

Virgilio Puccitelli. Un drammaturgo europeo accademico della Florida.

- **Data di pubblicazione:** 17 agosto 2011 ore 12:41
- **Autore:** Alberto Pellegrino

<http://www.comune.sanseverinomarche.mc.it/?p=6982>

Un illustre esponente dell'Accademia dei Conferenti della Florida è il drammaturgo *Virgilio Puccitelli*, che compie la sua carriera artistica presso la corte di Varsavia, dove risiede per circa venti anni al servizio del re di Polonia Ladislao IV, ricoprendo il ruolo di poeta di corte e di Segretario agli affari italiani. Puccitelli ha lasciato un segno tangibile della sua presenza in tutta l'Europa del Nord per aver fatto costruire i due teatri di corte all'interno dei Palazzi reali di Varsavia e di Vilnius; inoltre egli può essere considerato il fondatore del teatro polacco moderno, avendo scritto una serie di drammi per musica pubblicati e rappresentati in Polonia. Quasi del tutto sconosciuto in Italia fino agli anni Settanta, egli è stato riportato alla luce come un autore teatrale di livello europeo, in linea con la produzione drammaturgica del primo Seicento, grazie all'apporto di alcuni studiosi polacchi e italiani che hanno analizzato e valorizzato la sua personalità e la sua produzione teatrale.

La vita di Virgilio Puccitelli dalla nascita al ritorno a San Severino

Virgilio Puccitelli nasce il 18 settembre 1599 da una nobile famiglia di San Severino, che risiede nel Rione di San Lorenzo (l'attuale via Salimbeni); quarto figlio di Puccitello e Virginia Landi, viene battezzato lo stesso giorno della nascita nella Basilica di S. Lorenzo. Egli compie i suoi primi studi presso il Collegio dei Padri Barnabiti annesso al Santuario della Madonna dei Lumi, dove si distingue per le sue capacità negli studi umanistici e musicali. Molto probabilmente approfondisce le sue conoscenze in campo della musica e del canto presso la Cappella musicale della Cattedrale. In giovanissima età quasi sicuramente si è verificato nella sua vita un evento che avrà una profonda influenza nel determinare il suo avvenire: Puccitelli deve essere stato sottoposto a una operazione chirurgica che in quel tempo era denominata "castrazione" e che era praticata su soggetti molto giovani (tra i sette e i dodici anni), che erano dotati di particolari doti canore e che erano poi avviati alla carriera musicale per ricoprire quel ruolo che viene oggi definito di *sopranista o controtenore*. Non esistono documenti tali da costituire una prova certa circa questa particolare condizione fisica del drammaturgo, ma vi sono tuttavia due notizie a questo proposito degne di attendibilità.

La prima riguarda il nunzio apostolico a Varsavia mons. Mario Filonardi che, in una lettera del 5 maggio 1640 indirizzata al suo protettore cardinal Antonio Barberini, definisce Puccitelli il “*castrato italiano*, che scrive per sua maestà in questa lingua”, accennando all’influenza che questo segretario personale di Ladislao IV era in grado di esercitare sul re. Si avverte in questa espressione un tono alquanto sprezzante, che trova una conferma in alcune lettere e relazioni che Filonardi scrive durante il suo incarico presso la corte polacca, dalle quali traspare una malcelata ostilità nei confronti di Puccitelli, che potrebbe trovare una spiegazione in una certa invidia e quindi in un risentimento provati dal nunzio apostolico di fronte alla stima e alla considerazione che Ladislao IV mostrava nei confronti di Puccitelli, il quale per i suoi meriti artistici godeva all’interno della corte di una posizione di privilegio certamente superiore a quella riservata a un diplomatico che era il rappresentante del Pontefice romano. Del resto questa ipotesi è confermata dal fatto che nelle sue relazioni inviate a Roma con dettagliate notizie sugli spettacoli allestiti presso la corte polacca, egli si limita a citare il nome di Puccitelli come autore dei testi senza fare mai un apprezzamento o una critica positiva, mentre si dilunga ad esaltare e lodare la bellezza e la grandiosità delle scenografie che l’architetto di corte Agostino Locci realizzava per gli spettacoli dello stesso Puccitelli. La seconda notizia può essere desunta dall’atto di morte stilato dal parroco della Basilica di S. Lorenzo don Hilario Collio: “Il molto Monsignore e molto Reverendo Signor Virgilio Puccitelli, *eunuco cantore* e segretario del Re Ladislao di Polonia, per le lettere di Italia morì nella propria casa in comunione di Santa Madre Chiesa di età di anni 56...Fu un buono et honorato sacerdote” (1). Per la precisione è opportuno notare che la scritta in questione è stata aggiunta a margine del foglio con la stessa calligrafia dell’estensore dell’atto, come se don Hilario Collio avesse avuto un ripensamento nell’indicare in un documento ufficiale la particolare condizione fisica del sacerdote sanseverinate.

Per un giovane intellettuale artisticamente dotato, residente in una piccola città dello Stato Pontificio, la strada per avviarsi ad una carriera di prestigio è quella che conduce a Roma, dove agli inizi del Seicento vi è un grande fermento in tutti i settori artistici. Arrivato nella capitale intorno al 1624 Puccitelli, che ha ormai venticinque anni, non ha solo la possibilità di completare i suoi studi musicali e prendere gli ordini sacerdotali, ma ha anche l’occasione di frequentare gli ambienti letterari certamente consoni alla sua vocazione primaria di poeta. Pertanto il giovane Virgilio, oltre a completare le sue conoscenze in campo letterario, ha modo di approfondire gli studi teatrali e di conoscere direttamente quel dramma per musica, che costituisce un nuovo genere teatrale allora molto in voga e che ha nella capitale pontifica uno dei maggiori centri di produzione. Naturalmente queste esperienze determinano per Puccitelli una carriera molto diversa da quella di cantante, anche se le cognizioni acquisite in campo musicale e nell’arte del canto gli saranno utilissime per dirigere il Teatro di corte a Varsavia e per scrivere con particolare competenza i suoi drammi per musica.

Quando Puccitelli arriva a Roma vi sono diversi sacerdoti e intellettuali marchigiani che hanno stretti contatti con la Polonia, come nel caso del padre filippino sanseverinate Antonio Talpa che, alla fine del Cinquecento, era stato nominato dalla regina Anna di

Polonia rettore del Collegio polacco di Roma. Puccitelli aveva quasi certamente avuto modo di conoscere il Talpa durante i soggiorni di questi a San Severino e quindi di stabilire con lui un rapporto una volta giunto a Roma. Il giovane poeta ha inoltre modo di conoscere nel 1625 mons. Giovanni Ciampoli, che diventerà Governatore di San Severino e che nel 1638 riceverà da Ladislao IV, per intercessione del Puccitelli, l'incarico di scrivere una *Istoria della Polonia* rimasta purtroppo incompiuta (ma in parte pubblicata nel volume delle *Prose* nel 1667) a causa della morte del monsignore avvenuta nel 1643, quando era Governatore di Jesi.

L'incontro, che sarà destinato a cambiare radicalmente la vita di Puccitelli, avviene sempre nel 1625, quando egli ha modo d'incontrare e conoscere il principe Ladislao, il quale compie quell'anno un viaggio in Italia con la motivazione ufficiale di partecipare al Giubileo. In realtà la vera ragione che spinge il principe ereditario al trono di Polonia è la passione per la musica, ereditata dal padre Sigismondo III e soprattutto il desiderio di conoscere il nuovo genere del teatro in musica che sta furoreggiando in Italia, la cui fama doveva essere giunta anche in Polonia, dove la cultura italiana era molto diffusa e apprezzata.

Durante la sua permanenza a Roma il principe Ladislao incontra mons. Giovanni Ciampoli, allora Segretario ai Brevi, che dedica gli un poemetto intitolato *La vittoria Polacca*. E' molto probabile che sia stato l'alto prelato a far conoscere a Ladislao un giovane e promettente drammaturgo come Virginio Puccitelli. Questa ipotesi può essere consolidata dal fatto che per tutto un periodo compreso tra il 1638 e il 1642 vi è stato uno scambio di corrispondenza abbastanza intenso fra Ladislao IV, Ciampoli e Puccitelli con lettere che riguardano i viaggi fatti da Puccitelli in Europa, l'incarico conferito a Ciampoli per scrivere la storia della Polonia, il desiderio del monsignore di poter visitare la nazione polacca e la corte di Varsavia, considerata la culla delle arti e del valor militare nell'Europa del Nord.

Durante il soggiorno in Polonia, Puccitelli ritorna una sola volta nel 1638 nella sua città natale per curare la sua malferma salute, come si può desumere da una lettera datata 6 agosto 1638, che Ladislao IV invia da Varsavia a mons. Ciampoli, nella quale il re raccomanda il suo Segretario all'attenzione del Governatore di San Severino: "Puccitelli Segretario nostro in Italia per privati bisogni, che spettano alla sua salute, da' quali speditosi, dovrà tornarsene a questo nostro servizio. Con questa occasione desiderando egli poter'esser veduto volentieri da V. S. à cui si presenterà, ha per tale effetto pronti i nostri uffici, che à lei per questo abbondantemente vengono".

Nel 1648, dopo la morte del suo sovrano ed amico Ladislao IV, Puccitelli rimane ancora per pochi mesi al servizio del nuovo re Giovanni Casimiro, quindi decide di ritornare in Italia e si stabilisce a Napoli con l'incarico di internunzio del re di Polonia, sperando che il clima mite di quella città possa giovare alla sua salute. Visto il perdurare delle sue infermità, Puccitelli nel 1653 si trasferisce definitivamente a San Severino e va ad abitare nella casa avita del Quartiere San Lorenzo. Per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute,

il 26 dicembre 1654 si conclude la esistenza terrena di Puccitelli, che nella notte di Natale convoca il notaio Vincenzo Alovisi per dettargli il testamento, nel quale si danno disposizioni per l'eredità e s'impartiscono le sue volontà per la sepoltura nella tomba di famiglia presso la Basilica di S. Lorenzo. Nella navata destra di questa chiesa ancora oggi una lapide, dettata dal fratello mons. Rutilio Puccitelli, ricorda il passaggio sulla terra di questo personaggio che era vissuto accanto a un famoso sovrano, circondato dal lusso di una corte reale, ma che aveva sempre condotto un'esistenza semplice e riservata come viene confermata dalle disposizioni testamentarie riguardanti la celebrazione del funerale da svolgersi in forma "privata", senza quella ostentazione e magnificenza che in quel tempo le famiglie nobili sono solite esibire anche nelle cerimonie funebri. Eppure Puccitelli, durante la sua vita, è stato un personaggio che ha raggiunto una notorietà a livello europeo e che ha goduto di grande stima negli ambienti letterari non solo per le sue qualità artistiche, ma anche per la sua modestia ed umanità, come testimonia il giudizio contenuto nella lettera a lui indirizzata dal cardinale Antonio Santacroce (1598-1641), che era stato "Segretario e Theologo della Reale Maestà di Polonia, e di Svezia" dal 1631 al 1634 e che quindi aveva avuto modo di conoscere ed apprezzare l'uomo e l'artista: "Le virtù vostre, e sopra tutte le altre, la modestia negli onori che godete nella familiare servitù del nostro amatissimo Re della Sarmazia, vi rende molto stimabile presso di noi, poiché non può trovarsi virtù maggiore, della modestia usata nella prosperità" (2).

1628-1648. Gli anni trascorsi in Polonia

Trasferitosi a Varsavia tra il 1628 e il 1629, Puccitelli è nominato nel 1634 dal re Ladislao IV Sovrintendente del Teatro di corte e della Cappella reale; l'anno successivo riceve l'incarico di Segretario per gli affari italiani, per cui compie diversi viaggi in Italia e in Europa per scritturare cantanti e musicisti per il Teatro di Varsavia, ma anche per assolvere alcuni delicati incarichi politici.

Per tutto il periodo polacco il principale collaboratore di Puccitelli è stato l'architetto-scenografo *Agostino Locci* (1601-dopo il 1660), denominato il "Romano" per aver studiato nella capitale pontificia e per aver applicato alle sue opere scenografiche e architettoniche lo stile proprio del "barocco romano". Arrivato a Varsavia intorno al 1634, Locci è il progettista dei due teatri di corte ed è anche l'autore di quasi tutte le splendide scenografie disegnate e realizzate per i drammi per musica e balletti di Puccitelli. Un altro prezioso collaboratore è stato il compositore *Marco Scacchi* (1602 - 1685 c.), arrivato a Varsavia nel 1623 al servizio del re Sigismondo III fino al 1632 con l'incarico di maestro di cappella. Successivamente egli passa al servizio di Ladislao IV fino al 1643 e di suo fratello Giovanni Casimiro fino al 1649, quando decide di ritornare in Italia per motivi di salute.

Sempre in campo musicale deve essere segnalata la presenza del marchigiano *Aldebrando Subissati* (Fossombrone 1606-1677), uno dei violinisti più apprezzati e celebrati del suo tempo, che va sicuramente annoverato tra i musicisti che per circa quattro anni hanno collaborato con Puccitelli. Subissati nel 1645 si trasferisce da Roma a Varsavia, dove rimane fino al 1654 come componente dell'Orchestra Reale, come certifica in un documento del 1650, in cui sono elencati i musicisti della Cappella reale, tra i quali compare anche il nome di Subissati ("Sr Aldebrando, violino"), che risulta essere il musicista meglio pagato dell'orchestra di corte (3).

Puccitelli nel 1636 viene inviato da Ladislao IV a Vilnius in Lituania con l'incarico di costruire all'interno del Palazzo reale, su progetto all'architetto Agostino Locci, un Teatro di corte che viene inaugurato il 4 settembre 1636 con il dramma in musica *Il ratto d'Elena*. Nel 1637 il sovrano incarica Puccitelli e Locci di realizzare nel Palazzo reale di Varsavia, utilizzando gli spazi ricavati nel secondo e terzo piano dell'ala meridionale, un Teatro di corte che diventa il più grande impianto teatrale costruito nell'Europa nord-orientale, come testimoniano le fonti e un anonimo viaggiatore, il quale intorno al 1680 scrive che a Varsavia "Il y a une Salle en galerie des plus grandes de l'Europe pour jouer les comedies". Il teatro, costruito sul modello dei grandi teatri rinascimentali italiani, aveva una forma di rettangolo con una larghezza di 12 metri e con una lunghezza di 48 metri, per cui ricopriva una superficie circa 600 metri quadrati, comprendente anche il palcoscenico che aveva una profondità di circa 24 metri. Dalle fonti si desume che la sala era anche una delle più avanzate per quanto riguarda la tecnologia teatrale, dato che il palcoscenico aveva un piano sul quale si aprivano fessure e botole che erano utilizzate per costruire effetti emergenti dal sottosuolo grazie a delle macchine collocate nel sottopalco; sopra il palcoscenico era posta una "graticcia" con un sistema di leve e di carrucole che consentiva di spostare gli elementi scenografici in senso orizzontale e verticale; mentre ai lati erano collocate delle quinte girevoli, la parete di fondo era chiusa da fondali mobili che scorrevano su rotaie, consentendo un rapido cambiamento delle scene.

Si può ipotizzare che il teatro, secondo la moda italiana, sia stato abbellito da dipinti, ornamenti lignei dorati, figure allegoriche e stucchi. Risulta inoltre da testimonianze certe che il boccascena era incorniciato da un prospetto scenico decorato con motivi architettonici e sculture ornamentali. Il pavimento era ad intarsio e l'illuminazione a giorno del salone era fornita da sedici finestre poste su due file, mentre per gli spettacoli notturni la illuminazione era assicurata da un sistema di lucerne e lampade a olio. Lo spazio scenico era separato dal resto della sala da un muro divisorio che aveva un'apertura corrispondente al centro della cavità della scena; due brevi rampe di scale, collocate ai lati del palcoscenico, servivano da raccordo tra la scena e lo spazio riservato al pubblico. Sempre ai lati del palcoscenico vi erano dei palchetti, dove trovavano posto i musicisti dell'orchestra reale. Non si hanno notizie circa la forma dello spazio riservato al pubblico. Di sicuro, attraverso la testimonianza del nunzio apostolico mons. Filonardi, si apprende che vicino al palcoscenico, in una posizione tale da garantire la visione ottimale della scena prospettica, erano collocate su di un tappeto, abbellito con una pelle di orso bianco, tre poltrone di damasco rosso destinate al sovrano e a due degli ospiti più illustri

presenti allo spettacolo. Tra le poltrone e il palcoscenico doveva esservi uno spazio tale da consentire l'esecuzione di eventuali danze previste dal testo al di fuori del palcoscenico. Dietro le tre poltrone erano collocate delle panche rivestite con stoffa rossa, sulle quali sedevano la regina, le alte cariche dello Stato e i cortigiani più in vista. Nel rimanente spazio i posti a sedere dovevano essere limitati, per cui la maggior parte del pubblico, che poteva essere formato fino a un migliaio di spettatori, assisteva allo spettacolo probabilmente in piedi, al centro e tutto intorno alla platea. Il Teatro viene inaugurato il 23 settembre 1637 con il dramma per musica *La Santa Cecilia*.

Puccitelli e il dramma per musica

Durante tutto il Seicento la cultura gode di un'ampia circolazione e si diffonde rapidamente a livello internazionale, per cui in tutta l'Europa si assiste a una straordinaria fioritura delle arti figurative, della musica e del teatro. Le stesse corti reali diventano dei laboratori dove si elaborano e si sperimentano nuovi modi di fare cultura attraverso la promozione delle arti. In una società politicamente e culturalmente così complessa il gusto per il fasto e per l'eleganza, il desiderio del fantastico e del meraviglioso non sono unicamente legati alla voglia di esibirsi e divertirsi, ma rappresentano la volontà di affermazione di una casta che gestisce il potere politico ed economico, che tende pertanto alla spettacolarizzazione di qualsiasi evento della vita individuale, familiare e sociale: dalle nozze ai funerali, dal carnevale ai tornei cavallereschi, dalla sontuosità delle architetture civili alla lussureggiante composizione dei giardini, dall'effimera ed effervescente stravaganza delle feste e dei balli nelle corti o nei palazzi nobiliari ai ricevimenti di corte o alle ricorrenze familiari, tutto diventa occasione di esibire lo sfarzo della vita e di suscitare la "meraviglia". In un simile contesto è naturale che esploda la *moda del teatro* in prosa e in musica, per cui nelle reggie e nelle residenze aristocratiche la sala teatrale si affianca con pari fastosità al salone delle feste. Si tratta di una vera e propria "civiltà dello spettacolo" che coinvolge poeti e letterati, compositori e musicisti, cantanti e attori, architetti e scenografi, una vasta schiera di professionisti e artigiani. A causa della diffusione a livello europeo del teatro musicale si assiste a una sterminata produzione di "libretti", nei confronti dei quali la critica ha tenuto per molto tempo un atteggiamento molto severo e negativo, poiché questi testi letterari erano considerati una forma di letteratura minore o addirittura una "non-letteratura". Molte cose sono cambiate a partire dalla seconda metà del Novecento, quando i drammi per musica, i drammi sacri, gli oratori e i libretti d'opera sono stati considerati non solo dei documenti storici di fondamentale importanza, ma sono stati valutati a tutti gli effetti come l'espressione di una letteratura teatrale che merita rispetto e considerazione al pari ad altri generi letterari e che deve essere collocata nei rispettivi contesti storico-letterari.

Virgilio Puccitelli diventa pertanto uno dei protagonisti europei di questa inedita “cultura di massa” che coinvolge tutte le corti reali d’Europa e il variopinto mondo che ruota intorno ad esse, che incide sui modelli culturali e i comportamentali delle famiglie aristocratiche, smaniose di ricreare nei propri palazzi i fasti delle corti a cominciare dai “riti” dello spettacolo teatrale. Puccitelli scrive dei drammi musicali che appaiono perfettamente in linea con i modelli teatrali in voga in Italia, considerata a ragione la patria incontrastata del teatro musicale. Alla luce di un’analisi testuale puntuale e comparata di queste opere, Puccitelli apparire nel panorama teatrale del Nord Europa come un precursore e un innovatore per le sue invenzioni drammaturgiche e le tematiche trattate. Egli infatti risulta sempre pienamente aggiornato, essendo a conoscenza di quanto sta avvenendo nei vari teatri italiani nel campo del teatro in musica, per cui scrive dei testi poetici che tengono conto delle esigenze determinate dal *recitar cantando* e dei gusti in continua evoluzione del pubblico.

I suoi “libretti” sono pertanto strutturati secondo una serie di scene che offrono agli interpreti la possibilità di esibirsi in “arie” e in “recitativi” infarciti di eleganti metafore e di massime moralistiche; è quindi evidente che le strutture drammaturgiche basate sull’intreccio e sull’azione passano in secondo piano per privilegiare l’incanto poetico della parola, la soavità dei suoni e l’eleganza del canto, lo sfarzo dei costumi e degli ornamenti, il fantasmagorico avvicinarsi delle scene con scenografie sempre più ricche e fantasiose. Nel valutare l’importanza dei drammi di Puccitelli è pertanto necessario ricordare che essi vanno collocati nel contesto di quella poesia barocca, la cui principale qualità è costituita da un’eleganza di stile e da un impegno morale finalizzato a diffondere i principi del cattolicesimo post-tridentino. In questi drammi sarebbe fuori luogo cercare la presenza dei forti contrasti sociali e politici, delle approfondite caratterizzazioni psicologiche, dei violenti conflitti familiari o di casta, delle travolgenti passioni proprie del teatro classico o dei testi che hanno caratterizzato la grande stagione teatrale del barocco europeo. In essi si avverte piuttosto l’influsso della poesia pastorale, per cui dominano i sentimenti amorosi con una continua alternanza di momenti di felice esaltazione e di momenti di infelicità espressi attraverso quei “lamenti” che servono a rappresentare gli amori finiti o mai corrisposti, anche se nel drammaturgo non mancano richiami e riferimenti al teatro classico e alla letteratura del suo tempo.

Puccitelli apprende i caratteri e le tecniche del dramma per musica a Roma, dove esso aveva avuto origine parallelamente a Firenze proprio nel 1600, quando si cominciano a raccogliere i risultati di una lunga fase di ricerca e di elaborazione della musica moderna e s’intuisce la possibilità di fondere insieme parole e canto, poiché “musica e poesia sono due sorelle” come sostiene Gian Battista Marino nel VII Canto dell’*Adone*. Le caratteristiche di questo nuovo genere teatrale sono per la prima volta indicate da Rinuccini nel “Prologo” del suo dramma *Euridice* (1600), dove si afferma di voler ripudiare il dolore e le lacrime, la violenza e l’orrore propri della Tragedia per conferire all’opera un più “sereno aspetto”, usando “le corde più liete” allo scopo di parlare di “dolce affetti” per procurare al pubblico un “dolce diletto”. Il dramma per musica si diffonde successivamente nelle corti di Mantova e Ferrara, ma trova il suo maggiore

centro di produzione a Venezia favorito anche dalla nascita dei teatri pubblici, gestiti da impresari professionisti, che scritturano autori, musicisti e cantanti per produrre rappresentazioni destinate a un pubblico più vasto rispetto a quello formato da aristocratici e cortigiani. Non è quindi un caso che Puccitelli nei suoi viaggi a carattere professionale frequenti assiduamente Venezia, una città dove egli è molto probabilmente conosciuto e apprezzato come drammaturgo, essendo entrato a far parte dell'illustre "Accademia degli Incogniti".

Per comprendere a pieno la figura di Puccitelli, bisogna collocare questo autore nell'ambito del teatro di corte, dove egli opera per conto di una committenza che proviene da una famiglia reale disposta a fornire ingenti somme di denaro per allestire degli spettacoli, ma alla quale si deve rendere conto sul piano estetico e finanziario. Puccitelli è pienamente consapevole che i suoi spettacoli si rivolgono ad una casta aristocratica che si raccoglie intorno al sovrano per godere di privilegi e favori direttamente elargiti dal monarca e che è formata da principi e dignitari di corte, alti prelati e senatori della Dieta, cortigiani e ambasciatori, illustri ospiti di passaggio. Questi personaggi si adeguano al raffinato modello di vita che caratterizza la corte reale e sentono come un onore poter servire il sovrano e la sua famiglia nella vita quotidiana, nelle diverse forme di divertimento, nell'esercizio delle attività politiche. Se si tiene presente questo tipo di committenza e di pubblico, è possibile valutare a pieno le rarefatte atmosfere poetiche e musicali che caratterizzano i drammi musicali di Virgilio Puccitelli, il quale con le sue capacità imprenditoriali e con la sua personalità artistica ha la possibilità di incidere in modo determinante sulla nascita a Varsavia di un teatro stabile e sulla diffusione del dramma per musica italiano in una vasta area del Nord Europa. Sotto il profilo letterario i modelli di riferimento di Puccitelli sono le poesie di Torquato Tasso, Giovan Battista Marino, Gabriele Chiabrera e di Gian Battista Guarini per quanto riguarda il dramma pastorale. Gli argomenti per le trame sono tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dai poemi classici e dai poemi cavallereschi del Rinascimento. Nelle sue opere tuttavia raramente appare una tensione drammatica di ispirazione classica, dato che in esse prevalgono quelle esigenze di ritmo e di musicalità legate al "recitar cantando". E' evidente quindi che le passioni si stemperano fino a diventare "sospiri" amorosi; il languore dei sentimenti sostituisce la disperazione, la sofferenza, l'odio e la violenza della tragedia; gli abbandoni arcadici e pastorali hanno come cornice una natura che assume l'aspetto delizioso di certi paesaggi barocchi.

Non bisogna tuttavia cadere nell'equivoco che questi drammi siano privi di rigore etico e di insegnamenti morali, perché risulta abbastanza evidente come il teatro di Puccitelli, per molti aspetti teologici e formativi, subisca l'influenza del teatro gesuitico anche per i rapporti tenuti dall'autore con la Compagnia di Gesù, come testimonia il fatto che la prima edizione de *Il ratto di Elena* sia stata stampata nel 1636 dall'Accademia dei Gesuiti di Vilnius. Proprio all'inizio del Seicento, nell'ambito del progetto di controriforma elaborato dalla Chiesa cattolica per contrastare l'eresia protestante, si era registrata presso il Seminario Romano della Compagnia di Gesù la nascita di alcune attività teatrali collegate al fatto che i Gesuiti avevano scelto di misurarsi con il pensiero laico sul terreno della

Retorica, la disciplina che insegna come usare e dominare la parola, nonché per mezzo del teatro ritenuto un importante strumento di formazione dei giovani e dello stesso pubblico adulto, adottando una “pedagogia della parola” che avrebbe lasciato il segno sulle élite di tutta l’Europa cattolica. In ogni collegio dei Gesuiti vengono costruite delle sale adibite e attrezzate per lo spettacolo, per cui si crea un sistema teatrale europeo costituito da una rete di piccoli teatri e di centri produzione, dove si persegue l’obiettivo di portare sulle scene un teatro “cristiano” dalla forte connotazione ideologica e teologica, finalizzato alla difesa dell’ortodossia e alla diffusione dei principi del cattolicesimo tridentino, indirizzato soprattutto a un pubblico formato da quei ceti sociali che esprimono la classe dirigente europea. I Gesuiti perseguono una strategia che mira a far circolare in modo capillare i loro principi teologici e pedagogici anche nelle corti e nella società civile attraverso una serie di tragedie, commedie e drammi per musica ispirati alla loro dottrina morale e scritti non solo da autori laici, ma anche da cardinali, vescovi e sacerdoti, come nel caso di Puccitelli.

L’intero genere teatrale del dramma per musica, concepito per le corti reali e per i teatri pubblici più vasti, persegue un modello dove si cerca di fondere il nuovo con l’antico, il mondo classico con il mondo cristiano, per cui la presenza incontrollabile e invincibile del Fato diventa la metafora dei giusti e imm modificabili disegni della Provvidenza divina; oppure la grande metafora degli amori infelici (con fughe, inseguimenti, agguati e travestimenti) trova nel finale la giusta ricomposizione nella celebrazione del matrimonio e quindi nell’esaltazione della famiglia con la vittoria dell’Amore Sacro contro l’Amore “lascivo”. Questo intreccio di sacro e profano è messo in evidenza dalla continua presenza delle divinità pagane che convivono con il Dio cristiano, perché secondo l’immaginario collettivo gli dei dell’Olimpo continuano a svolgere una loro precisa funzione (4). Questo spiega il motivo per cui in molti drammi di Puccitelli si riscontra questa massiccia presenza delle divinità classiche che svolgono un ruolo determinante all’interno della trama, anzi queste divinità sono spesso utilizzate per esprimere quelle tensioni morali e quelle finalità educative costantemente presenti nel teatro puccitelliano.

Nelle opere di questo autore vengono inoltre rispettate quasi costantemente quelle esigenze “politiche” che un poeta di corte è tenuto a prendere in considerazione e ad evidenziare all’interno dei suoi lavori. Diventa quindi abbastanza logico che Puccitelli in diversi suoi drammi colga l’occasione per evocare le glorie militari e il valore della casa regnante dei Vasa; per ricordare le innumerevoli vittorie riportate da Ladislao IV nelle guerre contro i nemici europei e contro gli odiati Turchi, che minacciano la “civiltà cristiana”; per celebrare la grandezza della Sarmazia, presentata come un insormontabile baluardo nei confronti del pericolo ottomano; per esaltare la gloria dei sovrani polacchi, che rendono grande la nazione in guerra e che in pace fanno risplendere la corte con il loro amore per le arti. Naturalmente gli obblighi di un ossequio cortigiano e le esigenze morali suggerite dal teatro gesuitico, fanno da sfondo alle “delizie” barocche che caratterizzano la poesia di Puccitelli, nella quale è costantemente presente il tema dell’amore sempre contrastato e sottoposto all’invincibile dominio del Fato, il quale guida le azioni di tutti i protagonisti. Languono e sospirano d’amore le eroine e gli eroi positivi, che sono sotto la

“protezione” di Venere e Cupido; i ruoli più sgradevoli sono invece assegnati a divinità irose e vendicative, a maghe “sdegnate”, a satiri, sirene e mostri, mentre in alcuni casi l’autore fa ricorso a sentimenti negativi antropomorfizzati come la Gelosia, la Vendetta e l’Amore Lascivo e a cui si contrappone naturalmente l’Amore Sacro. Persino in quei testi, dove si esaltano nei protagonisti il “dovere patrio” (Ulisse ed Enea) o l’orgoglio cavalleresco (Rinaldo), sarebbe velleitario e fuori dal loro contesto ricercare una profondità tragica dei sentimenti e delle vicine. Siamo certamente lontani dalla grandezza poetica ed umana del grande teatro di prosa contemporaneo a Puccitelli. I suoi personaggi, pur avendo una loro dignità, sono “eroi da melodramma” e non hanno niente in comune con la tragica passione amorosa di Romeo e Giulietta, con il tormento esistenziale di Amleto, con la terribile gelosia di Otello, con l’incarnazione del male di Lady Macbeth, con l’insinuante ipocrisia di Tartufo, con l’ambiguità morale e l’esaltazione della libertà di Don Giovanni, con la complessità antropologica e psicologica degli autori spagnoli o con l’esibita “crudeltà” degli Elisabettiani.

Con le opere di Puccitelli ci troviamo pienamente immersi nel mondo di quel teatro musicale che sta trionfando su tutti i principali palcoscenici d’Europa ed è pertanto logico che languiscano e sospirino d’amore anche alcuni eroi ed eroine dell’antichità, i quali vedono infrangersi i loro sentimenti e il loro personale destino contro la superiore legge del dovere, contro gli obblighi che riguardano la famiglia e la patria, la morale e la religione. Bisogna nello stesso tempo riconoscere che il teatro drammatico di Puccitelli presenta alcuni caratteri di originalità che rendono l’autore per molti aspetti un precursore rispetto al panorama europeo: egli nel costruire le sue trame sceglie temi originali, portando alla ribalta personaggi fino ad allora trascurati, come Paride ed Elena, Armida e Ribaldo, Enea e Didone, Circe e Ulisse; attinge le sue storie da fonti letterarie poco frequentate come i poemi omerici e virgiliani o i poemi del Rinascimento. Puccitelli introduce inoltre nei suoi “libretti” delle innovazioni drammaturgiche che saranno poi adottate dal teatro barocco del secondo Seicento, conciliando le esigenze del canto con quelle squisitamente teatrali: la semplificazione degli intrecci; la loro ambientazione all’interno di scenografie sempre più ricche e fantasmagoriche; la ricerca di una identificazione psicologica dei personaggi; il rispetto della consequenzialità delle azioni che, pur assicurando il dovuto spazio all’interpretazione musicale dei protagonisti, non trascurano l’evolversi degli avvenimenti secondo una sequenza strutturale che prevede un “antefatto”, una “apertura”, uno “svolgimento” e una “conclusione”. Bisogna infine sottolineare che, malgrado questo suo rigore strutturale, l’autore non rinuncia ad affascinare il pubblico con l’incanto poetico della parola, con la soavità musicale del verso e con l’uso di eleganti metafore; nello stesso tempo, senza dimenticare il fine primario del suo teatro è quello di suscitare la “meraviglia” degli spettatori, egli avverte il dovere di inserire nei testi delle “massime” a sfondo morale nella piena consapevolezza che lo spettacolo deve “educare” attraverso il divertimento.

La tipologia dei drammi di Puccitelli. Il mondo classico

Molti drammi di Puccitelli sono ambientati nell'antichità classica e il primo lavoro teatrale di tipo mitologico è *Dafne* (1635), una "favola in musica", che è stata messa in scena in una sala del Castello Reale, quando ancora non era stato costruito il Teatro di corte. Il testo è andato perduto e di esso rimane solo un sommario anonimo scritto in lingua polacca, dove è riportato il titolo completo dell'opera *Dafne mutata in albero d'alloro*. Questo dramma era stato attribuito erroneamente a Girolamo Pascati, ma attraverso un confronto con gli altri testi del drammaturgo sanseverinate, è stato possibile attribuire con una ragionevole sicurezza l'opera a Puccitelli, il quale già da un anno era stato nominato Sovrintendente agli spettacoli di corte e aveva sicuramente partecipato ai complessi lavori di allestimento della rappresentazione. Questa attribuzione riceve una conferma dal fatto che il poeta Samuel Twardowski pubblica nel 1638 a Lublino il dramma *Dafnis drzewen bobkowem* che, secondo lo storico del teatro Julian Levanski, può essere considerato una libera trascrizione della *Dafne* di Puccitelli.

In questa favola in musica viene messo in scena uno dei miti più amati e più "frequentati" dal melodramma della prima metà del Seicento, fondato sul tema della metamorfosi usato per rappresentare un mondo che esprime i propri sentimenti e una drammatica condizione esistenziale attraverso il mutamento. Puccitelli rilegge il mito attraverso il filtro delle *Metamorfosi* di Ovidio e racconta che Apollo, per esaltare il proprio valore e la propria potenza, deride l'arco e le frecce di Cupido. Questo provoca le ire di Venere che, per vendicarlo l'onore del figlio, gli ordina di colpire Apollo con una freccia capace di scatenare una passione amorosa e contemporaneamente di trafiggere Dafne con una freccia che provoca in lei l'odio verso il dio. A questo punto l'azione drammaturgica si articola nelle seguenti fasi: Dafne respinge l'amore di Apollo e fugge su una montagna per allontanarsi dal dio; la ninfa, quando sta per essere raggiunta e posseduta, si rivolge agli dei per essere mutata in un albero d'alloro; Dafne, una volta avvenuta la trasformazione, si rivolge al dio con parole cariche di dolore, accusandolo di aver provato per lei solo un amore sensuale e invitandolo con toni ironici ad abbracciare e baciare la sua pelle trasformata in una ruvida corteccia arborea; Apollo esprime infine il proprio pentimento, avendo compreso l'errore commesso e condannando il suo comportamento indegno del re del Parnaso.

Il primo dramma per musica recante la firma di Puccitelli è *Il ratto di Elena* (1636-1638), un'opera che assume una particolare importanza per l'originalità dell'argomento trattato, perché fino a quel momento nessuno nel mondo del melodramma aveva affrontato un tema collegato al ciclo omerico. Il lavoro ha una sua precisa rilevanza, in quanto in esso appaiono quasi tutti gli stilemi ricorrenti nei lavori successivi del nostro autore. In questo dramma si avvertono infatti gli influssi della commedia pastorale per la presenza di

atmosfere idilliache evocate da venticelli e arboscelli, uccelli che intonano canti d'amore; per le improvvise aperture poetiche come la prolungata lode alla rosa, simbolo per eccellenza di Venere dea dell'amore, con versi che richiamano alla mente quelli dedicati allo stesso argomento da Giambattista Marino, Gabriello Chiabrera e altri poeti barocchi. Nello stesso tempo sono presenti alcuni temi propri della tragedia classica, soprattutto per quanto riguarda le motivazioni, che spingono i due protagonisti a cedere ai sentimenti amorosi, sospinti e condizionati da una forza di attrazione così violenta da prevaricare la volontà stessa dei protagonisti, che finiscono per essere travolti da una reciproca e irresistibile passione.

I due fatali amanti partono felici verso le coste dell'Asia Minore incuranti del tradimento compiuto nei confronti della legge dell'ospitalità e del matrimonio, della stessa ira degli dei olimpici coalizzati contro Venere, pronuba del loro amore. Paride ed Elena viaggiano sulla nave sospinta dal favore del dio Amore, mentre sulla città di Troia e sulla stirpe del re Priamo si addensa un cupo destino di guerra, poiché l'assemblea degli dei ha deciso di punire, insieme all'ospite fedifrago e alla moglie infedele, anche la città che offrirà loro ospitalità. L'opera riflette già quelle regole morali e quelle finalità pedagogiche proprie del teatro gesuitico: infatti la forza trascinatrice della passione amorosa, che travolge i due protagonisti, è controbilanciata dal peso del Fato che condiziona la volontà e le azioni dei due amanti, per cui un oscuro presagio di distruzione e di morte incombe su di loro e sul regno troiano perché la divinità non intende perdonare coloro che hanno violato con la fuga amorosa il rispetto della lealtà e gli obblighi della morale.

Alla mitologia classica s'ispira ancora la favola pastorale *Narciso trasformato* (1638), tratta dal III Libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove viene narrato il mito di Narciso che nel Seicento gode di grande popolarità, perché in esso si fondono gli elementi dello specchio e della metamorfosi che fanno da filtro tra il reale e l'immaginario. In tutta l'arte barocca la metafora dello specchio incontra una straordinaria fortuna come esaltazione dell'immagine riflessa, la quale diventa un simbolo della conoscenza di se stessi, un segno dell'identità del soggetto che si riconosce e si ama nel riflesso della sua figura, prima ancora di specchiarsi nel soggetto che ama. Il protagonista, innamorato di se stesso diventa il simbolo per eccellenza della esaltazione del bello, ma anche del fascino e della forza invincibile dell'illusione esaltata nel teatro barocco come una tragica fusione tra odio e sentimento.

Narciso non è in grado di comprendere il carattere effimero e illusorio di ciò che ammira, per cui non è capace di amare nessun altro al di fuori di sé. Famoso e invincibile cacciatore, egli finisce per diventare preda del dio Amore, una vittima sacrificale per ammonire tutti coloro che osano disprezzare la forza invincibile della passione amorosa. Eco subisce a sua volta una trasformazione, per cui si assiste a una doppia metamorfosi: Eco, che è stata respinta da bel Narciso, si trasforma in una roccia ed è travolta dal dolore fino a perdere il proprio corpo per restare soltanto una voce condannata a ripetere l'ultima parola o sillaba pronunciate da altri esseri umani; Narciso, che si strugge di un impossibile amore per la sua immagine riflessa in uno specchio d'acqua, viene tramutato in un fiore, diventando un

simbolo naturale della bellezza. Puccitelli scrive questa “favola pastorale recitata in musica” per trattare il tema del sentimento amoroso offerto e rifiutato, ma anche per celebrare il trionfo del dio Amore, una divinità crudele e invincibile che si placa soltanto con la morte e la metamorfosi di Narciso: “Regni Amor Nume del mondo;/non può regger mortal salma,/senz’amor felice un alma./Puro amore, amor giocondo,/solo Amor dolce ne regge,/solo Amor ne doni legge”.

L’*Andromeda* (1644) trae ancora l’ispirazione da un mito narrato da Ovidio nel IV Libro delle *Metamorfosi*, dove si racconta che Andromeda, una principessa etiope figlia di Cefeo e Cassiopea, si è vantata della propria bellezza, suscitando le ire di Poseidone, il quale per punirla inonda l’Etiopia e fa arrivare su una spiaggia un terribile mostro marino chiamato la “Medusa”. Per placare la collera del dio, è necessario che il re sacrifichi la figlia Andromeda, che viene legata a uno scoglio, ma a questo punto si ha l’intervento un celebre eroe come Perseo che, attratto dalla bellezza della fanciulla, uccide il mostro e la trae in salvo, quindi la sposa dopo avere sconfitto in duello Fineo, un pretendente alla mano di Andromeda che non aveva avuto il coraggio di affrontare il mostro per salvarla. Puccitelli, oltre a trattare il tema dell’amore tra Andromeda e Perseo, si propone di imprimere alla vicenda una certa tensione drammatica, introducendo il tema del sacrificio e mettendo in evidenza l’eroismo della giovane principessa che si offre volontariamente come vittima innocente per salvare la patria dalla distruzione e la propria famiglia dall’angoscia e dal terrore in cui è precipitata a causa della Medusa.

Il dramma per musica *Le Nozze d’Amore e Psiche* (1646) viene scritto da Puccitelli in occasione dell’arrivo a Danzica della nuova regina Ludovica Maria Gonzaga, seconda moglie di Ladislao IV. L’autore coglie l’occasione per trarre di nuovo ispirazione dal mondo classico, portando sulla scena uno dei più celebri miti dell’antichità. Lo spettacolo, nel quale sono ripresi anche stilemi e moduli propri della favola pastorale, deve avere favorevolmente colpito la fantasia della regina che scrive al cardinal Mazzarino: “Je n’ai jamais rien vu de si beau et je ne me resoudrais à cette heure qu’avec peine de voir les français et les italiens de l’ordinaire. Ce divertissement a duré cinq heure et il ne pas semel y etre un moment. La musique y était excellente et les machines si surprenantes quant à verité j’étais ravie”.

Il protagonista del dramma è il dio Amore, un eroe positivo impegnato a difendere i propri sentimenti e la donna che ha conquistato il suo cuore. La principale antagonista del dramma è Venere, animata da un desiderio di vendetta che deve essere considerato il motivo conduttore dell’intera vicenda, perché la dea è gelosa della bellezza di Psiche, per cui la vuole umiliare e annientare, avendo al fianco come *aiutanti* le personificazioni della Furia e dello Sdegno. Psiche è soprattutto l’*oggetto del desiderio*, in quanto con la sua bellezza, virtù e saggezza attrae su di sé l’amore divino di Cupido, di un essere umano (Thiereo), l’odio di Venere e delle sue invidiose sorelle, l’affetto del padre Tersandro e la protezione di Giove e Mercurio.

Il dramma per musica religioso

La *Santa Cecilia* (1637) è l'unico dramma in musica di ispirazione religiosa che Puccitelli scrive tenendo presente come modello il dramma *Sant'Alessio* (1632) di Giulio Rospigliosi, che ha aperto la strada a una serie di opere dove il mondo pagano si confronta ed entra in conflitto con il mondo cristiano (6). L'adesione di Puccitelli risulta tuttavia più formale che sostanziale, perché egli non esprime il forte pathos e gli accenti epici propri del Rospigliosi, ma preferisce rimanere fedele alla poesia lirica, fondendo insieme le due tematiche della fede religiosa e dell'amore. L'argomento del dramma riguarda la vicenda terrena della vergine Cecilia, una giovane romana che viene uccisa dai persecutori del cristianesimo insieme al suo fidanzato Valerio convertito alla nuova religione e pronto a seguire la donna amata nel martirio. Puccitelli, a differenza di Rospigliosi, deve rispettare anche i suoi obblighi di poeta di corte, introducendo nel "Prologo" i personaggi di Sarmatia, Istro, Vistola, Amore e Giove che esaltano la grandezza della monarchia polacca, mentre nella scena finale si assiste al Trionfo di Apollo e delle Muse (il Paradiso pagano) e al Trionfo del re Ladislao IV e della sua sposa, quando Apollo intesse le lodi dei due sovrani con l'augurio di godere un periodo di pace, ma anche con la speranza che presto Ladislao possa marciare contro "l'Oriente altero" per annientare la minaccia costituita dal "rubello al Cielo empio Ottomano".

Il lavoro, commissionato da Ladislao IV in occasione delle sue nozze con Cecilia Renata d'Asburgo, rientra nel quadro delle celebrazioni che vedono mobilitata tutta la corte e che rappresentano un evento straordinario, perché il costume di celebrare le nozze con grandi festeggiamenti era poco praticato in Polonia. Al fine di rendere ancora più solenne l'avvenimento, viene conferito a Puccitelli l'incarico di scrivere un testo teatrale che possa degnamente celebrare i fasti di un matrimonio reale e inaugurare il Teatro di corte costruito proprio quell'anno nel Castello Reale. Puccitelli coglie pertanto l'occasione per introdurre nel paese che lo ospita la novità assoluta di impiegare un'opera in musica per festeggiare le nozze di sovrani, integrando i fastosi cortei nuziali e delle feste di corte in voga in tutta l'Europa con gli splendori di uno spettacolo "stupefacente", in cui si fondono il canto, la musica e la danza con lo scopo di creare un "rito" mondano da celebrare dinanzi a una platea altamente qualificata. Consapevole dell'importanza dell'incarico ricevuto e della novità della sua proposta teatrale, egli scrittura venti cori e diverse orchestre provenienti da tutta la Polonia da impiegare nel corso delle varie cerimonie di corte, ma soprattutto nel suo spettacolo, nel quale chiama, per interpretare il personaggio di Santa Cecilia, l'italiana Margherita Cattaneo che è il più celebre soprano del momento.

La vicenda di Santa Cecilia risulta assolutamente originale, perché in nessun dramma per musica era stato fino ad allora affrontato questo argomento: questa santa viene scelta come protagonista sia perché la futura regina di Polonia porta lo stesso nome, sia perché la santa è la protettrice della musica e dei musicisti. Nata dal lavoro comune di Virgilio Puccitelli, dello scenografo Agostino Locci e del compositore Marco Scacchi, questa opera eserciterà

una forte influenza su tutto il teatro e sulla futura letteratura polacca, a cominciare dai testi poetici e dagli spettacoli allestiti nei collegi dei Gesuiti

La Santa Cecilia rappresenta un esempio di “contaminazione teatrale”, dove i grandi principi del teatro classico si fondono con le novità del teatro barocco, per cui Puccitelli segue principalmente i canoni della “tragedia cristiana” fondata sull’eroismo dei “virtuosi” protagonisti che consente il trionfo della Virtù in sostituzione del tradizionale lieto fine. Nello stesso tempo l’autore si propone di non abbandonare del tutto i legami con il mondo classico attraverso l’impiego di quattro Intermezzi che trattano come tema altrettanti miti dell’antichità (Fetonte a Apollo, Plutone e Proserpina, la sfida tra Giasone e Nettuno, Tantalo tormentato nell’Ade). Il mondo cristiano è invece rappresentato dai due protagonisti, Cecilia e Valeriano, i quali incarnano il “perfetto amore” e sono i testimoni di una conversione alla nuova fede che non è dettata da una crisi morale o da colpe personali da scontare, ma da una precisa scelta religiosa.

La protagonista Cecilia, che ha consacrato al Cristo la sua giovinezza, viene maritata contro la sua volontà al nobile Valeriano, dal quale non solo ottiene di poter conservare la propria verginità, ma riesce a convertire alla “vera fede” anche lo sposo, che riceve il battesimo dalle mani del pontefice S. Urbano. Sotto l’imperatore Alessandro Severo e il governo del Prefetto Almachio, sia Valerio che il fratello Tiburzio, successivamente convertito al cristianesimo, sono processati e condannati a morte, precedendo di poco la giovane Cecilia sulla via del martirio.

Puccitelli in questo testo drammatico fornisce una prova della sua profonda cultura letteraria e teatrale, unita alla sua capacità di conferire una propria impronta personale ad un’opera scritta su commissione senza cadere in un esasperato “panegirismo” morale. Egli riesce a creare un “dramma musicale” nel quale confluiscono e si fondono le diverse componenti teatrali della tragedia, della favola pastorale, della lauda drammatica e del panegirico. Questa poliedrica struttura drammaturgica riesce ad assicurare degli effetti spettacolari capaci di suscitare nel pubblico la meraviglia e l’entusiasmo propri dell’estetica barocca attraverso l’impiego dell’intermezzo, del balletto e di sontuose scenografie, senza tuttavia rinunciare a quei contenuti religiosi e morali che servono per trasmettere al pubblico un insegnamento religioso.

La *tragedia cristiana* viene richiamata grazie al ruolo del protagonista che in questo caso è assegnato ad una fanciulla, la quale presenta le stesse caratteristiche di un eroe maschile senza rinunciare alla propria femminilità, che viene esaltata dalla ostinata difesa della verginità. L’autore si allontana dalla tradizione che prevede nel dramma religioso la presenza dominante di un uomo esemplare per la sua virtù eroica e per la fermezza nel perseguire la vita ultraterrena, secondo un modello consolidato e finalizzato a suscitare l’entusiasmo e lo spirito emulativo dello spettatore.

I riferimenti alla *tragedia classica* si possono individuare nella rinuncia al lieto fine, nell’ambientazione aristocratica e nella storicità dell’argomento, nell’impiego di alcuni

elementi formali propri della tragedia come l'intervento di un nunzio per narrare un evento drammatico, oppure il "lamento" del coro che si esprime con un eloquio alto e ricercato. L'autore introduce poi due elementi a lui particolarmente congeniali: la *fortuna umana* che accompagna e rende felice Cecilia dall'unione matrimoniale fino alla conversione del suo giovane sposo; l'*Amore divino* che permette ai due sposi di percorrere le vie della santità fino al martirio, rinunciando a ogni forma di felicità terrena in cambio della vita eterna, alla quale serve da viatico il martirio.

I caratteri del *dramma pastorale* sono presenti nella esaltazione della potenza dell'Amore e della bellezza di Cecilia, che rappresenta un raffinato omaggio all'avvenenza della regina; si avverte l'eco dello stile pastorale anche in alcuni riferimenti alla natura rappresentata dal canto degli "augelli" dai prati in fiore, dalle acque dei fiumi e del mare. I caratteri propri della *lauda drammatica* e della *poetica del panegirico* sono utilizzati per esprimere la forza del sentimento religioso soprattutto attraverso le parole dei due protagonisti e con l'impiego del coro che nel dramma non svolge una funzione decorativa o di complemento, ma è un vero e proprio personaggio formato da pagani o da cristiani. Al coro è affidato il compito di testimone e di commentatore degli avvenimenti per mezzo di recitativi e arie rivolte agli spettatori, oppure alcuni dialoghi con determinati personaggi.

La trilogia degli eroi

La passione amorosa, che risulta essere l'emozione maggiormente connaturata agli eccessi del Barocco, sfocia a volte in un conflitto tra l'*Amor sacro* e l'*Amor profano*, quando il fascino ambiguo delle peripezie amorose e della seduzione dei sensi viene contrapposto a scelte morali e a considerazioni edificanti, in modo da riequilibrare la presenza invasiva della passione amorosa. Questo tipo di conflitto viene utilizzato da Puccitelli in una trilogia per affrontare temi religiosi ed etici che hanno lo scopo di promuovere la formazione morale e cristiana del pubblico. Si tratta della storia di tre donne innamorate di tre eroi e destinate a soccombere di fronte al destino che spinge questi uomini a seguire la legge del dovere.

La prima di queste opere è l'*Armida Abbandonata* (1641) ispirata alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso e riguardante la storia contenuta nei Canti XIV, XV e XVI, che costituiscono all'interno del poema una sorta di "intermezzo" di tipo amoroso, dove si narrano le avventure sentimentali prima felici poi tragiche del prode cavaliere cristiano Rinaldo e della bellissima maga Armida. Per la prima volta Puccitelli affronta il tema dell'amore che si fonde con quello del dovere morale, per cui la passione amorosa dei due protagonisti diventa uno scontro che simboleggia la lotta tra l'Amore Lascivo e l'Amore Celeste, tra la "Virtù" e la "Voluttà".

L'autore circoscrive l'azione alle ultime fasi della vicenda vissuta da Armida, una bellissima maga pagana, e da Rinaldo, un valoroso cavaliere un tempo impegnato nella prima Crociata. Ora di due amanti vivono felici nella splendida reggia di Armida,

entrambi soggiogati dal forte richiamo dei sensi. La passione, che tiene legati i due amanti, sarà ben presto contaminata dalla Gelosia, la quale inculca nella donna il sospetto del tradimento dell'amante. Intanto arrivano gli inviati di Goffredo di Buglione con l'incarico di richiamare Rinaldo alle sue responsabilità di guerriero e di ricondurlo al campo cristiano. Il cavaliere, pur addolorato a causa dell'amore che ancora lo lega alla maga, avverte il richiamo del dovere e decide di abbandonare la sua amante per fare ritorno presso l'esercito cristiano che assedia Gerusalemme per liberare il Santo Sepolcro. L'amore di Armida si trasforma a questo punto in odio e desiderio di vendetta, mentre l'Amore Celeste celebra la sua vittoria sull'Amore Lascivo.

Il secondo dramma del "ciclo degli eroi" è l'*Enea* (1641), che si caratterizza per l'originalità del tema tratto da Puccitelli direttamente dal IV Libro dell'Eneide, tenendo conto che nessuno fino a quel momento aveva portato sulla scena la vicenda di Didone e di Enea. Infatti solo nello stesso anno dell'*Enea* viene rappresentato a Venezia il dramma per musica *Didone* di Gian Francesco Busenello e Francesco Cavalli, dove per la prima volta la regina di Cartagine appare nelle vesti di protagonista assoluta. Rappresentato a Varsavia in occasione della cerimonia del giuramento di fedeltà alla corona polacca da parte dell'Elettore di Brandeburgo Federico Guglielmo Hohenzollern, il dramma assume anche un significato politico, perché Puccitelli esalta nel prologo la vittoria dell'esercito polacco contro i Cavalieri teutonici, che avevano invaso parte della Polonia e della Lituania; inoltre Giove in persona, pur alludendo alla grandezza di Ercole, rende indirettamente omaggio al coraggio e agli atti di valore compiuti da sovrano polacco.

La vicenda, secondo i modelli della tragedia classica, è segnata dalla drammatica atmosfera suscitata dalla passione senza speranza di Didone, la quale si troverà al centro di un doloroso groviglio di sentimenti, che la spingeranno inesorabilmente verso il suicidio. E' infatti la volontà degli dei a fare della regina di Cartagine una "bella mercede" per l'eroe troiano come distrazione ai suoi "gravosi affanni", in attesa che questo "Duce invitto chiaro, e forte" possa raggiungere il Lazio come ha destinato "l'amico Fato". Venere teme che l'incontro con la bellissima Didone possa distrarre Enea dalla sua missione e suscitare l'ostilità dei Cartaginesi, per cui prega Giove di inviare Mercurio per proteggere l'amato figlio. A sua volta Giunone, che odia i Troiani, invia Iride per intessere le sue trame e accendere il fuoco della passione fra Enea e la regina, che si dichiara disposta ad accogliere Enea e i suoi guerrieri. Didone resta subito affascinata dal "Peregino Heroe" e Venere, alleata con Giunone, ne approfitta per inviare il dio Amore, affinché la regina sia travolta da una ingannevole passione che avrà per lei conseguenze funeste. In una grotta, durante una caccia, si consuma l'unione tra i due amanti, ma l'imeneo si trasforma ben presto in tragedia, perché Giove invia Mercurio per ordinare ad Enea di compiere la sua missione, raggiungendo il Lazio dove dovrà fondare "l'alto Impero di Roma". L'eroe, che deve pertanto guarire dalla sua "insana follia", dichiara di essere pronto a partire nonostante il suo cuore sia straziato dal dolore perché ama Didone. Enea parte in segreto senza una parola d'amore e un addio per la donna amata, tanto che la povera regina di Cartagine, disperata per l'improvvisa partenza di Enea, decide di darsi la morte.

Al pari di quello precedente anche questo dramma è incentrato sul dualismo tra l'amore dei sensi e l'amore sublimato, secondo le regole proprie del teatro morale. Per questo Didone incarna l'*amore sensuale* inteso come una passione insanabile e distruttiva in contrasto con i principi morali che Puccitelli è solito proclamare. Si tratta di un sentimento così travolgente da far dimenticare alla regina i doveri verso la famiglia e l'adempimento dei doveri politici per il governo di Cartagine. Eppure l'autore sembra provare compassione di fronte a questa vicenda amorosa che si trasforma in un delirio nel quale confluiscono la delusione e la rabbia per un amore tradito, il dolore per l'abbandono, i sensi di colpa verso il proprio popolo, per cui il suicidio appare come l'unico strumento capace di pacificare l'animo tormentato di una regina e di una donna vittima del Fato e del volere perverso degli dei.

Enea rappresenta invece l'*amore puro*, un sentimento fondato sull'ossequio verso gli dei, sul rispetto per le leggi divine ed umane, sul senso di responsabilità, sul dovere verso la famiglia e la futura patria. Si tratta di un personaggio disegnato sul modello virgiliano, che pertanto incarna le virtù della *pietas*, *fides*, *fortitudo* e *patientia*. Tuttavia egli presenta i caratteri di una "modernità" espressa attraverso il tormento del dubbio, l'incertezza dei sentimenti, per cui Enea appare un eroe dolente e infelice che non trova in se stesso la forza di opporsi al destino tracciato dal Fato. Egli è disposto a compiere fino in fondo il proprio dovere senza quella gioia orgogliosa propria di altri eroi del mondo classico. Puccitelli sa cogliere questo aspetto di un uomo combattuto tra i sentimenti personali e il peso di una missione che lo obbliga ad agire contro i propri sentimenti: Enea non ha la fermezza dell'eroe convinto di seguire un ideale senza curarsi del sangue e delle lacrime che lascia alle sue spalle, perché in lui si annida costantemente il dubbio e un inconfessabile desiderio di amore, di serenità e di pace. Forse per questo Puccitelli, nel disegnare il personaggio, non lo paragona mai in modo esplicito a Ladislao IV e l'unico momento, in cui l'autore vuole esaltare la forza d'animo e il valore del sovrano di fronte al nuovo elettore, coincide con la decisione presa da Enea di servire la nuova patria, antepoendo alla sua "felicità privata" il bene dello Stato, mostrando una forza d'animo che indirettamente riflette le doti morali, politiche e militari del sovrano polacco.

La *Circe delusa* (1648) è l'ultimo dramma scritto da Puccitelli, che viene rappresentato nel Teatro di corte di Vilnius per celebrare l'arrivo nella capitale lituana di Ladislao IV e della sua seconda moglie, Ludovica Maria Gonzaga. L'intero dramma è posto sotto il segno della speranza, affinché possano essere superate le avversità che hanno colpito il sovrano per la morte dell'unico figlio e per aver subito diverse sconfitte politiche da parte dell'opposizione interna, contraria a intraprendere una guerra contro i Turchi. Il protagonista Ulisse è sottoposto a una serie di prove morali e fisiche che riesce a superare grazie al sostegno e alla fiducia nelle forze divine, per cui l'autore invia indirettamente un messaggio al re, incitandolo a non perdere "la speranza in Dio" e a continuare "la lotta contro gli infedeli".

La trama di questo dramma è tratta dal X Libro dell'*Odissea* e si caratterizza per la sua originalità, perché è la terza opera in musica ad avere come protagonista l'eroe greco,

preceduta soltanto da *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640) di Giacomo Badoaro e Claudio Monteverdi, da *l'Ulisse errante* (1644) di Giacomo Badoaro e Francesco Paolo Saccati. La vicenda ha inizio con lo sbarco di Ulisse e dei suoi compagni presso un promontorio nei pressi di Gaeta, "detto volgarmente *Monte Circello*" (7), dove Circe, essendo "peritissima di quanto valeva all'Arti venefiche", si diletta ad attirare "con arti e vezzi i Passeggeri fra i giubili poi delle Mense e dei Conviti gli privava dell'humana forma riducendoli in Fiere". Mentre la maga si mostra insensibile alle gioie dell'amore, Cupido esalta la forza dei sentimenti amorosi e promette di proteggere il "Guerriero d'Itaca, invitto e forte", affinché possa ritornare in patria dalla bella Penelope che gli è sempre rimasta fedele senza mai abbandonarsi a un "lascivo impuro ardore".

Ulisse apprende da Eurialo, che i compagni, attratti con l'inganno e la gentilezza, sono stati tramutati in fiere, per cui decide di soccorrere i suoi uomini, pronto ad affrontare anche la morte, ma ecco comparire Mercurio per spiegargli come resistere alle lusinghe di Circe: egli deve sguainare la spada e minacciarla di morte, in modo che la maga giuri di essere sottomessa al suo volere. Circe si fa incontro ad Ulisse, offrendogli di tenerlo lontano dagli "affanni" con le sue pozioni magiche, ma resta stupita e impaurita nel vedere che la bevanda non provoca nessun effetto sull'eroe, il quale la minaccia di morte, le fa promettere di non usare i suoi sortilegi e gli ordina di svelargli la strada che conduce all'Ade. Mercurio e Amore celebrano il loro trionfo, perché Circe è ormai perdutoamente innamorata di Ulisse e tra i due si stabilisce un legame passionale, anche se l'eroe mostra sempre il dolore e la nostalgia per la patria lontana. Circe sente a sua volta che ben presto dovrà ubbidire al volere del Cielo, consentendo ad Ulisse di ritornare ad Itaca. Amore e Mercurio sono pronti a proteggere Ulisse quando compie il viaggio nell'Oltretomba, dove incontra il vate Tiresia che gli svela quali avventure dovrà ancora affrontare prima di ritrovare la patria. Ulisse ritorna da Circe e la ringrazia per avergli consentito di compiere il viaggio nell'aldilà, quindi le annuncia che è giunto il momento della partenza e i Greci intonano un canto d'addio per esaltare la bellezza e la pietà di Circe e per rivolgere una preghiera al "Superno Motore" al quale "chiniam la mente, e l'core". Dall'Olimpo Giove decreta che è arrivato per Ulisse il tempo di ritornare in patria, perché "dopo spietata guerra,/Di pace i dì sicuri/Il Ciel pur dona al fine;/E dopo pioggia suole,/Splender più vago, e più ridente il sole".

Il dramma, che conclude la "trilogia degli eroi", presenta ancora una volta una netta distinzione tra la Terra e il mondo degli dei, che decidono il destino degli umani e ancora una volta Puccitelli mette a confronto *l'amore lascivo* e *l'amore sacro*. Il primo è incarnato da Circe che non riesce a sottomettere l'eroe greco al suo fascino sensuale, ma deve sottostare al volere di Ulisse che gode della protezione degli dei. Fedele alla sua visione morale Puccitelli non propone la metamorfosi di un Ulisse dominato dai sensi, ma quella di Circe che abbandona le vesti di crudele dominatrice del genere maschile per diventare una creatura sottomessa agli ordini del Cielo e animata dalla pietà per chi soffre. Ulisse è rappresentato come un "Heroe, tra i più chiari della Grecia per finezza di consiglio, eloquenza, valore, fortezza e pazienza d'animo", il quale è protetto dalla sua astuzia e dal favore degli dei, per cui riesce a non perdere il controllo della ragione e della volontà,

anche se subisce il fascino sensuale di Circe e accetta di corrispondere alla sua passione amorosa, ma solo dopo averne sottomesso la volontà, per riprendere infine la via verso la patria, rispondendo al richiamo del suo dovere di sovrano e dell'amore verso la sua famiglia.

I testi per i balletti

Durante il Rinascimento il ballo faceva parte dei cerimoniali di corte e costituiva un passatempo per il principe e i cortigiani. In un secondo momento, accanto alle feste da ballo, si cominciano ad allestire degli spettacoli di danza, interpretati da componenti della corte, nei quali il ballo si affianca al canto, al mimo, alla recitazione. Con l'affermarsi del professionismo teatrale in tutte le sue diversificazioni, s'inizia a richiedere una specializzazione dell'artista, per cui lentamente scompare l'intercambiabilità dei ruoli "attore-spettatori". E' in Italia che si formano i primi danzatori professionisti grazie alla bravura dei maestri di ballo che ben presto sono chiamati in altri Stati europei, per cui nel Seicento la danza all'italiana favorisce la nascita del *ballet de Cour* in Francia, del *masque* in Inghilterra e dell'*entremés* in Spagna, destinati a intraprendere successivamente un loro percorso artistico.

Nella stagione del Barocco, divisa fra classicismo e nuova cultura, tra conservatorismo e innovazione, si cerca il superamento delle contraddizioni di un secolo che appare decisamente di passaggio a causa di profonde trasformazioni di carattere etico e sociale, di una instabilità politica che lo Stato assoluto cerca di esorcizzare per mantenere lo *status quo* all'interno della società. Tutto questo si riflette nel mondo artistico caratterizzato da un gioco spesso esasperato di immagini, artifici e preziosità, dall'universale utilizzazione della metafora usata come un artificio capace di svelare e nascondere la realtà. Soprattutto il teatro è caratterizzato dalla spettacolarità, dall'ostentazione e dal compiacimento edonistico, per cui dilaga la passione per i mutamenti di scena, la varietà degli apparati, la ricerca di effetti spettacolari che arrivano a volte all'eccesso dell'iperbole. In questa nuova concezione teatrale il balletto occupa un posto privilegiato anche nel melodramma, impiegato come intermezzo fra un atto e l'altro, trattando temi di pura fantasia diversi da quelli della rappresentazione; oppure appare all'interno dello spettacolo stesso, tra due scene o tra un'azione scenica e l'altra, per commentare un evento, sottolineare il manifestarsi di un sentimento, per accentuare il valore encomiastico e celebrativo del mecenatismo teatrale.

Puccitelli inserisce spesso dei balletti nei suoi drammi per musica per sottolineare un passaggio da un'azione teatrale all'altra, oppure per commentare una situazione o uno stato d'animo dei personaggi, ma scrive anche testi per il balletto inteso come *spettacolo*

autonomo con una funzione essenzialmente ludica, alla quale egli riesce tuttavia a dare dei contenuti narrativi. Dai suoi libretti si può pertanto desumere che il balletto abbia ormai acquisito un suo esplicito linguaggio coreografico e una sua importanza drammaturgica, anche per le sfarzose coreografie, di cui sono giunte fino a noi notizie attraverso le relazioni del nunzio apostolico mons. Filonardi.

La prigione d'amore (1637) è il primo testo per balletto scritto da Puccitelli per aprire i festeggiamenti in occasione del matrimonio di Ladislao IV con Cecilia d'Austria. Il testo è andato smarrito ed esiste soltanto un riassunto della trama, nella quale si racconta che il dio Amore è stato imprigionato all'interno di una torre, da dove viene liberato per l'intervento di Venere. La scena è dominata da una macchina semovente a forma di torre al cui interno è collocata la prigione di Amore che appare in cima alla torre stessa agitando le ali. Nella torre, una volta che essa ha raggiunto il centro del palcoscenico, si apre una porta che lascia intravedere un "dilitioso giardino", dal quale esce Venere con le dieci fanciulle che vi erano tenute prigioniere.

Nel secondo balletto *l'Africa supplicante* (1638) si fondono le finalità celebrative con il gusto dell'esotico allora in gran voga, per cui Puccitelli sceglie come ambientazione il continente africano, mettendo in scena, secondo il giudizio di Filonardi, una delle rappresentazioni più spettacolari che siano state viste sul palcoscenico della corte polacca, un balletto impreziosito anche dalla partecipazione della stessa regina in qualità di danzatrice. Malgrado lo spettacolo sia stato concepito in occasione del tradizionale ballo di corte allestito per il carnevale, l'autore introduce alcune allusioni di carattere politico, esortando il re a scendere in guerra per "punir l'empio Ottomano" che minaccia i confini orientali della Polonia.

Lo spettacolo doveva risultare affascinante per la "sfarzosità orientale autenticamente barbara" (Filonardi) dei costumi e le meraviglie del macchinario scenico: al centro del palcoscenico si era un elefante di enormi dimensioni (due metri di lunghezza e un metro di larghezza), in grado di muovere la testa, la proboscide, le zampe e di inginocchiarsi nel finale dinanzi al re e alla corte. Una figura femminile impersonava l'Africa, che aveva il viso coperto da una maschera nera e indossava una veste d'oro; vi erano poi dodici danzatrici con il volto coperto da maschere nere, con costumi di raso nero e guarnizioni di broccato d'oro, con il capo coperto da un velo di seta intessuto d'oro.

Il testo de *La Maga sdegnata* (1640), il cui unico esemplare si trova presso la Biblioteca Comunale di San Severino Marche, assume una particolare importanza, in quanto si tratta di un balletto che si distingue dagli altri due per la forma e per i contenuti narrativi che lo avvicinano a un dramma per musica.

La maga Anfesibena presenta infatti i caratteri di un personaggio tragico e crudele perché vuole mostrare al mondo come sia capace di scatenare una terribile guerra e per questo ha fatto prigioniero dieci Regine tenute incatenate all'interno di una rupe. La "scelerata" maga "al Ciel rubella (e) nemica al Ciel" vuole vendicarsi della sua "derisa potenza", con

la quale è riuscita a fermare il corso dei fiumi, a trasportare monti e mari, a sottomettere ai suoi voleri la stessa Luna. Per mostrare tutta la potenza delle sue arti magiche, vuol far precipitare la terra nell'oscurità, affinché gli umani possano comprendere "che di soverchio ardir la lingua armaste,/contro sì bella, e sì potente Maga". Anfesibena comunica alle sue ancelle che all'interno della roccia sono tenute prigioniere dieci Regine e da dietro le quinte giunge il pianto delle Regine prigioniere. Puccitelli, per la prima volta, ricorre all'espedito di collocare il coro fuori scena, perché per seguire questo brano aveva bisogno di persone esperte nel canto, mentre le danzatrici non erano quasi mai delle cantanti, tanto più che in questo caso il corpo di ballo delle dieci regine era composto dalle Dame di compagnia della Regina, secondo una tradizione a quel tempo ancora viva nelle feste di corte. Mentre il coro esegue il brano, con spettacolare colpo di scena, si spalanca "la Rupe e nel seno di essa si videro catenate diece Regine"; nello stesso momento, avvolta da una grande luce, "si vide sovra un Carro dorato scender Giunone dal Cielo", la quale ordina alla "Maga superba e cruda" di liberare le Regine e di trasformare la selvaggia rupe in una reggia dorata. Anfesibena esegue immediatamente l'ordine impartito dalla dea e può stupire il lettore di oggi è la rapidità della trasformazione della maga che da superba e ribelle diventa una "obediente Ancella", ma bisogna tenere sempre presente che questi spettacoli non tanto la logica quanto l'imperativo della "meraviglia". Sempre per volontà di Giunone, infatti, la Rupe si trasforma nello splendido salone all'interno di un palazzo, in modo che la dea possa invitare le fanciulle liberate dalla prigionia ad esprimere la loro felicità attraverso la danza: "Hor voi pregio d'Amore/dolce di mille cor gradito ardore,/bandite il duolo, e in debiti intervalli,/l'aria sferzando, il pie movete a balli".

Note

1. *Liber Mortuorum Ecclesiae Sancti Laurentii*, manosc., Archivio parrocchiale di S. Lorenzo, c.17.
2. La lettera è stata pubblicata nel volume intitolato *La Secretaria di Apollo*, Venezia, 1656.
3. G. Ciampoli, *La vittoria polacca. Coro musicale*, ms. 906, Biblioteca Casanatense, Roma, poi pubblicato con altro titolo in *Rime scelte*, Roma, 1666. La composizione è stata scritta per celebrare la vittoria riportata dall'esercito polacco, guidato da Ladislao Wasa, contro i Turchi in Valacchia.
4. Aveva soggiornato a San Severino per un breve periodo nel 1638 per curare la sua malferma salute, come si può desumere da una lettera che Ladislao invia da Varsavia il 6 agosto 1638 a mons. Ciampoli, nella quale il re raccomanda all'attenzione del Governatore di San Severino "Puccitelli Segretario nostro in Italia per privati bisogni, che spettano alla sua salute, da' quali speditosi, dovrà tornarsene a questo nostro servizio. Con questa occasione desiderando egli poter'esser veduto volentieri da V. S. à cui si presenterà, ha per tale effetto pronti i nostri uffici, che à lei per questo abbondantemente vengono".

5. P. Peretti, *Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati "sonator famosissimo (Fossombrone 1606-1677)*, *Recercare, Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, IX, 1997, pp. 19-27.

6. Giove rappresenta la saggezza e la giustizia; Apollo presiede alla poesia e alla musica; Proserpina e Plutone sono il segno della speranza umana di accettare la morte e l'aldilà; Pan è il protettore del mondo pastorale; Venere e Cupido conducono i loro giochi d'amore per affermare l'invincibile forza della passione. Lo stesso cosa accade per alcuni personaggi della mitologia classica: Tiresia e Cassandra hanno il compito di annunciare il futuro; Narciso diventa l'immagine di una distorta e innaturale psicologia amorosa; Dafne viene proposta come l'esempio di una metamorfosi alla quale devono sottoporsi gli umani secondo i voleri del Fato o della Provvidenza; Psiche come la creatura che sa accettare con umiltà l'amore di un dio.

7. Giulio Rospigliosi (1600-1669), che nel 1667 viene eletto pontefice con il nome di Clemente IX, ha scritto diversi lavori teatrali che hanno contribuito a determinare gusti e orientamenti del melodramma del primo Seicento. Altri suoi drammi per musica a tema religioso sono *I Santi Didimo e Teodora* (1635), *San Bonifacio* (1638), *L'innocenza difesa* (1641), *Genoinda* (1641), *Sant'Eustachio* (1643). Egli anche autore di due drammi ispirati dai poemi cavallereschi rinascimentali *Erminia sul Giordano* (1633), tratto dalla *Gerusalemme Liberata* del Tasso; *Il palazzo incantato d'Atlante* (1642), tratto dall'*Orlando furioso* dell'Ariosto.

Bibliografia

Aleandri V.E. *Un marchigiano musicista e poeta in Polonia segretario del re Ladislao IV*, *Picenum, Rivista marchiana illustrata*, XVI, 1919, pp.57-66

Gentili G.C., *De Ecclesia settempedana*, Macerata, 1838, III, pp. 289-301, Parte terza, pp.203-206

Lewanski J., *Virgilio Puccitelli e il suo teatro in musica*, *Miscellanea Settempedana*, Bellabarba Editori, San Severino Marche, n. 2, op. cit., n. 2, 1979, pp. 9-52

Manikowski A., *Activité politique à la cour de Ladislao IV*, *Misc. Sett.*, op. cit., pp.53-62

Masetti Zanini G. L., *Due re di Polonia e un poeta e musicista settempedano*, *Misc. Sett.*, op. cit. n. 1, 1976, pp.61-80

Masetti Zanini G.L., *La nunziatura di Varsavia e la segreteria italiana del re*, *Misc. Sett.*, op. cit., pp. 63-90

Osieka-Samsonowicz Ha., *Locci architetto e scenografo a Varsavia*, Instytut Sztuki Olskiej Akademii Nauk, Varsavia, 2003

Paciaroni R., *Il testamento di Virgilio Puccitelli segretario del re di Polonia*, Miscell. Settemp., op. cit., pp. 91-104

Paciaroni R.-Pellegrino A., *L'attività teatrale a San Severino nel XVI e XVII secolo*, Misc. Sett., op. cit., pp. 105-118

Panicali A., *Un librettista italiano in Polonia: Virgilio Puccitelli (1599-1654)*, Studi Seicenteschi, IX, 1968

Pellegrino A., *Teatro e società nel Maceratese tra il 1650 e il 1850*, in A. Bittarelli (a cura di), *"Camerino. Teatro allo specchio"*, Comune di Camerino, 1990, pp.168-170

Pellegrino A., *Una civiltà teatrale. Lo spettacolo nelle Marche*, in F. Mariano (a cura di), *Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, Nardini, Firenze, 1997, p. 147.

Pellegrino A., *Virgilio Puccitelli e il dramma musicale*, Musicultura On Line, www.musicult.it, 2007

Pellegrino A., *Virgilio Puccitelli, un drammaturgo europeo Accademico della Florida*, in *Itinerari barocchi. Letteratura, musica e teatro nella San Severino del Seicento*, Comune di San Severino Marche, 2010, pp. 104-122

Peretti P., *Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati "sonator famosissimo" (Fossombrone 1606-1677)*, Ricercare, Rivista per lo studio e la pratica della musica antica, 1997, pp.19-27

Peretti P., *Alessandro Subissati. Sonate per violino e basso continuo*, Symphonia, Pugnano/Pisa, 1997

Piersiak T., *Italiani in Polonia nella prima metà del Seicento*, Misc. Sett., op.cit., pp.119-138

Pollak R., *Virgilio Puccitelli - appunti bio-bibliografici*, in *Melanges de litterature comparée et de filologie offerts a M. Brahmer*, Varsavia, 1967

Puccitelli V., *Drammi musicali*, Comune di San Severino Marche, 1976

Ruggeri O., *Scenografia e cronaca teatrale in alcuni dispacci di Filonardi*, Misc. Sett., op. cit., pp. 139-148

Szweykowska A., *Qualche osservazione sulla struttura letteraria del dramma musicale del primo Seicento (sull'esempio delle opere di Virgilio Puccitelli: 1599-1654)*, Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi, Quadrivium, XII, 1971, pp. 77-86

Szweykowska A., *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia*, Rivista italiana di musicologia, VII, 1972, pp. 182-195

Szweykowska A., *Appunti sui primi sviluppi del dramma per musica in Italia*, Misc.. Sett., op. cit., pp. 149-156

Szweykowska A., *Un dramma per le nozze reali*, Misc. Sett., op. cit., pp. 157-166

Szweykowska Z. M., *La musica per i drammi di Virgilio Puccitelli*, Misc.. Sett., op. cit., pp. 167-186

Zwirkowska E., *La vita artistica e il primo teatro stabile di Varsavia*, Misc.. Sett., op. cit., pp. 187-216