinto è l'idol mio» (II.3), e il duetto «Cangia alfin il tuo rigore» (III.3) sono infatti accompagnati dallo stesso organico, che comprende due parti di oboi, due di violini e una di viole. Solo altri quattro brani hanno un organico di simile entità –più di quattro parti d'accompagnamento– ma trovandosi in punti d'articolazione della struttura drammatica, a inizio o fine sequenza, ovvero a cavallo delle mutazioni, è possibile che il loro ricercato volume sonoro serva proprio a enfatizzare la posizione di cerniera, oltre a permettere ai personaggi comprimari, Melissa e Dardano, di cantare almeno un'aria con ampio organico, come previsto dalle convenzioni teatrali (I.4, Melissa: «Ah, spietato e non ti muove»; II.1, Amadigi: «Sussurrate, onde vezzose»; II.4, Amadigi-Melissa: «Crudel, tu non farai»; II.5, Dardano: «Pena tiranna»).

Dalle sezioni analizzate appare dunque evidente, per concludere, come il librettista dell'*Amadigi* abbia in parte sostituito l'elemento drammaturgico più tipicamente francese, il *divertissement*, con l'aspetto più peculiare dell'opera italiana, ossia la densità di pezzi chiusi e la funzione espressiva risultante dalla loro temporalità complessiva. Così facendo, ha creato una stretta corrispondenza fra agli episodi di maggior tasso spettacolare e musicale dell'opera francese e le scene italiane di più alto livello lirico ed emozionale, secondo il principio dahlhausiano sopra citato, per cui espressione degli affetti e meraviglioso si escludono a vicenda. Mentre l'opera francese, attenuando la distinzione fra declamato e cantato, si basa su un'espressione individuale poco enfatica, a fronte di una maggiore presenza di altre componenti, corale, coreutica e spettacolare, l'opera italiana mira piuttosto a enfatizzare i pezzi chiusi solistici, deputati all'espressione soggettiva, isolandoli dal recitativo e dotandoli

di una espressività musicale spesso sopra le righe³². Espressività, quella del dramma italiano, ottenuta con l'impiego di un'articolazione formale sempre più complessa, di tecniche compositive sofisticate, di uno stile vocale frequentemente virtuosistico, di un volume sonoro importante, nonché di un'accurata scelta timbrica. È infatti nei brani cantati, più che nelle sezioni in stile recitativo, che si tende a interpretare i momenti cardine dell'azione. Questo valeva ancora più a Londra, dove il pubblico, comprendendo a stento la lingua italiana, poteva naturalmente seguire con più agio lo sviluppo drammatico attraverso la sonorizzazione di affetti e concetti nei pezzi chiusi dell'opera.

<i>Amadigi di Gaula</i> (1715)			
I <i>Giardino di Melissa. Notte</i>			
1 DA	Pugnerò contro del fato	vli	
2 AM	Notte amica dei riposi	vli vla	
3 AM	Non sa temere	obi vli	
4 ME	Ah spietato e non ti muove	ob1 ob2 v1 v2 vla	
<i>Loggia infiammata</i>			
5 AM	Vado corro al mio tesoro	vli	
6 DA	Agitato il cor mi sento	obi vli	
7 OR	Gioite venite in sen	v1 v2 vla	
AM	È sì dolce il mio contento	ob1 ob2 v1 v2 vla	
OR	O caro mio tesor	ob1 ob2 v1 v2 vla	
8 ME	Io godo, scherzo e rido	v1 v2 vla	
9 AM	O rendetemi il mio bene	vli	
II <i>Giardino</i>			
1 AM	Sussurate, onde vezzose	fl1 fl2 v1 v2 vla	
3 OR	S'estinto è l'idol mio	ob1 ob2 v1 v2 vla	
AM	T'amai quant'il mio cor	v1 v2 vla	
OR	Ti pentirai, crudel	obi vli	
4 AM-ME	Crudel, tu non farai	ob1 ob2 v1 v2 vla fg	
<i>Palazzo di Melissa</i>			
5 DA	Pena tiranna	obi v1 v2 vla fg	
6 ME	Se tu brami di godere	obi vli	
8 DA	Tu mia speranza	vli vla	
9 OR	Ch'io lasci	vli vla	
10 ME	Desterò dall'empia Dite	tr obi vli vla	
III <i>Palazzo di Melissa</i>			
1 OR	Dolce vita del mio petto	obi vli vla	
<i>Antro</i>			
2 ME	Vanne lungi dal mio petto	obi vli vla	
3 AM-OR	Cangia alfin il tuo rigore	ob1 ob2 v1 v2 vla	
6 AM	Sento la gioia	tr ob vli vla	
coro	Godete, o cori amanti	tutti vla	

Tav. 5: Pezzi chiusi nell'*Amadigi di Gaula* di Händel (1715), con relativo organico strumentale; in grigio i pezzi con le parti di oboi e archi separate (primi e secondi).

³² Si rimanda a Garavaglia (2012a, 200-203) per alcune considerazioni sulla drammaturgia musicale italiana, in rapporto a quella francese, alla luce dei fattori antropologici che determinano il modo di un popolo di concettualizzare pensieri ed emozioni e di rappresentarli nelle arti narrative e mimetiche.

Bibliografia citata

- Amadigi di Gaula. Opera da rappresentarsi nel Regio Teatro di Hay-Market*, London, Jacob Tonson, 1715.
- Antonucci, Fausta; Tedesco, Anna (ed.), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento: trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze: Leo S. Olschki editore, 2016.
- Assaf, Francis, «*Amadis de Grèce ou la mise en fiction du pouvoir royal*», *Seventeenth Century French Studies*, 31 (2009), pp. 14-24.
- Badolato, Nicola; Martorana, Vincenzo (ed.), *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, Firenze, Olschki, 2013.
- Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, Edt, 1982; nuova ed. Torino, Edt, 1991.
- (ed.), *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, Firenze, Olschki, 1992.
- Blanc, Judith le, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014; con appendice online: URL: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/988ddd3f>> (cons. 18/10/2017)
- Bognolo, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli: ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Braccioli, Grazio, *Rodomonte sdegnato. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il Carnevale dell'anno 1714*, Venezia, Marino Rossetti, 1714.
- Buch, David J., *Magic flutes & enchanted forests: the supernatural in eighteenth-century musical theater*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Burney, Charles, *A general history of music*, London, 1776-1789 (rist. anast. New York, Dover, 1957; ed. mod. di Frank Mercer, New York, 1935).
- Butterworth, Philip, *Magic on the early English stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Chiarelli, Alessandra; Pompilio, Angelo, *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, Clueb, 2004.
- Coletti, Vittorio, «L'italiano in Inghilterra nella musica del tedesco Händel», in *L'Italiano della musica nel mondo*, ed. Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2015, pp. 51-66.
- Courtès, Noémie, *L'écriture de l'enchantement: magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.
- Dahlhaus, Carl, «Drammaturgia dell'opera italiana», in *Storia dell'opera italiana*, ed. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6: *Teorie e tecniche: immagini e fantasmi*, Torino, Edt, 1988, pp. 77-162; rist. Torino, Edt, 2005.
- Dean, Winton; Merrill Knapp John, *Händel's Operas 1704-1726*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Degauque, Isabelle, «*Amadis ou le tournant du merveilleux: étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault*», in *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, ed. Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et François Rubellin, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2008, pp. 75-102.
- Destouches, André Cardinal, *Amadis de Grèce. Tragédie représentée par l'Academie royale de musique*, Paris, Christopher Ballar, 1699.

- , *Amadis de Grèce. Tragédie représentée par l'Académie royale de musique [...] Troisième édition, revue, corrigée et augmentée de tous les changements et additions, conformément à la remise du trois novembre 1711*, Paris, Christopher Ballar, 1712.
- Eskenazy, Nathanaël, «Les adaptations des divertissements de l'*Armide* de Quinault-Lully dans trois *drammi per musica* de la seconde partie du XVIII^e siècle», *Cahiers d'études romanes*, 13 (2005), 63-84.
URL: < <http://etudesromanes.revues.org/2322> > (cons. 21/10/2017).
- Eubanks Winkler, Amanda, «Musical politics in George Granville's *The British enchanters*», in *Queen Anne and the arts*, ed. Cedric D. Reverand II, Lewisburg, Bucknell University Press, 2015, pp. 187-204.
- Fabbri, Paolo, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990; nuova ed. Roma, Bulzoni, 2003.
- Garavaglia, Andrea, «“La brevità non può mover l'affetto”. The time scale of the Baroque aria», *Recercare*, 24 (2012a), pp. 35-61.
- , «L'aria barocca made in Italy: interpretazione antropologica di un modello», *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia*, 32 (2012b), pp. 195-218.
- Gethner, Perry, «La magicienne à l'opéra, source de subversion», in *Ordre et contestation au temps des classiques*, actes du 21^e colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, ed. Roger Duchêne e Pierre Ronzeaud, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, pp. 301-307.
- Granville, George, *The British enchanters, or No magic like love. A tragedy, as it is acted at the Queen's Theatre in the Hay-market by her Majesty's sworn servants*, London, Jacob Tonson, 1706.
- Herberay des Essarts, Nicolas d', *Le premier livre de Amadis de Gaule*, Paris, Denis Janot, 1540.
- Hopkins, Lisa; Ostovich, Helen (ed.), *Magical transformations on the early modern English stage*, Aldershot, Ashgate, 2014.
- Kimbell, David R., «The *Amadis* operas of Destouches and Händel», *Music & Letters*, 49/4 (1968), pp. 329-346.
- La Motte, Antoine Houdar de, *Amadis de Grèce. Tragédie représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, Christopher Ballar, 1699.
- Lindgren, Lowell, «The accomplishments of the learned and ingenious Nicola Francesco Haym», *Studi musicali*, 16/2 (1987), pp. 247-380.
- López Verdejo, Miguel, «Amadís. De la novela a la ópera», in *Literatura i espectáculo. Literatura y espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer e Francisco Chico Rico, Alacant, Universitat d'Alacant - Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, pp. 339-345.
URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp5v9> > (cons. 23/10/2017).
- Louart, le Jeune, *Urgande. Tragédie ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre*, Paris, Christopher Ballard, 1679.
- Mastrototaro, Mariacristina, «Per l'orme impressa» da Ariosto: tecniche compositive e tipologie narrative nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, Roma, Aracne, 2006.

- McCleave Sarah, *Dance in Handel's London operas*, Rochester, University of Rochester Press, 2013.
- Monson, Craig Alan, «*Giulio Cesare in Egitto*: from Sartorio (1677) to Händel (1724)», *Music & Letters*, 66 (1985), pp. 313-343.
- Montoya, Alicia C., «D'un Amadis à l'autre. Anciens et modernes devant la littérature médiévale, 1684-1750», in *Lumières et histoire / Enlightenment and history*, ed. Tristan Coignard, Peggy Davis e Alicia C. Montoya, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2013, pp. 135-153.
- Morace, Rosanna, *Dall'Amadigi al Rinaldo: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Naudeix, Laura, «Le merveilleux dans la structure de l'opéra baroque français», in *Le surnaturel sur la scène lyrique du merveilleux baroque au fantastique romantique*, actes du colloque de l'Opéra comique (Paris, mars 2009), ed. Agnès Terrier e Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie-Palazetto Bru-Zane, 2012, pp. 71-80.
- , «Présence de la tragédie en musique française dans les opéras londoniens de Händel», *Musicorum*, 3 (2004), pp. 43-60.
- Neri, Giovanni Battista, *Basilio, re d'Oriente. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro a San Cassiano, novamente riaperto a uso d'opera l'anno 1696*, Venezia, Nicolini, 1696.
- Norman, Buford, *Touched by the graces: the libretti of Philippe Quinault in the context of French classicism*, Birmingham, Alabama Summa, 2001.
- Price, Curtis A., «English traditions in Handel's *Rinaldo*», in *Handel: Tercentenary Collection*, ed. Stanley Sadie e Anthony Hicks, Basingstoke, Macmillan Press, 1987, pp. 120-135.
- Profeti, Maria Grazia, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea Editrice, 2009.
- , «Calderón in Italia: *Il carceriere di se medesimo*», in Id., *Materiali variazioni invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 139-155.
- Quinault, Philippe, *Amadis. Tragédie en musique par monsieur de Lully, conseiller, secretaire du Roy, maison, couronne de France et ses finances et sur-intendant de la musique de Sa Majesté*, Paris, Christopher Ballard, 1684.
- Regnard, Jean-François, «La naissance d'Amadis» (1694), in Evaristo Gherardi, *Le theatre italien de Gherardi, ou le recueil general de toutes les comedies et scenes francoises jouees par les comediens italiens du roy*, Amsterdam, Braakman, 1701, vol. V, pp. 63-80; ed. mod. in *Comédies du théâtre italien*, ed. Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, pp. 563-592.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1991.
- Rosow, Lois, «The articulation of Lully's dramatic dialogue», in *Lully Studies*, ed. John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 72-99.
- Schmidt, Carl B., «The geographical spread of Lully's operas during the late seventeenth and early eighteenth centuries: new evidence from the livrets», in *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, ed. John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 183-211.

- Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano e Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Staffieri, Gloria, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014.
- Strohm, Reinhard, «Handel and his Italian opera texts» (1976), in *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985a, pp. 34-79.
- , «Towards an understanding of the *opera seria*» (1981), in *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985b, pp. 93-105; trad. it. «Per una miglior comprensione dell'*opera seria*», *Musica/Realtà*, 7 (1986), pp. 121-138.
- Strozzi, Giulio, *La finta pazza. Drama, Teatro Novissimo*, Venezia, Giovanni Battista Surian, 1641.
- Usula, Nicola, *Il carceriere di sé medesimo di Lodovico Adimari e Alessandro Melani, Firenze 1681. Dalla comedia di Pedro Calderón de la Barca al drama per musica italiano di fine Seicento*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2014.