

TESI

**6**

COLLANA DIRETTA DA  
Francesca Gentile Camerana

REDAZIONE: Francesca Carullo  
IMPAGINAZIONE: Tiziana Vigna  
COPERTINA E PROGETTO GRAFICO: G. Leila Librizzi

Tutti i diritti riservati.  
La riproduzione, anche parziale  
e con qualsiasi mezzo, non è consentita  
senza la preventiva autorizzazione  
scritta dell'editore.

© 2005 De Sono Associazione per la Musica  
262/43 via Nizza - 10126 Torino

Publicato da  
EDT srl  
19 via Alfieri - 10121 Torino  
[www.edt.it](http://www.edt.it)  
[edt@edt.it](mailto:edt@edt.it)  
ISBN 88-6040-018-X

DE SONO  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

Andrea Garavaglia

Sigismondo D'India  
“drammaturgo”



---

La De Sono Associazione per la Musica è stata costituita il 15 febbraio del 1988 da un gruppo di privati con il contributo finanziario di industrie piemontesi, ed è riconosciuta dalla Regione Piemonte.

De Sono è il titolo di un capitolo di un'opera di Marsilio Ficino: un nome che sa di antico, dunque, ma che racchiude anche una promessa di ricerca di nuovo suono e di nuova musica.

Tre sono le finalità dell'Associazione:

- seguire e finanziare gli studi e il perfezionamento di giovani strumentisti e compositori piemontesi e di musicologi italiani;
- organizzare concerti e incontri per l'ascolto e la conoscenza di tutta la musica, dall'antica alla contemporanea;
- intervenire nel campo dell'editoria musicale con la pubblicazione, ripartita in collane specifiche, di Tesi, Saggi, Repertori iconografici.

Queste collane raccolgono le migliori tesi di laurea e di dottorato di argomento musicologico discusse in università italiane o straniere, nonché saggi monografici e ritratti illustrati di singoli musicisti, e si propongono di adempiere a una duplice funzione: da un lato incoraggiare e aiutare i giovani nell'approfondimento dei loro studi; dall'altro offrire nuovi strumenti alla cultura musicale, che si troverà a disporre del frutto di ricerche e riflessioni altrimenti conosciute soltanto in ambito accademico.

---

## Indice

### VIII Ringraziamenti

### IX Introduzione

- 1 Poemi e testi drammatici: occasioni narrative e “scene” cantate
- 2 Due concetti a confronto
- 5 Testi teatrali e narrativi in musica: varietà e profusione
- 10 Mirtillo e Falsirena, due lamenti *in nuce*
- 18 Aggregazione testuale
- 29 Situazioni semisceniche
- 37 Un interesse esasperato: pene d’amore “in scena”
  
- 41 D’India “corago”: la drammaturgia del comporre
- 42 Questioni di organico e di registro
- 45 Forme di “dialogo” in musica
- 49 Discorsività diretta e indiretta
- 57 Sovrapposizioni testuali con effetto drammatico
- 62 «Stile recitativo» in monodia e in polifonia
  
- 67 Monteverdi: modello e sfida
  
- 79 Stile recitativo e costruzione drammatica: i lamenti
- 80 Precocità e numero
- 82 «Parole dell’Autore»

85	Esempi di “regia”: esordi e percorsi drammatici
101	La <i>Lettera amorosa</i> , un altro lamento
104	Stile recitativo e “scrittura teatrale”
107	Rappresentazione del dolore: una chiave “introspettiva”
107	Predilezioni e originalità compositive
116	D’India e il <i>milieu</i> culturale
126	Itinerari diversi per la creazione di un genere
133	Appendice
	<i>Lamenti e Lettera amorosa</i>
135	<i>Olimpia</i>
136	<i>Didone</i>
138	<i>Orfeo</i>
140	<i>Giasone</i>
141	<i>Apollo</i>
143	<i>Lettera amorosa</i>
145	Bibliografia
159	Indice dei nomi e delle opere

Ai miei genitori,  
Susanna e Romano

---

## Ringraziamenti

Per la stesura di questo lavoro sono riconoscente a molte persone che in vari modi mi sono state d'aiuto. A Davide Daolmi va la mia più sincera gratitudine: a lui devo numerosi consigli sulla struttura del testo, sulle idee sviluppate e un'attenta lettura delle varie redazioni. Sono grato a Joachim Steinheuer per i preziosi suggerimenti nella fase iniziale delle ricerche e ringrazio di cuore tutti coloro che hanno contribuito a perfezionare la versione finale: Stefano La Via, Angela Romagnoli, Claudio Vela, Marco Castellari, Giovanni Dall'Orto, Daniele Sabaino e Vincenzo Borghetti. Infine rivolgo un ringraziamento particolare a Lorenzo Bianconi che, dopo aver letto il dattiloscritto, ne ha incoraggiato la pubblicazione.

---

## Introduzione

Nelle pagine seguenti ho tentato d'indagare i momenti in cui Sigismondo D'India, nel repertorio vocale monodico e polifonico, si esprime in forme e modi che sembrano destinati più alla scena che all'intrattenimento cameristico, manifestando, in altre parole, una particolare inclinazione "teatrale"<sup>1</sup>. Parlare della propensione scenica e drammaturgica di un compositore di cui non è pervenuta una produzione melodrammatica vera e propria può apparire paradossale e destare persino stupore, ma in realtà permette di spiegare aspetti fondamentali della sua poetica compositiva.

Di fatto, gli unici esempi noti di musica teatrale composta da D'India sono alcuni brani che si trovano nella raccolta *Musiche e balli* (1621)<sup>2</sup> e nel quinto libro delle *Musiche* (1623)<sup>3</sup>. Si tratta per lo più di composizioni sceniche,

---

<sup>1</sup> La necessità di uno studio sulla "teatralità" della musica vocale dindiana è stata evidenziata anche da Maria Antonella Balsano, *Dal Muar al Mar del Nord: la lunga navigazione di Sigismondo D'India*, in Carlo De Incontrera (a cura di), *Nell'aria della sera: il Mediterraneo e la musica*, [Trieste], s. e. 1996, pp. 161-77.

<sup>2</sup> Sulla raccolta *Musiche e balli a quattro voci con il basso continuo* (Venezia, 1621), pubblicata in edizione moderna a cura di R. Bez – C. Chiavazza – M. Less, Lucca, LIM 2000, si vedano due contributi di Paola Besutti: "Le musiche e balli a quattro voci" di Sigismondo D'India: "alla francese"?, in *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 6-7 settembre 1993), a cura di A. Chiarle, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale 1996, pp. 227-38, e il più recente *Le "Musiche e balli a quattro" in scena: contesti e ipotesi drammaturgiche*, in *Care note amorose: Sigismondo D'India e dintorni*, Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, 20-21 ottobre 2000), a cura di S. Saccomani Caliman, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale 2004, pp. 49-68.

<sup>3</sup> Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT 1982, p. 18, nota come il quinto libro delle *Musiche* (1623) includa, accanto ai lamenti, due brani di musica teatrale eseguiti tre anni prima alla corte sabauda: l'aria della Virtù eroica «Io che del ciel i sempiterni campi», quattro quartine di endecasillabi

eseguite in contesti rappresentativi e spettacolari (balletti, cori...), che hanno però caratteristiche diverse rispetto alla musica operistica comunemente intesa.

Per diversi anni, sulla scorta di alcuni frammenti musicali conservati a Torino, si è attribuita a D'India l'intonazione di un dramma di Ludovico San Martino D'Agliè detto *Zalizura*, attribuzione che è stata messa in dubbio da Thomas Walker, in base a ragionevoli considerazioni sullo stile musicale<sup>4</sup>. Rimane, quindi, un solo dramma per musica sicuramente composto da D'India: il *Sant'Eustachio* dell'Agliè, un oratorio rappresentato a Roma nel 1625 e a Torino nel 1627, del quale tuttavia abbiamo soltanto informazioni archivistiche<sup>5</sup>.

Nonostante la storiografia musicale finora si sia occupata prevalentemente del compositore come madrigalista e come monodista, la sua vocazione teatrale non è affatto passata inosservata<sup>6</sup>, a partire in primo luogo dalle compo-

---

cantate nel balletto *Le accoglienze* (Torino, gennaio 1620; in *ibid.*, pp. 268-79, è riportata e commentata la descrizione del balletto secondo una fonte dell'epoca) e il breve madrigale "rappresentativo" «Questo dardo, quest'arco», declamato da Diana in un'altra festa dello stesso periodo. Maria Antonella Balsano, «*Felice chi vi mira*» *Sigismondo intonò con doppia lira*, in *Sigismondo D'India*, Atti del Convegno di studi (Erice, 3-4 agosto 1990), a cura di M.A. Balsano – G. Collisani, Palermo, Flaccovio 1993, pp. 155-73, a proposito delle composizioni pubblicate da D'India nel secondo libro delle *Villanelle alla napoletana* (1612), avanza l'ipotesi che «più di un brano potrebbe esser stato concepito per accompagnare in qualche modo eventi spettacolari, anche di dimensioni ridotte, allestiti alla corte dei Savoia» (p. 166), ipotesi però ancora tutta da dimostrare.

<sup>4</sup> L'attribuzione a D'India dei frammenti musicali conservati a Torino (Biblioteca Nazionale, Ris. Mus. II 5) è nata da un fraintendimento di Luigi Torri, *Il primo melodramma a Torino*, «Rivista Musicale Italiana», xxvi, 1919, pp. 1-35 (cfr. anche Federico Mompellio, *Sigismondo D'India. Musicista palermitano*, Milano, Ricordi 1956, pp. 69 e 94), chiarito da Thomas Walker, *Apollo nelle Indie: appunti sul "primo melodramma" alla corte di Savoia*, in *Sigismondo D'India cit.*, pp. 175-98. Sebbene le attribuzioni basate su considerazioni stilistiche necessitino sempre di molta cautela, quelle di Walker sulla *Zalizura* mi sembrano del tutto plausibili: il recitativo di quest'opera non presenta caratteristiche simili a quelle del recitativo impiegato da D'India, per esempio, nei lamenti e nella *Lettera amorosa*. Ciò nonostante, alcuni studiosi preferiscono ancora non tener conto delle osservazioni di Walker, pur in assenza di attestazioni che avallino la vecchia ipotesi di Torri; cfr. Isabella Data, *Le musiche nella Libreria Ducale, in Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. Masoero – S. Mamino – C. Rosso, Firenze, Olschki 1999, pp. 507-20: 513, e Mariarosaa Masoero, «*La Zalizura* e altro di Ludovico San Martino d'Agliè», in *Care note amoroze cit.*, pp. 17-47: 27.

<sup>5</sup> Le notizie sul *Sant'Eustachio* emergono dalle seguenti fonti: Andrea Rossotto, *Syllabus scriptorum Pedemontii seu de scriptoribus Pedemontanis*, Monteregali [Mondovì], Francesco Maria Ghislandi 1667, p. 406 (citato da M. Masoero, «*La Zalizura*» cit., p. 25); i «Registri dei conti» della casa del cardinale Maurizio di Savoia (cfr. Giuseppe Rua, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia: Lodovico D'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher 1899, pp. 46 e 104, e L. Torri, *Il primo melodramma cit.*, p. 13); una lettera minuta di Ludovico d'Agliè a Margherita di Savoia del 1625 o 1626 (riportata in Stanislao Cordero di Pamparato, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Carlo Emanuele I. Miscellanea*, Torino, 1930, pp. 31-142: 92).

<sup>6</sup> Già F. Mompellio, *Sigismondo D'India cit.*, p. 54, osserva che, leggendo il *Lamento di Giasone*, sia «spontaneo il domandarsi quale riuscita avrebbe fatto il D'India nel melodramma».

sizioni “rappresentative” – i lamenti, la *Lettera amorosa* e un ciclo di madrigali dell’ottavo libro – ma tale vocazione non è ancora stata oggetto di uno studio sistematico. In un articolo di alcuni anni fa, Antonio Vassalli, a proposito dei lamenti, faceva riferimento a «quella risaputa inclinazione melodrammatica dindiana per i contesti vocali rappresentativi di grande tensione»<sup>7</sup>, ma i motivi per cui tale inclinazione si ritenesse “risaputa” sono ancora da indagare. Si tratta dunque di confrontarsi con un aspetto della sua poetica compositiva che, proprio perché considerato un dato di fatto evidente, non è mai stato sottoposto a verifica diretta. Non stupisce pertanto che ai cinque lamenti, definiti senza esitazione «grandiose scene drammatiche da camera»<sup>8</sup>, siano state dedicate solo poche pagine<sup>9</sup> e che la *Lettera amorosa*, un’altra delle «grandi scene drammatiche», sia rimasta quasi del tutto ignorata, eccetto i riferimenti alla provenienza del testo e qualche rilievo generico<sup>10</sup>.

A parte la raccolta *Musiche e balli*, il rapporto del Palermitano con la musica di scena si basa esclusivamente su informazioni documentarie e su supposizioni che permettono comunque di tracciare un quadro ricco e articolato in cui analizzare il rapporto fra le sue predilezioni compositive e i gusti della committenza. Sappiamo, ad esempio, che il compositore, per volere di Enzo Bentivoglio, intonò un’egloga pastorale di Battista Guarini, *La Bonarella*, destinata probabilmente a essere eseguita in forma di intermedi nella *Filli di Sciro* di Guidobaldo Bonarelli<sup>11</sup>. La rappresentazione però, programmata a Ferrara per il Carnevale del 1612, non ebbe luogo e nulla di quello spettacolo è oggi rimasto.

<sup>7</sup> Antonio Vassalli, *Il rapporto col testo: poesie e scelte poetiche*, in *Sigismondo D’India* cit., pp. 31-51: 41.

<sup>8</sup> Paolo Emilio Carapezza, *Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica*, in *Sigismondo D’India* cit., pp. 9-30: 13.

<sup>9</sup> Si vedano: John Joyce, *I cinque libri de “Le Musiche” di Sigismondo D’India*, in *Sigismondo D’India* cit., pp. 115-33: 130-1; William V. Porter, *Lamenti recitativi da camera*, in Iain Fenlon – Tim Carter (a cura di), «*Con che soavità*». *Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, Oxford, Clarendon Press 1995, pp. 73-111: 86-90; Maria Caraci Vela, *Lamento polifonico e lamento monodico da camera all’inizio del Seicento: affinità stilistiche e reciprocità di influssi*, in Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (a cura di), *Seicento inesplorato. L’evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, Como, AMIS 1993, pp. 341-83: 350-3.

<sup>10</sup> Cfr. F. Mompellio, *Sigismondo D’India* cit., pp. 52-3; A. Vassalli, *Il rapporto col testo* cit., p. 39; P.E. Carapezza, *Un altro Mercurio* cit., p. 29. Presumo che Alessandra Sbriscia, *La tradizione della “Lettera amorosa” nel Seicento e nel Settecento*, tesi di laurea in Lettere e Filosofia (relatore Francesco Degrada), Università degli Studi di Milano, a.a. 2000-01, parli in modo più diffuso della *Lettera dindiana*, ma rimane una supposizione, non avendo avuto il permesso di consultare il dattiloscritto.

<sup>11</sup> Rinvio a Tim Carter, *Intriguing Laments: Sigismondo D’India, Claudio Monteverdi, and Dido “alla parmigiana” (1628)*, «*Journal of American Musicological Society*», II, 1, estate 1996, pp. 32-69: 35-7, e alle fonti documentarie trascritte e commentate da Dinko Fabris, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell’epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM 1999, pp. 195 (doc. 104), 242 (287), 325 (530), 403-4 (826).

Un'altra attestazione significativa si legge nella dedica al settimo libro di *Madrigali* (1624), nella quale il compositore ricorda al cardinale Maurizio di Savoia le sue «opere recitative, balletti e inventioni che già tutte insieme furono con mirabile e sontuoso apparato rappresentate in Torino». D'India allude probabilmente alle musiche per gli spettacoli torinesi organizzati tra il 1619 e il 1621, soprattutto in occasione delle nozze fra Maria Cristina di Francia e l'erede al trono sabauda Vittorio Amedeo. Prima di questo periodo, alla corte di Torino, impegnata nelle guerre per il Monferrato e travagliata dalle ostilità con la Spagna, le preoccupazioni erano ben altre e mancava del tutto la serenità necessaria per allestire feste e rappresentazioni di qualunque sorta.

Mentre la musica di alcuni «balletti», a cui D'India si riferisce nella dedica, si conserva nella raccolta *Musiche e balli*, non è ancora chiaro quali siano le «opere recitative» che lui stesso dice di aver composto. Fra queste vi potrebbero essere l'*Europa* di Bonardo Mangarda, scritta infatti «per la musica recitativa» (1619), la *Favola d'Arione* di Giovanni Capponi, «representé en musique» nel 1619 (i cui cori di marinai sono stampati in *Musiche e balli*), e la *Caccia* di Ludovico d'Aglié (1620), «recitata in musica» in una villa suburbana del cardinale Maurizio<sup>12</sup>; allo stato attuale delle ricerche è però difficile stabilire, nel caso si sia effettivamente occupato della musica di questi drammi, se li abbia intonati integralmente o solo parzialmente.

Uno dei motivi per cui, almeno per un certo periodo, D'India non compose opere in musica in senso fiorentino e mantovano dipese con molta probabilità dal tipo di spettacoli a cui era interessata la corte sabauda, ovvero pastorali, intermedî, tornei e balletti, nei quali la recitazione era spesso alternata o sostituita al canto<sup>13</sup>. La marcata preferenza sabauda per gli spettacoli effimeri può essere dovuta a due fattori, forse concomitanti: o la corte voleva evitare un confronto

---

<sup>12</sup> Marco Emanuele, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia 1600-1630*, Lucca, LIM 2000, pp. 84-5.

<sup>13</sup> Già Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Milano-Palermo-Napoli, Sandron 1904 (rist. anast. 3 voll., Hildesheim, Georg Olms Verlag 1969), I, p. 136, notava come «Torino soltanto in parte ha recato il suo contributo allo sviluppo del melodramma. Infatti in quella corte ebbero sempre maggior favore i tornei, le giostre, i balletti, le mascherate che non il vero e proprio melodramma». Sulle feste alla corte di Carlo Emanuele I e sulle varie tipologie di intrattenimento si vedano A. Solerti, *Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII*, «Rivista Musicale Italiana», XI, 1904, pp. 675-724; Stanislao Cordero di Pamparato, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I*, «Torino. Rassegna mensile», 1930, pp. 936-51 (numero speciale dedicato a Carlo Emanuele I); Franca Varallo, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno nazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985), a cura di G. Ioli, Torino, s. e. 1987, pp. 159-66; Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza 1990, pp. 41-3; Sabrina Saccomani, *Spettacolo e festa alla corte di Torino dal 1619 al 1637*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1992-93; M. Emanuele, *Commedie in musica cit.*

diretto con il modello fiorentino-mantovano<sup>14</sup> oppure voleva avvalersi di un tipo di intrattenimento più facilmente strumentalizzabile a fini politici e auto-celebrativi<sup>15</sup>. Di fatto è assai probabile che la tenace presenza di questi spettacoli alla corte torinese abbia rallentato l'avvio del genere melodrammatico<sup>16</sup>.

Non è un caso che l'unico dramma musicale integralmente composto da D'India, il *Sant'Eustachio*, pur commissionato di nuovo dal cardinale sabauda, sia stato scritto durante un soggiorno romano e per un contesto socio-culturale differente rispetto a quello torinese. Inoltre, sempre durante la permanenza romana, il compositore fu incaricato di riscrivere la parte del protagonista della *Catena d'Adone* di Domenico Mazzocchi (Carnevale 1626), come egli stesso racconta in una lettera al marchese Enzo Bentivoglio (2 settembre 1627)<sup>17</sup>. E sempre nella stessa lettera, nell'intento di mostrarsi esperto nella scrittura drammatica, D'India tenta di screditare l'abilità compositiva di Mazzocchi, anch'egli candidato a comporre musiche per le feste parmensi del 1628, e, soprattutto, sembra lasciare intendere di aver intonato fino a quel momento più di un dramma, affermando che invece «chi compose l'*Adone* non ha fatto altra opera sol che questa».

In effetti, oltre al *Sant'Eustachio* e forse a qualche spettacolo torinese, D'India nell'estate del 1626 si stava occupando della musica di un altro testo teatrale, che doveva essere rappresentato a Modena nei mesi successivi: l'*Isola di Alcina* del conte Fulvio Testi. Si ricavano notizie su quest'opera da uno scambio epistolare avvenuto nel luglio di quell'anno fra Testi e Cesare d'Este e fra D'India e Alfonso d'Este, il duca di Modena<sup>18</sup>, ma soprattutto dalla dedica del dramma al figlio di quest'ultimo:

<sup>14</sup> Cfr. M. Emanuele, *Commedie in musica* cit., p. 57.

<sup>15</sup> Sui motivi possibili per cui il balletto, presso la corte sabauda, fu a lungo preferito rispetto all'opera in musica si veda Mercedes Viale Ferrero, *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, Olschki 1976, pp. 145-72: 145-6.

<sup>16</sup> In L. Bianconi, *Il Seicento* cit., p. 273, a proposito della corte sabauda, si legge: «una tradizione tenace di balletti di corte può costituire un ostacolo duraturo all'impianto del teatro di corte».

<sup>17</sup> La lettera è stata parzialmente pubblicata in inglese da Stuart Reiner, «*Vi sono molt'altre mezz'arie...*», in Harold S. Powers (a cura di), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton, Princeton University Press 1968, pp. 241-58: 248 e 256, e poi integralmente trascritta da T. Carter, *Intriguing Laments* cit., pp. 35-6, e da D. Fabris, *Mecenati e musicisti* cit., pp. 403-4 (doc. 826). Ho riportato parte della lettera alla fine del capitolo *Monteverdi: modello e sfida*, p. 78. A proposito delle aggiunte e delle revisioni d'indiane alla *Catena d'Adone* si veda anche Nino Pirrotta, *Falsirena e la più antica delle cavatine*, in Riccardo Allorto et al. (a cura di), *Collectanea Historiae Musicae*, II, Firenze, Olschki 1956, pp. 355-66 (ripubblicato in *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio 1987, pp. 255-63: 259-60n).

<sup>18</sup> Nella lettera a Cesare d'Este, Testi scrive: «ubbidisco ai comandamenti di Vostra Altezza Serenissima e qui congiunta le mando la nota degli interlocutori della Favola: il signor cavaliere D'India la presenterà a Vostra Altezza» (Fredo, 7 luglio 1626; pubblicata in Fulvio Testi, *Lettere*, 3 voll., a cura di M.L. Doglio, Bari, Laterza 1967, I, p. 105). Mentre nella lettera di D'India ad Alfonso si legge: «vengo di nuovo a supplicare Vostra Altezza Serenissima a fare in maniera che l'opera sia praticata con quella

[La tragedia] fu finita in un mese [...] Il cavalier Sigismondo d'India, che colla musica dava spirito e animava il cadavero de' miei versi, aveva di già ammezzata la fatica e si sperava al principio di ottobre si dovessero in questa corte celebrare le nozze di due gran personaggi, stabilite dalla prudenza e autorità del signor Principe. Piacque a Dio di chiamare a sé l'Infanta Serenissima [Isabella di Savoia] onde gli apparecchiati spettacoli rimasero interrotti e questa mia composizione [...] restò seppellita nel silenzio, non essendo conveniente il dar orecchio ai canti in tempo di lagrime. [*Isola di Alcina*: dedica di Fulvio Testi a Francesco d'Este]<sup>19</sup>

Dalla dedica risulta che l'*Isola di Alcina*, destinata a festeggiare le nozze fra Maria Farnese e Francesco d'Este, fu musicata da D'India solo parzialmente, dato che la rappresentazione prevista per ottobre fu annullata per la morte di Isabella di Savoia, figlia di Carlo Emanuele I e consorte di Alfonso (fine agosto 1626). Dunque, anche in questo caso, il compositore perse l'occasione di realizzare un dramma musicale e a noi, ancora una volta, nulla è rimasto della sua esperienza teatrale.

Ciò nonostante, sempre nella lettera a Bentivoglio prima citata, D'India afferma la sua perizia compositiva nello «stile recitativo» quando, con una punta di orgoglio, scrive che «bisogna in simil opere esservi nato dentro» e si dichiara favorevole all'idea di drammi per musica in cui predomini l'azione, ossia il recitativo, secondo il modello proposto vent'anni prima a Firenze e a Mantova. È un peccato che durante l'incarico più lungo della sua carriera artistica, ovvero il soggiorno torinese (1611-23), il compositore abbia dovuto rinunciare quasi del tutto al genere melodrammatico, di cui si professa così esperto e interessato, ma il suo ideale coinvolgimento nella poetica teatrale ha ugualmente influenzato e condizionato altri generi musicali da lui coltivati.

---

cura e diligenza si conviene, comandando che le parti tutte con ogni maggior spirito siino da me, e sopra il tutto quello che fa la parte di Melissa, essendo parte che ricerca già studio e fatica per esser lunga e difficile; son anco necessitato significarle che saria mestiere provvedere di luogo, ove si potessero esercitare le parti senza esser sentite da tutto il mondo» (Roma, 22 luglio 1626; trascritta da F. Mompellio, *Sigismondo D'India* cit., pp. 79-80: nel testo riportato ho sostituito «Melita» con «Melissa», nome corretto dell'interlocutore del dramma).

<sup>19</sup> La dedica, che si trova nell'autografo conservato alla Biblioteca Estense di Modena, è stata trascritta da Girolamo Tiraboschi, *Vita del conte don Fulvio Testi*, Modena, Società tipografica 1780, pp. 153-4, ed è stata segnalata da L. Bianconi – T. Walker, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmoniche*, «Rivista Italiana di Musicologia», x, 1975, pp. 379-454: 425. Il dramma fu pubblicato per la prima volta in Fulvio Testi, *Poesie liriche et "Alcina" tragedia, opera nova del signor conte Fulvio Testi. Dedicata al serenissimo principe Mauritio, cardinal di Savoia*, Modena, Pompilio Totti 1636, insieme ad altri componimenti poetici, e autonomamente solo nel 1648; cfr. Gualtiero Medri, *Schede, note e appunti per una bibliografia delle opere di Fulvio Testi*, «Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», n.s. iv, 1946-1949, pp. 167-226 (nn. 13, 24, 26, 28). Infine segnalo che recentemente, al Settimo colloquio di Musicologia organizzato da «Il Saggiatore musicale» (Bologna, 21-23 novembre 2003), Rodolfo Baroncini ha nuovamente affrontato le vicende relative all'*Isola di Alcina* in una comunicazione intitolata *Alfonso III d'Este, Fulvio Testi e Sigismondo D'India: "prove di melodramma" alla corte di Modena*.