



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

L'invention du théâtre moderne

Actes des journées d'étude
CESR, Tours (4-5 novembre 2016)

Textes réunis par
Bianca Concolino et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Roberto Gigliucci, « Formes du mélodrame dans le XVII^e siècle », dans
L'invention du théâtre moderne,
éd. par B. Concolino, J. C. Garrot Zambrana, 2018,
« Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne
mis en ligne le 01-02-2018,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/invention-du-theatre-moderne>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Formes du mélodrame

dans le XVII^e siècle

Roberto Gigliucci
Université La Sapienza, Rome

Le passage entre XVI^e et XVII^e siècles est marqué par des innovations multiples. Beaucoup de celles-ci concernent le théâtre. Pensons au développement de la tragicomédie, à la *commedia dell'Arte* qui a une influence de plus en plus importante, à la comédie sacrée allégorique, à la *comedia nueva* et au drame élisabéthain-jacobien, au mélodrame. Nous dirons quelque chose à propos de ce dernier, en tâchant de déterminer quelques-uns de ses principaux aspects innovants¹.

À l'origine du mélodrame, il y a la fable pastorale, ceci est certain. Même si ce genre théâtral est déjà entré dans sa première phase de crise (cf. l'échec de la *Faithful Sheperdess* en Angleterre), l'opéra naissant se l'approprie. Cependant le choix du mythe, et en particulier de l'orphique ramène le tableau pastoral au modèle satyrique (*satyrikòn drama*) d'après Politien. Mais, encore, le choix de Rinuccini pour son *Euridice* (automne 1600) est une option pour la Tragédie, une tragédie à l'heureux dénouement, ni lugubre, ni sanglant (on peut penser aux justifications futures de Racine pour sa *Bérénice*, avec toutes les différences du cas, bien entendu), et surtout pas comique ou grotesque. Le schéma structural est tout simplement celui de l'*Aminta* : descente et montée. Guarini aussi soutenait la nécessité d'un danger extrême de mort, mais sans la mort finale. Cependant son *Pastor fido* était une *fabula implexa*, ce n'était pas une tragédie mais une tragicomédie. Rinuccini *tende al suo fine*, comme Gadda dirait, et son but est la tragédie. Tragédie simple et heureuse (*Euridice*), tragédie plus complexe et également heureuse dans son final (*Arianna*), enfin tragédie lugubre, riche et profondément mélanco-

¹ C'est impossible citer l'immense littérature critique sur la matière que nous allons manier dans cet petit essai. Nous renvoyons les lecteurs à nos précédents travaux, cités *infra*. Pour un cadre général, toujours relevant le volume par Paolo Fabbri, 2003, et maintenant Gloria Staffieri, 2013.

lique (*Narciso*), tellement riche de chœurs et tellement triste que Monteverdi refusa de la mettre en musique. Nous allons maintenant quitter l'histoire poétique de Rinuccini car la suite, immédiate, de l'histoire du mélodrame prend des voies différentes.

Nous ne parcourrons pas cette histoire dans ces pages. Nous choisirons quelques aspects qui nous semblent représentatifs du goût que nous appelons baroque.

Le premier – et plus important – est le mélange de comique et de sérieux, ou d'élégiac et caricatural. L'influence de la *commedia dell'arte* et de la *commedia ridicolosa* est très tôt visible, avant l'exploit de l'opéra barbérinien à Rome dans les années trente. En effet le comique est déjà présent *agli albori* (à la naissance) du mélodrame – expression, comme on le sait, d'Angelo Solerti. Nous avons vérifié que l'*Eumelio*, représenté dans le Séminaire des Jésuites, au cours de l'année 1606, c'est-à-dire un an avant l'*Orfeo* mantouan et cinq ans après l'*Euridice* florentine, montre des éléments fort comiques dans un cadre édifiant et sérieux. La structure de l'*Eumelio* est modelée sur la tripartition de l'*Euridice* : scène *boscareccia* – scène infernale – scène *boscareccia* ; le schéma est toujours celui de l'erreur, de la descente, de la résurrection. Le héros est devenu un jeune chanteur, pupille d'Apollon, qui tombe dans le vice et est traîné en enfer. Ici le comique des personnages d'Averne, comme Pluton lui-même et surtout Caronte, se révèle sans freins, très éloigné du type de décorum de Rinuccini. Les auteurs de l'*Eumelio* (sur lesquels je me permets de renvoyer à mes précédentes études)² vont imiter le vient-de-paraitre du nouveau genre, le *stile recitativo* et l'opéra, mais ils traduisent ce récent modèle en une dimension moralisatrice, sans oublier la récréation des âmes des spectateurs, religieux, précepteurs, étudiants. La partition de musique est imprimée par le même éditeur, Amadini, qui publiera l'*Orfée* immédiatement après celui de Monteverdi, sur le livret d'Alessandro Striggio jr.

Si l'*Eumelio* est de fait le premier exemple de mélodrame tragicomique (1606 !), nous devons dire quelque chose aussi sur le sublime et célébré chef-d'œuvre de Monteverdi. Je risque de paraître blasphématoire, peut-être, mais je crois aussi que dans l'*Orfeo* de Mantoue il y a des éléments d'ironie, légers sans doute. Le fait est qu'Orphée en enfer n'affiche pas une figure très digne. Il rencontre Caronte, un ministre infernal sans trop de majesté, ni d'autorité, mais Orphée chante pour lui l'*aria* plus complexe et techniquement la plus *virtuosa* qu'on puisse imaginer (*Possente spirto*). Pratiquement il gâche sa suprême habilité de chant pour convaincre un rude Caronte de lui concéder le passage pour l'au-delà. Caronte est à peine ému, mais il refuse la traversée et, en outre, il s'endort. La fonction psychagogique de la musique orphique se réduit à un effet soporifique, peu flatteur pour le chanteur le plus puissant de toute la mythologie classique. En outre, et d'une manière cohérente, Orphée ne rencontre jamais directement, face à face, Pluton et Proserpine, pour les supplier, comme il avait fait merveilleusement et avec succès dans l'*Euridice*.

2 Gigliucci, 2011, avec bibliographie.

Ce n'est pas par hasard que ce soit justement la figure de Caronte qui réunisse en soi les traits les plus cocasses dans ces réélaborations du mythe d'Orphée et d'Eurydice. En l'an 1619 (*La morte d'Orfeo* de Stefano Landi, qui assista à la représentation de l'*Eumelio* de 1606), en effet, nous trouvons un Caronte nettement comique qu'invite Orphée, avec une Sicilienne délicate et ironique, à boire l'eau du Lete, étant donné qu'Eurydice ne reconnaît plus son vieil amant, toute étourdie, presque engourdie (si vous me permettez la citation de *Manon*) et désormais créature fantomatique, sans mémoire, stupéfaite, comme on lira dans une poésie de Rilke quelques années plus tard.

Le tragicomique est donc tout de suite un élément constitutif du mélodrame, en insérant le genre récent du *recitar cantando*, propre à l'opéra, dans le nouveau goût des styles *mezclados* propre au baroque au stade initial.

Il était très important pour nous de reconnaître ce début précoce du comique dans la matière poétique-musicale de l'opéra à son origine. Toute l'histoire du mélodrame dans le XVII^e siècle est marquée par cette obligeante alternance ou coexistence du sérieux et du drolatique, sans crainte d'outrance dans l'une ou l'autre dimension. Après l'inauguration des premiers théâtres publics à Venise (1637), un génie de l'art du *libretto* comme Gian Francesco Busenello³ fait ses débuts avec *Gli amori di Apollo e Dafne*. Il contamine ici la *Dafne* de Rinuccini avec la *Fabula de Cefalo* de Chiabrera, deux succès notables de la première saison florentine de 1600. Busenello intensifie tellement l'aspect comique et humoristique qu'il pose les bases de la « raillerie des dieux » dans l'opéra. C'est une contribution fondamentale. La matière du *scherno degli dèi*, née dans le nouveau poème héroïcomique (Tassoni, mais en particulier Bracciolini), se transvase à l'intérieur du mélodrame, en créant des antihéros efféminés (c'est-à-dire languides, prisonniers de l'amour et oubliant les armes : il suffit d'ailleurs de penser au protagoniste de l'*Adone* de Marin), et en mettant en scène des situations presque surréelles et en tout cas surprenantes. L'exemple plus retentissant du héros passif est donné par le célèbre *Giasone* (1649) écrit par le grand homme de théâtre Giacinto Andrea Cicognini pour Cavalli avec addition de nouvelles musiques, de nouveaux airs, etc. Pour comprendre précisément la modalité et les nuances du comique dans le *Giasone* il faut citer des échanges dialogiques comme celui-ci :

DEMO : Sei troppo, troppo, troppo frettoloso,
e se farai del mio parlar strapazzo,
la mia forte bravura
saprà spezzarti il ca...

ORESTE : Oibò.

DEMO : il ca... po in queste mura [I, VII]⁴.

(‘Tu es trop, trop hâtif, et si tu te fais jeu du mon parler, ma forte bravoure saura te rompre la bi... | Oibò ! | la bi... lle sur ces murs’). Le bégaiement de Demo (imité dans de nombreux *librettos* du XVII^e siècle) ne s’arrête pas non plus devant de gaies obscénités. Dans les partitions musicales le jeu du malentendu est doublé : « il ca... il ca... il Capo » (c. 34r, ms. du Conservatorio de S. Pietro a Majella, Napoli, 6. 4. 5.), ou ailleurs : « il Cà... Ahibò... il cà... Ahibò... il capo » (c. 33v, ms. de la Biblioteca Nazionale Marciana, Venise, It. IV. 363), ou encore : « il ca... il ca... il ca... il capo (c. 35v, ms. du Conservatorio de S. Pietro a Majella, Napoli, 6. 4. 4).

Les résultats de l’opéra vénitien peuvent être encore plus outrés au niveau de l’ambiguïté sexuelle et de la réduction de personnages divins à des caricatures. On pense à la *Calisto* de Faustini et Cavalli (1651), pleine de jeux de transformations, homophiliques et railleurs. Déjà en 1629 à Rome on représentait la *Diana schernita* de Parisani pour la musique de Cornacchioli, et on pourrait donner de nombreux autres exemples de cette orientation du goût. Je voudrais dire quelque chose sur l’*Orione* (1642 : mise en scène manquée à Venise en 1654 : première à Milan) de Cavalli, avec le texte de Francesco Melosio, librettiste digne de respect, auteur de poèmes qui ont connu un certain succès. Dans cette œuvre mélodramatique aussi « varia e spiritosa », comme on dit à l’époque, nous voyons, dans un triomphe de machineries théâtrales, les deux seuls personnages ‘humains’, Orione et son serviteur Philotero (naturellement rôle comique), en proie à une cohorte de déesses et dieux forcenés et enragés. La victime est le héros, Orione, mais sa nature héroïque est plutôt passive (pensons encore à l’*Adone* de Marino, dont un épisode fournit l’inspiration pour un autre livret de Melosio, *Sidonio et Dorisbe*) : Orione est aimé et détesté par les unes et les autres qui finissent par se coaliser contre lui et c’est alors que son sort est fixé.

E soffriremo noi, numi celesti,
ch’un ingrato mortal che sì n’offende
impunito ne resti ?

Apollon s’exclame, dans la dernière scène de l’acte II (‘Et est-ce que nous, divinités célestes, souffrirons qu’un mortel ingrat qui nous vexe ainsi reste impuni ?’). Orion est clairement le bouc émissaire de l’amour capricieux, des altercations et vengeances des divinités absolument dépourvues de toute moralité. Subtil est le commentaire des éditeurs plus récents de l’*Orione* (pardon pour la longue citation) :

4 Paolo Fabbri, éd. Giovanna Gronda, 1997 : 129-130.

historique de Busenello, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (nous pouvons le lire dans l'édition des *Hore ociose* de 1656). Ici le héros est en même temps l'anti-héros, car César introduit la dictature et par voie de conséquence l'empire à Rome. Mais si Néron dans *L'incoronazione* était un vilain efféminé, César traverse ses aventures en Afrique, à la cour de Cléopâtre, entre tentatives de meurtre et autres intrigues, avec un esprit fort et, à la fin, il n'est pas un personnage totalement négatif, sauf pour la fonction historique antirépublicaine qu'il joue. *La prosperità infelice* est un chef-d'œuvre, malheureusement sans l'intonation de Cavalli qui n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Le goût pour les personnages de l'histoire ancienne, particulièrement les plus discutables et les plus controversés (Néron avait ouvert la voie), se répand dans les livrets de tout le siècle. Citons, pour le moment, le cas de l'*Eliogabalo* dans ses deux versions⁶. Le premier *status* du livret, écrit par Aurelio Aureli (ou mieux réélaboré par le grand praticien de l'art de la *librettistica*), bénéficiait de la musique de Cavalli (1668 ; partition conservée dans la Biblioteca Marciana de Venise, Fondo Contarini). Mais surtout la conclusion du texte était trop brutale, malgré la méchanceté du protagoniste. On réalisa alors une nouvelle version, définie comme « en tout différente de la précédente », avec la musique d'Antonio Boretti. Ici l'anti-héros ne mourait pas lynché par la foule. Nous pouvons lire, dans la première rédaction, les vers qui racontent l'exécution sanglante d'Héliogabale : « Di polve e sangue intriso, | per le vie strascinato, | deriso, calpestato, | il scelerato, l'empio, | come la purità vivendo offese, | lacero avanzo della plebe irata | la purità del Tebro anco ha macchiata » (III, XIV). Le personnage immonde a aussi contaminé la pureté des eaux du Tibre, après celle des femmes. Ici la mémoire du texte-source est active ; voyons justement le cas de la *Vie d'Héliogabale* de Lampridius (dans l'*Historia Augusta*, livre aimé par Marguerite Yourcenar) :

Post hoc in eum impetus factus est atque in latrina, ad quam confugerat, occisus. Tractus deinde per publicum. Addita iniuria cadaveri est, ut id in cloacam milites mitterent. Sed cum non cepisset cloaca fortuito, per pontem Aemilium adnexo pondere, ne fluitaret, in Tiberim abiectum est, ne umquam sepeliri posset. Tractum est cadaver eius etiam per circi spatia priusquam in Tiberim praecipitaretur [Lampridii, 1983: 596].

Voici une traduction :

Après cela on l'attaqua lui-même ouvertement et enfin il fut tué dans les latrines où il s'était réfugié. Traînant ensuite son cadavre sous les yeux du peuple, les soldats l'outragèrent au point de le jeter dans un égout. Mais, cet égout se trouvant trop étroit, on le traîna dans tous les coins du Cirque, puis on le précipita dans le Tibre par-dessus

6 Fondamental maintenant : Rosand, 2013.

le pont Émilien, après lui avoir attaché des poids, pour qu'il ne remonte pas à la surface et qu'il ne puisse jamais recevoir de sépulture.

Telle est la présumée source directe d'Aureli, selon une des nombreuses rééditions :

... cavandolo fuori d'un cesso, dove egli da loro fuggendo si era nascosto, e strascinandolo, lo gettarono in una fossa immonda, e piena di puzza : e, perché non vi capiva bene, d'indi ancora cavandolo, lo strascinavano, come si fa un cane, per mezo il circo Massimo, e per altre piazze di Roma, e dipoi lo gettarono nel Tevere, avendogli appese, e legate a cerco di grosse pietre, acciocché non fosse ritrovato, né avesse sepoltura [*Messia*, 1644 : 244-245].

On peut souligner que, en comparaison avec sa source, la description fournie par Aureli est moins brutale et farouche, mais en tout cas elle a une conclusion violente.

En revanche, dans la deuxième version (livret *Per Francesco Nicolini*, Venise 1668) le dénouement est heureux pour le protagoniste, qui, surpris habillé en femme, cependant n'est pas exécuté, au contraire tout finit bien, presque incroyablement mais obligatoirement : on ne peut pas fermer le rideau sur une scène sanglante, même si c'est le sang d'un monstre – ou presque. En outre, des scènes trop licencieuses ou bizarres sont soumises à « l'orthopédie » de la censure. Dans une troisième rédaction de l'opéra (1787), pour la musique de Teofilo Orgiani (non parvenue jusqu'à nous) et encore par la plume d'Aureli, le final dramatique pour Héliogabale est restauré, mais avec moins de paroles sanglantes : « Omai trafficato | da mille spade il seno | al lascivo Regnante, in seno al Tebro, / scagliato fu » (III, XVII). Ici en effet la mort d'Héliogabale est considérée comme la démolition du vice et le couronnement de la vertu (le titre de ce nouveau *Eliogabalo riformato* est aussi *Il vizio depresso et la virtù coronata*).

Il faut qu'à la fin tout soit rentré dans l'ordre, après toutes sortes d'enchevêtrements, parfois invraisemblables, parfois grotesques, parfois presque tragiques, dans cette forme de livret typique du moyen et bas XVII^e siècle. Mais déjà entre la première rédaction et les suivantes nous voyons une immense différence, un *hiatus* – pourrions-nous dire – historique. L'*Eliogabalo* de Aureli-Cavalli est un brillant exemple du livret *baroque*, cette sorte de livret que l'Arcadie et Crescimbeni condamneront comme grotesque, monstrueux, invraisemblable, irrégulier. En revanche, la version mise en musique par Boretti et celle de 1687 sont plus honnêtes, convenables, plus honorables pour la figure du Tyran repentant dans la première, plus correctes d'un point de vue éthique quant à la punition du protagoniste dans la deuxième. Les éléments comiques et lascifs sont réduits à deux réélaborations radicales, même s'ils n'ont pas disparu entièrement. Par exemple dans l'*Héliogabale* réformé de 1787 nous avons le personnage d'Alimena, servante « nègre » méchante (le livret est dédié à un Prince dit glorieux pour les « reiterate sconfitte del

Maomettismo »), mais qui à la fin se rattrape. Elle parle un italien imparfait et drôle ; voici *e. g.* sa première *arietta* :

Tuo pensier mi nù ludar.
Alessandro mi sentir
spessu dir
che d'Amur nemicu star [I, XI].

Ça veut dire à peu près : 'Je ne loue pas ta pensée. J'ai souvent entendu Alessandro [Severo, cousin d'Héliogabale] dire d'être ennemi de l'Amour'. Et ainsi de suite.

Le processus du mélodrame dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, surtout pendant le dernier quart, semble orienté vers une limitation du comique effréné et des contrastes trop vifs. Dans les sujets historiques une nouvelle conception héroïque succède à la moquerie sans retenue des personnages anciens qui devenaient ridicules sur la scène. Néanmoins l'habitude d'hybrider la bouffonnerie avec la gravité tragique procède très lentement dans son chemin jusqu'à la systématisation cruciale de Métastase. (Et sur le 'comique' dans l'œuvre de Trapassi il y aurait beaucoup à dire). Les déclarations de *riforma* du début du XVIII^e siècle, précédées par les nouvelles revendications de classicisme dans l'environnement culturel de Christine de Suède et après dans l'*Arcadia* de Crescimbeni, avec la contribution des mécénats sophistiquées comme le cardinal Pietro Ottoboni, n'empêchent pas que les personnages comiques-grotesques soient encore présents dans de nombreux livrets à l'agonie du siècle baroque. Nous avons longuement écrit sur cette thématique, c'est pourquoi nous nous contentons maintenant⁷ de la survoler. Mais nous aimons toutefois, pour terminer, dire deux mots à propos de certains héros historiques, protagonistes de ces livrets qui vivaient dans les limbes des dernières décennies du XVII^e siècle.

Citons deux poètes pour le théâtre musical qui échapperont à la critique sévère des *riformatori* de l'opéra : Nicolò Minato et Silvio Stampiglia, considérés comme auteurs de livrets 'équilibrés', sans les monstruosité de l'imaginaire baroque. Si dans le *Pompeo Magno* du premier (Venise 1666) la renonciation à l'amour de la part du protagoniste en compétition loyale avec l'autre prétendant en paraîtra du point de vue dramatique presque irréel, comme dans la célèbre fin du *Tite et Bérénice* de Corneille, dans le Scipion l'Africain du même auteur (1664), le héros éponyme combat tout au long de l'œuvre contre son amour pour Ericlea, en cherchant une continence précisément 'héroïque', qu'en réalité il semble ne jamais atteindre. À la fin il tente de convaincre la jeune fille

7 Gigliucci, 2016, avec bibliographie.

en la menaçant, en se transformant en un tyran racinien, mais ensuite évidemment il s'incline face à son-promis. Certainement, la morale est que « *è vittoria maggior vincer se stesso* », mais au cours du mélodrame le renoncement à l'amour de la part de Scipion est très tourmenté, jusqu'au ridicule, spécialement quand le héros est harcelé par les réprimandes du sévère Caton. De plus, l'œuvre est pleine de scènes comiques, avec la vieille Ceffea qui regrette toujours sa jeunesse perdue, maintes et maintes fois, une répétition excessive du topos baroque, et avec les duettos de Ceffea et Lesbo, mais aussi en parlant de personnages élevés, par exemple, toute la situation répétée d'Ericlea qui dupe Luceio déguisé par un serviteur (trompeur trompé) est comique, ou au moins humoristique. Ce sont des marques de la légèreté générale de l'œuvre, quasi parodique, peu pathétique et pas du tout héroïque. Malgré l'option pour le héros romain historique comme protagoniste représentatif d'un mélodrame dans le nouveau goût de l'époque), le *Scipion* reste assez ancré au modèle du baroque accompli. Il suffirait d'évoquer l'aria d'Ericlea « *Contenti d'amore | che l'alme beate* » pour entendre l'écho de la célèbre cavatina di Giasone (« *Delizie e contenti | che l'alme beate* », mise en musique par Cavalli et après par Scarlatti), de ce Giasone-là (Jason) que Crescimbeni censurera comme l'abominable paradigme de la décadence.

Concluons sur le livret de Silvio Stampiglia *La caduta de' Decemviri* (1697), car cette œuvre s'avère encore très liée à la tradition baroque et en un même temps orientée en direction de la nouvelle conception d'une poésie théâtrale selon laquelle les vers, les formes closes, les récitatifs et la dramaturgie créent une pensée musicale en soi, indépendante de l'intonation des compositeurs (c'est la direction vers Métastase, une canalisation, nous pourrions dire, jusqu'à une entéléchie historique, pas téléologique naturellement). Les personnages comiques de la *Caduta*, Flacco et Servilia, sont protagonistes des *duettos* pleins d'esprit, de galanteries, de parodies pétrarquiennes, mais aussi de scènes lourdes, expressionnistes, grossières et purement amusantes. Certes, ces deux personnages revêtent des rôles inférieurs par rapport à de hauts personnages, comme l'ancienne tradition comique l'exige, mais on en trouve davantage dans cette pièce. Flacco, à la fin du drame, est arrêté alors qu'il est déguisé en vieille avec des conséquences grotesques, parmi lesquelles il y a le bégaiement comique, comme dans le paradigme du Giasone/Jason. L'arrestation et le jugement de Flacco représentent l'aspect inversé, drôle, des mêmes situations tragiques dans lesquelles le méchant Appio est tombé. Ceux-ci sont les ingrédients, enfin, qui semblent placer les *Decemviri* du Stampiglia (en ce temps-là à Naples) dans une phase « pas encore réformée », comme on pourrait dire. Cependant, dans ce mélodrame nous saisissons des exemples manifestes de la direction que le genre est en train de prendre, lentement et indépendante de tout débat théorique, vers une conscience musicale autonome et homogène.

Bibliographie

- BUSENELLO, Giovanni F., *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, in *Hore ociose*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656.
- CAVALLI, Francesco, *L'Orione*, éd. Davide Daolmi et Nicola Usula, Kassel, Bärenreiter, 2014.
- FABBRI, Paolo, *Il secolo cantante*, Rome, Bulzoni, 2003.
- FABBRI, Paolo et GRONDA, Giovanna (éds.), *Libretti d'opera italiani*, Milan, Mondadori, 1997.
- GIGLIUCCI, Roberto, *Tragicomico e melodramma*, Milan, Mimesis, 2011.
- , *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
- LAMPRIIDI, Aelii, *Antoninus Heliogabalus*, in *Scrittori della Storia Augusta*, éd. Paolo Soverini, II, Turin, Utet, 1983.
- LATTARICO, Jean-François, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MESSIA, Pietro, *Le Vite di tutti gl'Imperadori Romani [...] tratte per M. Lodovico Dolce dal Libro Spagnuolo del signor Pietro Messia [...]*, Venezia, Barezzi, 1644.
- ROSAND, Ellen, *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013.
- STAFFIERI, Gloria, *L'Opera italiana*, Rome, Carocci, 2013.