

# “Ognun del suo saper par che s'appaghi”: Busenello and the Loves of Apollo and Daphne in Myth, Literature and the Visual Arts

NICOLA BADOLATO

## **1. Introduction: Venice, Opera and Busenello.**

*Gli amori d'Apollino e di Dafne* marked the first collaboration between the Venetian lawyer Giovan Francesco Busenello (1598-1659) and Francesco Cavalli (1602-1676), who staged all his librettos – *La Didone* (1641), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646) and *La Statira* (1656) – with the exception of *L'Incoronazione di Poppea* (by Claudio Monteverdi and perhaps by other composers) and of *Il viaggio d'Enea all'inferno* (the libretto remained in manuscript and was recently published in a modern edition).<sup>1</sup>

When Busenello starts his activity as a librettist, opera is still a young genre in search of its identity and conventions. The birth certificate of commercial opera, as everyone knows, is dated “Carnival 1637”, when Francesco Manelli and Benedetto Ferrari take a troupe of Roman and Venetian singers renting a theatre previously used for spoken plays, the Teatro S. Cassiano (owned by the Tron family), to act “con gran magnificenza ed esquisitezza” (“with great magnificence and exquisiteness”) *L'Andromeda*, text and

---

First of all, I want to thank Magnus Tessing Schneider, Björn Ross and the other organizers of the Copenhagen conference “*Gli amori d'Apollino e di Dafne*” and *17<sup>th</sup> Century Concepts of Character* for the invitation. I am also indebted to Magnus Tessing Schneider for his revision of the English version of this paper.

<sup>1</sup> See the modern edition: Giovan Francesco Busenello, *Il viaggio d'Enea all'inferno*, ed. Jean-François Lattarico, Palomar, Bari 2009.

music by the two leaders of the company.<sup>2</sup> Very soon, other Venetian theatres previously devoted to *commedia dell'arte* start competing with the first opera house: in 1639 the SS. Giovanni e Paolo, refitted by the Grimani family; in 1640 the S. Moisè (owned by the Zane family); in 1641 the Novissimo, specifically built for opera under the aegis of the Accademia degli Incogniti. *Gli amori d'Apollò e di Dafne* receives its première on the stage of the first opera, the Teatro di S. Cassiano.

As one of the earliest librettists, Busenello played an important role in establishing the primary poetic conventions of commercial opera. His significance for opera history is mainly tied to the five librettos written for Venetian theatres and set to music between 1640 and 1656, then published in the edition of his collected works titled *Delle hore ociose* (Andrea Giuliani, Venice 1656). The series of Busenello's *drammi per musica* exemplifies the variety of ways in which the first generation of Venetian librettists altered myth, literature, and iconographical and historical heritage in a manner appropriate for musical setting and spectacle. A broad range of ancient and modern sources – including Ovid, Tacitus and Virgil, but also Ariosto, Tasso, Marino, Guarini, and in some cases even Spanish drama<sup>3</sup> – in currency among the members of the Accademia degli Incogniti,<sup>4</sup> was deftly used to combine comic, serious and erotic elements.

---

<sup>2</sup> The six plays that Benedetto Ferrari wrote between 1637 and 1644 – *L'Andromeda*, *La maga fulminata*, *L'Armida*, *Il pastor regio*, *La ninfa avara* and *Il prencipe giardiniero* (music by Francesco Manelli and Ferrari himself) – have been recently published in a modern edition in *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrarai*, eds. Nicola Badolato and Vincenzo Martorana, L. S. Olschki, Florence 2013. As we know, Ferrari and Manelli were preceded by the successes of *L'Ermiona* in Padua (1636), by Pio Enea degli Obizzi and Giovanni Felice Sances. See Pierluigi Petrobelli, “L'Ermiona' di Pio Enea degli Obizzi e i primi spettacoli d'opera veneziani”, in *Quaderni della Rassegna musicale*, 3, Einaudi, Turin 1965, pp. 125-141; and Nicola Badolato, *Pio Enea degli Obizzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Rome 2013, pp. 69-72.

<sup>3</sup> Relationships between venetian operatic plots and their literary or theatrical sources have been deeply analyzed in recent essays by Nicola Badolato, “Sulle fonti dei drammi di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di ‘ars combinatoria’”, in *Musica e Storia*, XVI, 2008, pp. 341-384; Fausta Antonucci and Lorenzo Bianconi, “Plotting the Myth of *Giasone*”, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. Ellen Rosand, Ashgate, Farnham 2013, pp. 201-227; Sara Elisa Stangalino, “Le due virtù di *Scipione Africano*: fonti e struttura di un dramma per musica di Nicolò Minato”, in *Musica e Storia*, XVII, 2009, pp. 111-142.

<sup>4</sup> On the contacts between librettists and the Incogniti in Venice, see Lorenzo Bianconi and Thomas Walker, “Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera,” *Early Music History*, 4, 1984, pp. 209-96; Jean-François Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine du XVIIe siècle*, Honoré Champion, Paris 2012.

## 2. The Making of a Libretto in Venice

Throughout the history of opera, librettists usually draw the subjects of their plays from earlier iconographical, literary, or theatrical sources.<sup>5</sup> This axiom certainly holds true for most of the *drammi per musica* written during the eighteenth and nineteenth centuries, but it is sometimes difficult to apply to seventeenth-century opera, as we often run into very intricate plots, which not always seem related to previous models, and in some cases are entirely invented by the librettist himself. For an in-depth study of seventeenth-century opera we need to address at least two different problems: (1) on the one hand, the discovery of the sources at the basis of the plots; (2) on the other hand, when we have found the sources, the comparison of the treatment of the *fabula* in the source to the librettist's elaboration, while we also take account of the musical setting. This contribution focuses on the first (and only partly on the second) of these questions, thereby proposing an overview of *Gli amori d'Apollo e di Dafne*. This will permit us, I think, to enter Busenello's workshop: I am convinced that we need to investigate sources and writing techniques in order to reach a deeper understanding of Venetian opera in the seventeenth century.

The subjects staged in the early Venetian opera seasons, influenced by the dramatic genres in vogue in the sixteenth and seventeenth centuries, are mostly drawn from mythological or pastoral *fabulae*. The reservoirs from which librettists prefer to draw are the pastoral fables and mythological plots, first of all Ovid's *Metamorphoses*, but also from the tragicomic genre (on the model of Battista Guarini's *Pastor fido*).<sup>6</sup> In addition

---

<sup>5</sup> "Il teatro d'opera, quanto ai soggetti drammatici, vive d'accatto. Si contano sulle dita di una o due mani le opere di repertorio che [...] non discendano da un modello letterario diretto, sia esso drammatico o narrative". See Lorenzo Bianconi, *Introduzione to La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 21-22.

<sup>6</sup> Dramatists may well have been drawing on miscellaneous works, translations and compendia rather than on the original ancient sources. Among them would be *Mythologiae sive Explicationes fabularum libri decem* by Natale Conti (Aldo Manuzio, Venice 1568; reprinted in numerous editions up to Frambotto, Padua 1637) and *Imagini dei dei degli antichi* by Vincenzo Cartari (several editions between 1556 and 1674). So far the most accurate account of the ancient sources of the myth and of their availability to a general readership in the sixteenth and seventeenth centuries is Michele Curnis, "Vantaggioso patto / toccar con gl'occhi e rimirar col tatto': drammaturgia, poetica, retorica nel *Giasone* di Cicognini," in *Musica e Storia*, XII, 2004, pp. 35-90 (noteworthy also for the references to Marino, Guarini, and Tasso as sources for specific stylistic features of Cicognini's *Il Giasone*).

to these trends, in the early 1640s in Venice plots draw on the various subspecies of the comic genre.<sup>7</sup>

When conceiving their operas, librettists and composers drew upon a large and variegated body of conventional topoi and techniques, partly derived from the traditions of Renaissance drama and partly developed in response to the exigencies of the newly born operatic genre itself. The availability of a stock of readily adaptable formulae was essential to the propagation and institutionalization of Venetian opera. In each of its constituent parts opera was made up of standard units – from the most general to the most specific level of its structure, from its overall shape to the individual musical style used to set a particular text. Once established, the most general structural conventions remained fairly constant throughout the seventeenth century, while others changed in response to the developing genre. From this perspective, the decade from 1642 to 1652 was crucial in the establishment and reinforcement of public opera's main stylistic conventions, very much due to the fruitful collaboration between Giovanni Faustini and Francesco Cavalli who produced ten operas (from *La Calisto* to *L'Eritrea*) for three different theatres in Venice.<sup>8</sup> During this period, the construction of the plots, which was so heterogeneous in the early stages of opera, is submitted to a process of gradual standardization, based on a *stereotypical formula*: the drama presents the amorous intrigues of two (in some cases three) couples of lovers who, after various misunderstandings, happily pair off at the end of the opera. Librettos are always divided into three acts, according to the contemporary Spanish (anti-classicist) drama, whereas Italian sixteenth-century drama always retained the five-act format, in accordance with the ancient models. Various turns of plot, such as words and songs uttered during sleep, exchanged jewels and felicitous recognitions interweave the narrative, quickly rising to the rank of standard conventions. Once established, the basic formula will remain nearly constant, though it retains some flexibility. Spectators became accustomed to the three-act division (in the first act, the exposition and tying of the knot; in the second act, the complications; in the third act, the untying of the knot and the epilogue) and assumed that this familiar structure would be organized in sequences that corresponded to changes of scenery. On the largest scale, the three-act format, after some initial uncertainty, became the standard for opera librettos. Although the material of those

---

<sup>7</sup> Cf. essays in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, ed. Maria Teresa Muraro, L. S. Olschki, Florence 1971 (in particular Cesare Molinari, "Premesse cinquecentesche al grande spettacolo dell'età barocca", pp. 97-117; Giuseppe Vecchi, "Polifonia, commedia dell'arte e temi veneziani nell'ultimo Rinascimento", pp. 295-303; Nino Pirrotta, "Monteverdi e i problemi dell'opera", pp. 321-343); Marzia Pieri, *La scena boscareccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padua 1983; Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Turin 1989; Ellen Rosand, "Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte al teatro d'opera a pagamento", in *Enciclopedia della musica*, ed. Jean-Jacques Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Einaudi, Turin 2004, pp. 403-414; Francesca Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Bulzoni, Rome 2008 (in particular "Egloga e spettacolo a Ferrara: circuiti e rappresentazioni", pp. 253-280, and "Per una nuova drammaturgia", pp. 303-316).

<sup>8</sup> See my critical edition of Faustini's librettos, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, ed. Nicola Badolato, L. S. Olschki, Florence 2012.

plots shifted emphasis from mythology to romance and, increasingly, to fictionalized history, a conventional structure based on this formula emerged quite early in the 1640s: two pairs of lovers, surrounded by a variety of comic characters, whose adventures involved separation and a final reunion. That formula provided subsequent librettists with the basis for variation and invention.

### 3. Busenello's Poetics and Writing Techniques

Placed at the base of this framework, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* is still indebted to previous theatrical conventions, proposing a kind of synthesis of earlier musical and theatrical traditions (i.e. *feste teatrali*, pastoral plays, *commedia dell'arte*). Busenello's drama follows the three-act standard; changes of scenery show, in their typology, the influence of the Renaissance theatre: while operas during the 1640s generally tend to reflect the taste of romantic comedy in their frequent changes of scenery, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* uses fewer stage sets – as if it was a sort of *tableau vivant ante litteram* – and a less exuberant spatial display. Busenello does not specifically mention the scene changes required, but it is easy to see that they correspond to two simple models: the sylvan (i.e. *boschereccia*) and the celestial scene.<sup>9</sup> The action is divided into sequences of scenes that are often juxtaposed in the manner of painted panels; the plot is not always held together by a *liaison des scènes*.

In the summary of *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, which gives the reader a brief summary of the plot, Busenello concisely proposes his theatrical poetics:<sup>10</sup>

“The other things in the present play [i.e. aside from the loves of Apollo and Daphne] are episodes interwoven in the manner that you will see; and if perchance someone should judge that the unity of the plot is broken by the multiplicity of love stories (that is, of Apollo and Daphne, of Tithonus and Aurora, of Cephalus and Procris), let him be reassured by remembering that these interweavings do not destroy the unity, but rather embellish it; and let him remember that the Cavalier Guerino [sic], in his *Pastor Fido*, did not intend a multiplicity of loves (that is, between Myrtilus and Amaryllis, and

---

<sup>9</sup> In some cases the two sets coincided, so that the clouds with the gods were floating over the sylvan scene. This especially seems to be the case with the stage direction in the score involving the entrance of Apollo in the clouds before he descends to the ground level for his hunting trip.

<sup>10</sup> A general overview of Busenello's work as a dramatist and one of the most significant essays on this important librettist is now available: Jean-François Lattarico, *Busenello: un théâtre de la rhétorique*, Classiques Garnier, Paris 2013

between Sylvius and Dorinda), but rather used the love story of Dorinda and Sylvius to adorn his tale.”<sup>11</sup>

Here the librettist first announces a structural indebtedness: when presenting the plot of his drama, he invokes the literary authority of a renowned Italian poet, Battista Guarini, whose *Pastor fido* (1590) is considered one of the milestones – together with the earlier pastoral dramas such as Poliziano’s *La favola d’Orfeo* or Tasso’s *Aminta* (1573) – in the creation of the tragicomic genre. Busenello actually retells the ancient myth of Apollo and Daphne (see below), building a series of concurrent intrigues – i.e. the riotous loves of Tithonus and Aurora, and of Cephalus and Procris – that provoke an amusing sense of disorder. Busenello strictly observes the Aristotelean unities of action, place and time: the drama beginning at sunrise (we are at daybreak in the prologue: “Già dell’alba vicina...” - “We are quite near the dawn”) and ending at sunset (when the Sun returns to the sky, “mentre ritorni in cielo”). The librettist first aims at deconsecrating the Olympian gods, as the Italian poet Francesco Bracciolini had done nearly twenty years before in his heroicomic poem *Lo scherno degli dei* (1618), in which Daphne is transformed into a young shepherdess who willingly gives herself to a beardless satyr.<sup>12</sup>

After a Prologue sung by four deities (the god of Sleep, Morpheus, Panthus and Itathon), the first act is focused on the couples Tithonus–Aurora and Cephalus–Procris. The legend of Cephalus and Procris figures twice in Ovid: in the third book of *Ars Amatoria* (vv. 683–746) and in the seventh book of the *Metamorphoses* (vv. 664–865); and then in Hyginus’ *Fabulae* (189). According to Ovid, Cephalus was married to Procris, a daughter of Erechtheus (an ancient founding figure of Athens); the goddess of dawn (Eos in Greek, Aurora in Latin and Italian), was the consort of Tithonus, for whom she asked Zeus for immortality, though forgetting to ask him for the eternal youth; Aurora, bored by her old husband, kidnapped the young Cephalus while he was out hunting. The unwilling Cephalus and Aurora soon became lovers. However, Cephalus always pined for Procris, causing the disgruntled Aurora to return him to her.

---

<sup>11</sup> “Le altre cose nel presente drama sono episodii intrecciati nel modo che vederai; e se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l’unità della favola per la duplicità degl’amori, cioè d’Apollo e Dafne, di Titone e dell’Aurora, di Cefalo e di Procri, si compiaccia raccordarsi che queste intrecciature non dis fanno l’unità ma l’adornano, e si rammenti che il cavalier Guerino nel *Pastor Fido* non pretese duplicità d’amori, cioè tra Mirtillo ed Amarilli e tra Silvio e Dorinda, ma fece che gli amori di Dorinda e di Silvio servissero d’ornamento alla favola sua. Gl’ingegni stitici hanno corrotto il mondo perché mentre si studia di portar l’abito antico si rendono le vesti ridicole all’usanza moderna.” The English translation is taken from Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1991, p. 51. Busenello also invoked Battista Guarini in the letter he wrote to Giovanni Grimani in connection with his libretto for *Statira* (1655), when he compared *Il pastor fido* to Tasso’s *Aminta*.

<sup>12</sup> On this argument, see Jean-François Lattarico, “Lo scherno degli dei’: Myth and Derision in the Drama per Musica of the Seventeenth Century”, in *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera: Multidisciplinary Perspectives*, ed. Bruno Forment, Leuven University Press, Leuven 2012, pp. 17–31; Nicola Badolato, “Forme dell’eroicomico nel dramma per musica del Seicento”, in *L’eroicomico dall’Italia all’Europa*, ed. Gabriele Bucchi, ETS, Pisa 2013, pp. 119–136.

Busenello partly alters this tale: Aurora forsakes Tithonus, telling him that Apollo intends her to drive the chariot of the Sun (“Pregommi il dio del lume | che volend’ei per suo diporto in terra | oggi scender a volo, | io voglia in vece sua | regger l’aurato e luminoso carro” - “The Sun is going to take pleasure on Earth, so he begged me to drive his golden chariot”). But she is going to meet her beloved Cephalus. And Cephalus, even if he repents of betraying Procris, does not reject the love of Aurora. The plot of Aurora–Cephalus–Procris slowly unwinds in the course of the second act.

Meanwhile (I, 3) Venus asks Jupiter to punish Apollo, who has dared to expose her naked to Vulcan, her husband, when she was in bed with her lover Mars (I, 3).

VENERE      Quel temerario Apollo  
              ch’ardì mostrarmi ignuda  
              al mio zoppo marito<sup>13</sup>  
              quand’io stavo con Marte  
              ad imparar della milizia gl’usi,  
              sempre più mi schernisce  
              e dalle offese mie cava lo scherzo,  
              né comparir può in cielo  
              l’amorosa mia stella  
              senza sentir da lui gl’oltraggi e l’onte.  
              Padre e signor, ti prego,  
              mentre puoi ciò che vuoi,  
              e vuoi sempre giustizia,  
              con una voce sola  
              leva il mal, lui castiga e me consola.

But the father of the gods refers Venus to her own son, Cupid, who “has great courage and can brandish his arms” against Apollo (“ha ben tanto ardire | e può vibrar tal armi | ch’Apollo sentirà del tuo disdegno | qualche per sempre memorando segno”). Clearly, gods and goddesses are not exactly ‘moral’ characters, and Busenello finds pleasure in ridiculing their ‘fundamentally human’ faults.

Moreover, together with the two protagonists, the deities are not the only characters in the drama, since a little group of humans – shepherds and shepherdesses – remarks upon the events. The presence of the two “vecchie” Cirilla and Filena, the first representing platonic love, the second embodying sensuality, makes the hieratic universe of the ancient deities tilt further towards the imperfections and pathos of humanity. Their interventions occur throughout the drama: Filena sings the praises of youth and love in Act I Scene 5 (“Quel bel fior di giovanezza” - “That beautiful flower of youth”) and in the whole subsequent scene she constantly tries to persuade Daphne to give herself to her lover while she is still young and charming. In the last scene of the

---

<sup>13</sup> That is, Vulcan “my limping husband”.

drama (the sixth of the third Act), Filena accuses Daphne of not making the right choice when refusing to return Apollo's love; and finally contradicting the words of Cirilla (in praise of chastity), Filena bursts out with the following meaningful principles:

Queste vecchie beffane  
insensate ed insane  
mordon sempre co' detti lor pungenti,  
mentre per morder pan non hanno denti.  
Sempre fanno bisbigli  
con sciapiti consigli,  
e stanche omai di godimenti mille,  
or che non posson più, fan le Sibille.<sup>14</sup>

The second act starts with the appearance of Apollo escorted by the Muses (II, 1). Immediately after the first scene Alfesibeo appears on the stage (for the second time indeed, since he speaks also in I, 2). Depicted as a type of a diviner, he is anxious due to a strange prophetic dream he and Cirilla have both dreamt: "La ninfa trasformata in verde pianta | accenna che le pertinace umane | che sprezzano del Ciel la voce eterna, | sono alfin castigate. | e in selce o in duro tronco trasformate" ("The nymph, transformed into a plant, demonstrates that human pertinaciousness that defies the eternal voice of heaven is chastised in the end"). After the dialogue between Apollo and Cupid (I, 3), Busenello places the central episode of the drama: the first encounter of the god with Daphne (I, 4). As we know, the nymph resolutely refuses Apollo's amorous offers, and this leads to a short lament by the god (I, 5). The subsequent sequence of the drama (scenes 6-8) is devoted, again, to the secondary plot, i.e. to Cephalus and Aurora.

The third act, shorter than the previous two, can be divided into several sections: (1) scene 1 contains a brief 'line-up' between Daphne (the principle of chastity) and Filena (the principle of sensuality and allure); (2) scenes 2-4 string together the dialogue between Daphne and her father, the nymph's metamorphosis into a laurel, Apollo's lament in the presence of Cupid, Apollo's dialogue with Pan (who tells him about his own vicissitudes with Syrinx); (3) the third segment coincides with the return of the deities to their celestial seats; (4) the last scene of the drama is a temperamental dialogue between Filena and Cirilla.<sup>15</sup>

#### **4. Gli amori d'Apollo e di Dafne: From the Sources to the Plot**

---

<sup>14</sup> "These old hags, senseless and insane, always bite with their pungent words, but they have no teeth to bite the bread. They always make whispers, with silly advices, and now, when exhausted by a thousand pleasures, they can no longer, they act as sybils":

<sup>15</sup> On the other hand, the third act also differs from the two previous ones by the facts that it clearly only calls for a single stage set, that all the scenes are tied together: the scene is never empty between two scenes, Daphne being on stage from first scene to last, though eventually as a tree.



As stated in the first part of the paper, at the rise of commercial opera librettists usually drew from various sources and materials when writing their dramas. And even when dramatizing the most well-known *fabulae* from the mythological and classical tradition, they always adopted combinatorial techniques.

The main source for *Gli amori d'Apollo e di Dafne* is clearly the Ovidian tale as found in the *Metamorphoses* (Book I, vv. 452-567). But Busenello could also draw on a very substantial series of works – musical, theatrical, literary and visual – in which Apollo and Daphne appear. According to Ovid, the sudden love of Apollo for Daphne was the result of Cupid's vengeful anger. The god of Love was deeply mortified by Apollo's reproaches after the battle of the sun god with the earth-dragon Python, and to demonstrate his superiority he wounded him with a golden arrow from his quiver. Another arrow, blunt and made of lead, was used to wound Daphne. As soon as Apollo saw her drifting across the woodlands of Thessaly, his heart broke into amorous flames, while that of the nymph rejected even the word of love: she wanted to remain a virgin, since she was a follower of the goddess Diana. Apollo's words had no effect whatsoever, and Daphne tried to avoid him by running away, heedless of dangers and the briars that could wound her well-shaped ankles during the flight. According to Ovid, she ran from the god like a lamb from a wolf, a doe from a lion, or a dove from an eagle. Exhausted by the effort, the nymph came to the river Peneus and asked her father to annihilate her beauty. The transformation process is described by Ovid with detailed plasticity: numbness takes possession of her limbs, her body is covered with bark, her hair becomes leaves, her arms branches, her feet roots and her head becomes a leafy top. But Daphne's beauty is not destroyed, but wonderfully transformed. When Apollo was able to embrace her, he still felt the warmth of the nymph's breast in the trunk of the tree, and when he was trying to kiss her, the tree escaped his lips. All the god could do was to consecrate the laurel as his own tree, and let its leaves decorate his locks.

First of all, considering the narrow timespans in which they had to work, librettists certainly drew partly on modern editions of classical texts, either in Latin or, mainly, in Italian adaptations, such as Remigio Nannini's translation of Ovid's *Heroines* (1555), Ludovico Dolce's *Transformations* (1553) and Giovanni Andrea dell'Anguillara's version of Ovid's *Metamorphoses* (1561), and partly on mythographic compendia such as Natale Conti's *Mythologiae* (1581, reprinted until 1637) or Vincenzo Cartari's *Imagini dei dèi degli antichi* (appeared in several editions between 1556 and 1574).

Anguillara's version of the Ovidian poem was one the most renowned translation made during the sixteenth and seventeenth centuries, and Busenello certainly knew this book (see Table 1 on pages 19-21). Several sequences of his drama are quite close to Anguillara's octaves (*ottave*): first of all, the dialogue between Apollo and Cupid in act II, scene 3, and the subsequent encounter of Apollo with Daphne in act II, scene 4 (see in Table 2 on page 22 the passages that seem to 'migrate' from Anguillara to Busenello).

Other consonances are quite evident, such as the dialogue between Daphne and her father Peneus. But in this case, whereas Anguillara simply has the nymph call for help, Busenello introduces a well-constructed dialogue, in which some similarities with the base-text can easily be discerned. We can follow the highlighted passages in Table 3 on page 23.

It immediately strikes the reader that Busenello also achieves an amazing synthesis of Florentine fables: in 1589 *La battaglia di Apollo con il serpente Pitone* was staged by Emilio de' Cavalieri as one of the 'intermedii' performed between the acts of Girolamo Bargagli's comedy *La pellegrina*, which formed the high point in the celebrations mobilized by the newly proclaimed Grand Duke of Florence, Ferdinando I de' Medici, for his wedding with Christine of Lorraine.<sup>16</sup> In 1597 Daphne fitted into the classical project of the Camerata de' Bardi and led to Ottavio Rinuccini's *Dafne* (1598). In addition, if we include the sources for the plot involving Aurora and Cephalus, we should consider Gabriello Chiabrera's *Rapimento di Cefalo* (1600) and Ridolfo Campeggi's *Aurora ingannata* (1605). The subject had already been used in an early court tradition for *balli*: *la Festa del lauro: Rappresentazione di Dafne* (a lost intermezzo by Alfonso della Viola, performed in Mantua in 1485) and a pastoral fable with (lost) music by Agostino Beccari in Ferrara (1560).

But Busenello looks at this tradition in a way that can certainly be described as ironic. To give just one example, Cupid talks quite arrogantly to Apollo, who does not mince his words either but addresses the god of love as a "soldier in petticoats" (II, 3: "soldato in fasce") and as "the pigmy deity of idleness and the god of nothingness" (II, 3: "nume pigmeo dell'ozio e dio del nulla"). Similarly, in Anguillara's *Metamorphoses* (I, ott. 1, v. 3) Apollo calls Cupid "Lascivo fanciullo . . . che sei nel mondo un gioco ed un trastullo, | a quei che di pensier son vòti e scarchi" ("Lustful boy . . . who are an amusement and a plaything in the world for those who are empty and drained of thoughts").

This was a new way to see the world of ancient myth, totally different from the medieval moralizations of this fable. Trying to moralize Ovid, the Church fathers' several interpretations tended to stress the *exemplum* of the 'strength of virtue' that compels Daphne to preserve her virginity at the price of her human life. Lactantius in *Divinae Institutiones*, Fulgenzio in *Mythologiae* and Eusebius in *Praeparatio evangelica* are just a few examples of this tendency. One of the first rewriters of the Ovidian fables in a Catholic key was Arnould d'Orléans, the author of a little encyclopaedia titled *Allegoriae super Metamorphosin*: in this book, Daphne is the *signum* of a de-paganized (and definitely Christianized) virginity. In a similar way, Jean de Garlande (in the thirteenth century) offers an interpretation of Daphne as the very idea of 'virginal Glory' pursued by a Sage (i.e. Apollo).

---

<sup>16</sup> See David Nutter, "Intermedio", in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. Stanley Sadie, McMillan, London 2001, XII, pp. 258-269; Annamaria Testaverde, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel memoriale di Girolamo Seriacopi*, Associazione Amici della Scala, Milan 1991.

Last but not least, Giovanni Boccaccio in his *Genealogy of the Gods* and in his *Treatise in Praise of Dante* makes the nymph an emblem of the glory received by immortal poets, and finally the emblem of poetry *tout court*. In *Gli amori d'Apollino e di Dafne* we do not recognize any of these views. The only character who belongs to this sphere is probably Alfesibeo. Alfesibeo is a Dantean name: he is one of the two voices in Dante's first eclogue to Giovanni del Virgilio. It is also a fictional pastoral name, a sort of mould of 'Alphesiboea' (in ancient myth, the mother of Adonis, or the wife of Alcmaeon, or a passionate lover of Dionysus).

As a member of the Venetian Accademia degli Incogniti, Busenello deals with the classical heritage in an independent way, emphasizing the scepticism towards any authority. In his dedication to Cardinal Pietro Ottoboni (cf. the frontispiece to *Delle hore ociose*, Venice 1656), Busenello states that everyone may live in his own way (if he does not offend against God), and everyone can write in his own way (if he does not offend against Apollo, i.e. Poetry): "se ognuno può vivere a modo suo, quando non vi entri l'offesa di dio, io credo che parimento ognuno possa scrivere come li piace quando non se ne offenda Apollo". The Venetian librettist claims, for himself and for his own generation of artists, freedom as a creative principle. As a result, gods and heroes become targets of caustic derision.

Probably one of the most important sources for Busenello, as for any poet who was member of the Accademia degli Incogniti, was Gian Battista Marino's poems. The myth of Apollo and Daphne occurs in several poems by Marino: he wrote a long eclogue published in his *Egloghe boscherecce* (Naples 1620 and Milan 1627), in which "Apollo, following with long strides the unwilling Daphne ... suddenly sees her transforming into a laurel" ("Apollo seguendo a gran passi la ritrosa Dafne, mentre gli rimprovera le sue nozze ed amori, in un tratto la vidde cangiarsi in un lauro"; see Table 4 on pages 24 and 25). Two sonnets and a madrigal are included in Marino's *La Lira* (*Parole d'Apollino mentre seguita Dafne*, *Dafne in lauro*, and *Trasformazione di Dafne in lauro*, respectively; see Table 5 on page 26), and another madrigal is found in *La galleria*, describing the picture *Apollo con Dafne* by the Bolognese painter Guido Reni. We also have a long idyll in Marino's *Sampogna*, simply titled *Dafni*.

In his fascinating collage of sources, Busenello probably also included examples from the visual arts. The most famous work of art devoted to the myth of Apollo and Daphne is surely Gian Lorenzo Bernini's life-size marble sculpture, executed between 1622 and 1625 and standing in the Galleria Borghese in Rome (see Figure 1 on page 12). Bernini solved in a brilliant way what must have seemed an insurmountable challenge for sculpture: to articulate time and movement, to render within one figure the chase of Daphne, the time of reaching the transformation. Maybe the eclogue by Marino, as well as the Ovidian text with its translations, was used by Bernini as a model.



Figure 1. Gian Lorenzo Bernini: *Apollo e Dafne*, Galleria Borghese, Rome

Unfortunately, we cannot appreciate the painting by Guido Reni described in the *Galeria*, since it is lost, but Busenello probably knew it, at least from Marino's fascinating verses:

*Apollo con Dafne di Guido Reni*

Tanto il vero somiglia,  
Guido, quel biondo dio  
che di Peneo la trasformata figlia  
abbraccia pien di fervido desio,  
che spiegar non poss'io  
quanto l'un sia dolente e l'altra bella,



se di questo o di quella  
non mi porge cortese e non m'impetra  
ombra la pianta ed armonia la cetra.

In addition, however, Busenello probably knew two important Venetian paintings dealing with the myth of Apollo and Daphne. The first one is a work by Tintoretto realized under the commission of Count Vettor Pisani di San Paterniano in 1541-1542, kept in Venice up to 1568 and now in Modena, Galleria Estense, together with fourteen other paintings on mythological subjects by Tintoretto himself. The picture catches the central moment of the story, when Daphne is transformed into a laurel after Apollo has touched her (see Figure 2 below).



Figure 2. Tintoretto: *Apollo e Dafne*, Galleria Estense, Modena



The second painting, which depicts the same moment, was executed by Paolo Veronese in 1575, and is now in the Museum of Fine Arts in San Diego, USA (see Figure 3 below).



Figure 3. Paolo Veronese: *Apollo e Dafne*, Museum of Fine Arts, San Diego, USA

Also another couple of lovers from Marino's *Galeria* found a place in Busenello's drama: Aurora and Tithonus. Like many of the ancient sources, the paintings described by Marino depict the moment when Jupiter, in answer to Aurora's request, grants Tithonus immortality but not eternal youth, which eventually will cause Aurora's frequent infidelities. Of Marino's two madrigals on this topic, the first ("Aurora running away from Tithonus") describes a now lost painting by the Roman painter and writer Giovanni Baglione (or Baglioni):

*Aurora che fugge da Titone del Cavalier Giovanni Baglioni*

Dal freddo sen del suo canuto amante  
spunta sì bella fuora  
per la purpurea porta di Levante  
del mio BAGLION l'Aurora,  
che già, delusi dagl'albor novelli,  
la salutan gl'augelli.  
Ma canto d'altri augei non le conviene  
che de' Cigni di Pindo e d'Hippocrene.

The second madrigal describes a sculpture executed by Michelangelo Buonarroti in 1524-1527 for the tomb of Lorenzo de' Medici, in the Medici Chapel in Florence (Sagrestia Nuova in San Lorenzo, see Figures 4a below and 4b on page 16):



Figure 4a. Michelangelo Buonarroti: *Aurora*, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence





Figure 4b. Michelangelo Buonarroti: Study for *Aurora*

*L'Aurora di Michelangelo Buonarroti*

Scarpel non fu, che m'ha di marmo espressa,  
ma stupor di me stessa,  
veggendomi non più di bei colori  
ma di bianchi pallori Alba vestita.  
Pur l'essere insassita  
col mio Vecchio importuno almen mi giova,  
perché mi trova, in dubbio s'io son dessa,  
vie più fredda di lui, qualor m'appressa.



The story of Syrinx, too, one more metamorphosis myth to which Pan refers in III, 4-5, is referenced in a short madrigal by Marino. Like Daphne, Syrinx was a follower of Diana, goddess of chastity. Pursued by the amorous Pan, she ran to a river bank and asked for assistance from the river nymphs. In response, she was transformed into hollow water reeds that made a haunting sound when the god's frustrated breath blew across them. Pan cut the reeds to fashion the first set of pan pipes, which came to be known as *syrinx*.

*Siringa d'Andrea Boscoli.*

Costei, che vòlto in fuga  
da l'osceno d'Arcadia il vago piede  
chiude il bel corpo in calamo palustre,  
non è (com'altri crede)  
d'artefice pannel fattura industrie.  
Ha vita, ha spirto, ha senso,  
ma, s'io ben dritto penso,  
la voce e'l moto le ritiene a forza  
la paura, o la scorza.

Unfortunately, Boscoli's painting is now lost, but even these poems may well have nourished Busenello's inspiration when plotting the myth of Apollo and Daphne for his Venetian drama.

## **5. Conclusion**

In the very last lines of the synopsis of *Gli amori d'Apollone e di Dafne* Busenello quotes one of the most renowned lines by the Italian poet Petrarch: "ognun del suo saper par che s'appaghi" (i.e. "everyone seems to gratify his own mind through his own knowledge"). This line, taken from Petrarca's *Trionfo della Fama* (III, 96), could well be read as a broader statement on poetics, if one takes into account the meaning that Alessandro Tassoni (1565-1635) assigned to it in his *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (Giulian Cassiani, Modena 1609, p. 349): "Niuno è al mondo che non si creda d'aver senno da vendere: anch'io m'appago di queste mie bizzarrie, e Dio sa come saranno ricevute dagli altri" ("No one in the world does not believe that he does not have wisdom to sell; I indulge my eccentricities, and only God knows how they will be received by others"). A well-read man of letters, Giovan Francesco Busenello probably had access to Tassoni's reflections.

In this way, from his myriad of sources – ancient and modern, Latin and vernacular, epic and dramatic, scholarly and poetic, medieval and classical, visual and ekphrastic – Busenello draws cues, excuses, justifications and environments that all have a function in the construction of a plot made by conventional scenes, and based on a broad

sample of backgrounds and materials that he combines and arranges, also with a view to the musical setting. Like so many seventeenth-century librettos, *Gli amori d'Apollò e di Dafne* is a colourful mosaic, the many tesserae of which correspond to the various sources Busenello uses in his writings.

## Table I

### Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio (1561), libro I*

1. Lieto Apollo sen gia, gonfio e superbo,  
di avere ucciso il mostro orrendo e crudo,  
ed incontrato in quel garzone acerbo,  
contra il cui stral non vale elmo né scudo,  
vedendogli incurvar le corna e 'l nerbo  
a l'arco e gir con tanta audacia ignudo,  
si tenne a grande ingiuria, a grande incarco,  
che si fiero ed altier portasse l'arco.
2. Ed a lui disse: "Lascivo fanciullo  
che vuoi tu fare o di saette o d'archi?  
che sei nel mondo un gioco ed un trastullo,  
a quei che di pensier son vòti e scarchi.  
Io quello or son ch'ogni valore annullo  
a ciascun, che quest'arme adopri e carchi,  
ch'in altro spender so le mie saette,  
ch'in ferir garzoncelli, o giovinette.
3. A me sta bene usar l'arco e lo strale  
che so con esso far più certa guerra,  
far piaga più sicura e più mortale  
e cacciar l'avversario mio sotterra.  
Trovai pur dinanzi il più fero animale,  
che si vedesse mai sopra la terra.  
E fu quest'arco poderoso e forte,  
ch'a Febo diede fama, al mostro morte.
4. Leggier fanciul, con la tua face attendi  
ad infiammare i più lascivi cori,  
con quella nei tuoi servi imprimi e accendi  
non so che vani tuoi scherzi ed amori;  
de l'arco nulla, over poco intendi  
tutti i pregi son miei, tutti gli onori."  
Lo dio d'amor così punto, e schernito,  
disse a lui, più che mai fiero ed ardito:
5. "Vaglia con fere pur l'arco, che mostri,  
che 'l mio val contra te, contra ogni dio,  
e quando agli altri dèi cedono i mostri,  
tanto è minore il tuo valor, che 'l mio.  
Quest'arco, acciò che meglio io tel dimostri  
farà di tanto ardir pagarti il fio."  
E spiegò ratto le veloci penne,  
e nel monte Parnaso il nol ritenne.
6. De la risposta sua maggior faretra  
due strali sceglie di contrario effetto,  
questo sprona ad amare e quello arretra,  
infiamma l'uno e l'altro agghiaccia il petto.  
Questo fa l'uom di foco e quel di pietra,  
perc'hanno questo e quel contrario obietto.  
È d'or quel che ad amare inchina e sforza;  
di piombo quel ch'ogni gran foco ammorza.
7. Torna con le nove armi a la vendetta  
e trova il biondo dio non meno altero.  
Tosto l'aurato stral tira, e saetta  
il core al forte ed oltraggioso arciero.  
Poi gli mostra una vaga giovinetta  
che gl'imprime nel cor novo pensiero:  
lo stral di piombo allor da l'arco scaccia,  
e 'l cor di quella ninfa indura e agghiaccia.
8. Dafne figlia a Peneo fu l'alma e bella  
ninfa, che allor solinga se ne giva,  
e cercando imitar Diana, anch'ella  
fu de l'uom sempre mai nemica e schiva.  
Molti e molti cercar per moglie avella  
per l'immensa beltà che 'n lei fioriva:  
gli amori ella e i connubi dispregiando,  
sen giva a caccia per le selve errando.
9. Contenta or questa or quella fera piglia  
nei boschi piu selvaggi e piu remoti.  
Spesso il padre le disse: "O cara figlia  
già da te spero e genero e nipoti."  
Proterva ella al contrario si consiglia  
servare i casti suoi pensieri e vòti;  
come fosse il connubio un grave eccesso,  
conoscer non volea l'ignoto sesso.
10. Sparsa le guance di color di rose,  
il collo al padre dolcemente abbraccia  
e con parole sante e vergognose  
disse: "Deh padre mio, dolce vi piaccia  
che casta io possa per le selve ombrose  
de la triforme dea seguir la traccia;  
e non vi paia tal richiesta strana,  
che già concesse il suo padre a Diana."
11. "Vivi pure, figlia mia, vergine e casta",  
le disse il padre, "ma veggio in effetto,  
che al desiderio c'hai troppo contrasta  
cotesto vago tuo leggiadro aspetto."  
Febo l'ama, e la mira, e non gli basta,  
vorria sposarla, e far comune il letto,  
la spera, e ne compiace ai desir sui  
ma gli oracoli suoi mentono a lui.
12. Come l'arida stoppia accende il foco  
o secca siepe e manda in aria il vampo,  
comincia in una parte, e a poco a poco  
rinforza intorno e rende maggior lampo;  
si sparge alfin l'incendio in ogni loco,  
e tien tutta la siepe, e tutto 'l campo:  
così il foco di Apollo al cor ridotto,  
alfin si sparse, e l'infiammò per tutto.

13. Vede a la Ninfa inculti i suoi crin d'oro,  
"E che sarian" – disse egli – "essendo ornati,  
raccolti in qualche vago e bel lavoro,  
fra gemme ed oro in più fogge intrecciati?"  
Loda la maestà, loda il decoro  
de' santi modi suoi leggiadri e grati,  
ma più quel vago lume il tira e alletta,  
onde il folgora Amor sempre e saetta.
14. D'ogni parte del viso adorna e piena  
di grazia e di beltà diletto prende.  
Di speme il pasce l'aria sua serena  
e la benignità ch'ivi risplende.  
Loda la dolce bocca e duolsi e pena,  
che i frutti suoi non prova e non intende.  
Le braccia mezze ignude ammira, e quelle  
parti che ascose son crede più belle.
15. Vede l'accorta ninfa il bello dio  
che così intento e fiso la riguarda,  
e perché ha 'l cor contrario al suo desio  
prende una fuga subita e gagliarda.  
Ma non sì tosto al corso i piedi aprio,  
che la mossa di lui non fu men tarda.  
Fugge ella, ei segue, e 'n queste dolci note  
le parla, né perciò fermar la puote.
16. "Deh non fuggir, vaga fanciulla e bella,  
dal gaudio d'ambidue, dal piacer nostro,  
come fugge colomba o tortorella  
de l'aquila crudel l'artiglio e 'l rostro,  
come dal lupo la timida agnella.  
Come si fugge uno spaventoso mostro:  
ben'è 'l dover, se 'l nemico si fugge,  
ma non chi per amor segue e si strugge.
17. Guarda quei pruni, oimè, ferma i tuoi passi,  
che non t'involin l'aureo sparso crine.  
Oimè s'in qualche tronco t'intopassi  
fra sì precipitose, alte ruine,  
ed io fossi cagion che dirupassi,  
per aspri scogli e fra pungenti spine,  
qual mal potrei trovar sì duro e forte  
che potesse ad un dio porger la morte?
18. Deh non gir sì veloce, ed abbi mente  
se qualche acuta spina in terra siede,  
che con la punta sua dura e pungente  
non fosse oltraggio al tuo tenero piede,  
o serpe o d'altro insidioso dente  
che s'asconde fra l'erba e non si vede.  
Va', ninfa, va' con passo men gagliardo,  
ed ancor io ti seguirò più tardo.
19. Cerca e discorri a cui non porti amor,  
chi fuggi e chi sia quel di cui paventi.  
Io non son montanar, non son pastore,  
non guardo rozzo qui gregge od armenti:  
deh volgi un poco a me le fronte e 'l core,  
tien nel mio volto i tuoi begli occhi intenti,  
non sai, stolta, non sai chi fuggi; e credi  
forse molto veder, ma nulla vedi.
20. Uom terrestre io non son, ma dio del cielo,  
benché 'n terra ho domino illustre e raro;  
che son signor di Tenedo e di Delo,  
e di Delfo e di Patar, e di Claro:  
toglio a la notte il tenebroso velo,  
e rendo al mondo il dì splendido e chiaro.  
Quel ch'è, ciò già fu, quanto poi fia,  
si può saper per la scienza mia.
21. Io son figliuol del sommo Giove, e sono  
quel che incordando i nervi al cavo legno  
rendo col canto mio sì dolce tuono,  
che rompo e placo ogni rancore e sdegno.  
E s'ora avessi il plettro e al suo bel suon  
potessi il canto unir, forse che degno  
faresti me, ch'io ti mirassi alquanto,  
vinto dal vario suon, del dolce canto."
22. Alfin l'innamorato dio s'accorge,  
ch'ella non vuol ch' 'l suo parlar conchiuda:  
tace e la mira, e più bella la scorge  
che 'l corso fa, ch'ella arrossisce e suda:  
gonfia il vento le vesti, e manca, e sorge,  
e mostra or questa or quella parte ignuda.  
L'aura, che al corso suo contraria spira,  
la chioma alzata in aria apre e raggira.
23. Visto che ogni or più vago il divo aspetto  
cresce a la ninfa, a ch'ascoltar non vuole,  
non può soffrir l'acceso giovinetto  
di gittar più lusinghe e più parole:  
il cuoce in modo il foco ch'ha nel petto,  
che non far più che copra ma che vole;  
e per l'ultimo suo maggior soccorso,  
come gli mostra amor, ricorre al corso.
24. Tal se talor la lepre al veltro innanzi  
si stende al corso in ben aperto campo,  
ch'ei corre ove correva ella pur dinanzi  
co' piè l'un cerca preda e l'altra scampo;  
e perché l'avversario non l'avanzi,  
questa e quel passa ogni dubbioso inciampo  
già il cala figlia, e par che l'abbia in bocca  
ella è in dubbio s'è presa, ei non la tocca.

25. Così Febo e la vergine fugace  
fan: questo sprona amor, quella timore.  
Alfin chi segue tiranno e rapace,  
forse aiutato da l'ali d'Amore,  
nel corso è più veloce e pertinace.  
Già il respirar, che dal corso è maggiore,  
soffia nel crin de la ninfa già stanca,  
a lui la forza e la prestezza manca.
26. Mirando sbigottita il patrio fiume  
disse piangendo: "O mio benigno padre,  
s'è ver che i fiumi abbian potere e nume,  
toglimi tosto a le mani empie e ladre.  
Terra, che tutto produci e consume,  
terra, ch'è tutti sei benigna madre,  
questa, onde offesa son, bramata forma  
inghiotti e in altro corpo la trasforma."
27. Volea più dir; ma di tacer la sforza  
novo stupor, che tutto 'l corpo prende,  
e fallo un corpo immobil senza forza,  
che non ode, non vede e non intende.  
La cinge intorno una novella scorsa  
che dal capo a le piante si distende.  
Crescon le braccia in rami, e 'n verdi fronde  
si spargon l'agitate chiome bionde.
28. Il piè veloce s'appiglia al terreno,  
e con radice immobil vi si caccia:  
la sommità del novo arbore ameno  
terne la grata sua leggiadra faccia.  
Servò sol lo splendore almo e sereno  
che vuol ch'è Febo ancor quest'arbor piaccia  
dubbioso il tocca e trova con effetto,  
tremar sott'altra scorza il vivo petto.
29. E 'ncontrando le mani intorno al legno  
l'abbraccia come fosse un corpo umano,  
il bacia, ma del bacio fugge il segno  
l'arbore che 'l risolve e 'l rende vano.  
Gli parla e dice: "Arbore eccelso e degno,  
dappoi che sposa io t'ho bramata invano,  
tu sarai l'arbor mio, tu la mia cetra,  
tu la chioma ornerai, tu la faretra."
30. Tu cingerai l'invitto capo intorno  
ai sommi trionfanti Imperatori  
in quel festivo, e glorioso giorno,  
che i merti mostrerà dei vincitori;  
e 'l Tarpeio vedrà superbo e adorno  
le ricche pompe e trionfali onori.  
Le porte auguste ornerai di ghirlande  
avendo incontro l'onorate ghiande.
31. Le bionde giovanil' mie lunghe chiome  
non mai da ferro o man tronche o scorciate  
de le tue frondi e del tuo laureo nome  
andran mai sempre alteramente ornate."  
I sommi rami suoi fer cenno, come  
de l'arbor capo esser accette e grate,  
le sue larghe promesse più che prima  
chinando spesso la cortese cima.

**Table 2:**

G.F. Busenello

*Gli amori d'Apollone e di Dafne* (II, 3)

APOLLO Vanne, Amor, col tuo dardo  
a ferir l'ombra, a saettar i venti,  
nudo guerriero,  
soldato in fasce,  
Marte bambino,  
campion lattante,  
gran cavalier che pargoleggia in culla,  
nume pigmeo dell'ozio e dio del nulla.  
Io so d'arco e di strali  
essercitar onnipotenti prove  
e all'utile commun donar le forze.  
Eccoti là tra 'l sangue e tra 'l veleno  
estinto di mia mano  
in gloriosa e nobile tenzone  
l'orribile Pitone.  
Quel mostro de' serpenti  
peste delle contrade,  
terror dell'universo  
oggi con breve guerra  
ho pur co' dardi miei confitto in terra.  
Io ch'Apollone mi chiamo  
con opre sì belle  
quasi con vivi e lucidi colori  
la mia divinità dipingo e mostro  
agl'occhi de' viventi,  
e mi acclaman là sù l'eterne menti.

G.A. dell'Anguillara

*Le Metamorfosi di Ovidio* (I, ott. 2-4)

Ed a lui disse: "Lascivo fanciullo  
che vuoi tu fare o di saette o d'archi,  
che sei nel mondo un gioco ed un trastullo,  
a quei che di pensier son vòti e scarchi?  
Io quello or son ch'ogni valore annullo  
a ciascun, che quest'arme adopri e carchi,  
ch'in altro spender so le mie saette,  
ch'in ferir garzoncelli, o giovinette.

A me sta bene usar l'arco e lo strale  
che so con esso far più certa guerra,  
far piaga piu sicura e più mortale  
e cacciar l'avversario mio sotterra.  
Trovai pur dinanzi il più fero animale,  
che si vedesse mai sopra la terra.  
E fu quest'arco poderoso e forte,  
ch'a Febo diede fama, al mostro morte.

Leggier fanciul, con la tua face attendi  
ad infiammare i più lascivi cori,  
con quella nei tuoi servi imprimi e accendi  
non so che vani tuoi scherzi ed amori;  
de l'arco nulla, over poco intendi  
tutti i pregi son miei, tutti gli onori."

### Table 3:

G.F. Busenello

*Gli amori d'Apollo e di Dafne* (III, 1-2)

G.A. dell'Anguillara

*Le Metamorfosi di Ovidio* (I, ott. 9-11)

«DAFNE» Padre, padre Peneo,  
sorgi dal cupo fondo  
delle tue limpid'acque,  
salva, deh salva omai  
dalle mani impudiche  
del dissoluto Apollo  
la tua piangente figlia,  
che per sottrar sé stessa  
da temerari insulti  
non può vibrai altr'armi che singulti.  
PENE0 Figlia, indarno da me soccorso attendi,  
che contro il biondo dio  
resister non poss'io,  
però che il Sol può disseccar quest'acque,  
ma quest'acque non ponno  
spegner la luce ed ammorzare il Sole.  
Dispari forza, inferior talento  
riconosca sé stesso,  
ed a maggiori suoi non vada appresso.  
DAFNE Dunque sugl'occhi tuoi,  
o indebolito nume,  
o vilipeso fiume,  
cadrò preda infelice?  
Così a chi il tutto puote il tutto lice?  
PENE0 Trovo un rimedio solo  
per far riparo agl'imminenti mali:  
trasformar ti poss'io  
in pianta che di frondi  
abbia perpetue chiome,  
e non più Dafne, no, Lauro avrai nome.  
DAFNE Vada la vita mia com'a te piace,  
per salvar l'onestade  
se non basta in un'arbore, in un sasso  
trasformami a tuo senno.  
Vada peregrinando  
per mille forme varie l'esser mio  
pria che cader dal virginal decoro  
delle grand'alme singolar tesoro.

Contenta or questa or quella fera piglia  
nei boschi più selvaggi e più remoti.  
Spesso il padre le disse: "O cara figlia  
già da te spero e genero e nipoti."  
Proterva ella al contrario si consiglia  
servare i casti suoi pensieri e vóti;  
come fosse il connubio un grave eccesso,  
conoscer non volea l'ignoto sesso.

Sparsa le guance di color di rose,  
il collo al padre dolcemente abbraccia  
e con parole sante e vergognose  
disse: "Deh padre mio, dolce vi piaccia  
che casta io possa per le selve ombrose  
de la triforme dea seguir la traccia;  
e non vi paia tal richiesta strana,  
che già concesse il suo padre a Diana."

"Vivi pure, figlia mia, vergine e casta",  
le disse il padre, "ma veggio in effetto,  
che al desiderio c'hai troppo contrasta  
cotesto vago tuo leggiadro aspetto."  
Febo l'ama, e la mira, e non gli basta,  
vorria sposarla, e far comune il letto,  
la spera, e ne compiace ai desir sui  
ma gli oracoli suoi mentono a lui.

## Table 4:

G.B. Marino, *Egloghe boscherecce*  
(Naples, Scipione Bonino, 1620 and Milan, Gio. Battista Cerri, 1627)

### EGLOGA TERZA

*Ove Apollo seguendo a gran passi la ritrosa Dafne, mentre gli rimprovera  
le sue nozze ed amori, in un tratto la vidde cangiarsi in un lauro.*

APOLLO SOLO

Su la fiorita e verdeggiante riva  
del famoso Peneo, fuggendo in fretta  
qual suol cerva da lupo o pur qual suole  
dal fiato d' Aquilon l'umida nebbia,  
sen già la bella e dispietata Dafne.  
Dafne la ninfa sì leggiadra e cruda  
del giovanetto innamorato Apollo  
schivando i prieghi e le lusinghe e 'l pianto,  
e mentr'ella così lungo la sponda  
del patrio fiume a suo poter correa,  
il biondo dio, cui più rendeano al corso  
mille fiamme d'amor, leggero e sciolto  
lei seguia ratto e tutto afflitto e stanco  
pregando spesso e ripregando invano  
spargea coi passi queste note insieme:  
"O fugace, o superba, o più che vento  
rapida e lieve, o più che marmo dura  
a le mie voci o a l'incendio mio,  
via più fredda che neve, o ninfa, o ninfa,  
ove fuggi? oh chi fuggi? oh perché fuggi?  
Deh ferma ohimè lo sbigottito piede,  
Dafne, Dafne gentil, deh ferma alquanto,  
Dafne, Dafne crudele, ove mi lassi?  
ove, lasso, ten fuggi? e come sei  
ohimè, quanto crudel tanto veloce.  
Deh ferma, Dafne mia, deh ferma il passo.  
Ostinata, ostinata ove ne corri  
sì sdegnosa e sì fiera, o Dafne bella?  
ma rubella d'amor perché mi fuggi?  
deh pon mente almen, Dafne, a chi ti segue,  
deh se ti cal di me guardami almeno:  
non son, non son pastor, benché mi veggia  
tra selve e boschi e di vil pelle cinto  
guardar le rozze torme; e se sapessi,  
stolta, da chi tu fuggi e chi sia quegli  
che t'ama e segue sconosciuto, o come  
corti faresti i passi e gradiresti  
le mie querele e i miei sospiri, o forse  
men superba n'andresti e men selvaggia.  
Io del sovrano Giove e di Latona  
son figlio, o Dafne, e son, perché tu sappia  
viepiù d'ogn'altro dio possente e chiaro.  
Quello che 'l primo ciel governa e volve

e che con lampi del suo puro argento  
il bruno manto de la notte imbianca,  
quella che donna è degli abissi e dentro  
l'Erebo oscuro ha seggio e scettro e regno  
regge suo impero ancor le cui vestigia  
tu segui ognora e le cui leggi osservi,  
quella è mia suora, e s'io vorrò negarle  
gli usati sguardi, del suo lume priva  
povera e cieca, tenebrosa e fosca  
ben tosto ir la vedrai con l'altre stelle.  
Io re son de' pianeti e de le sfere,  
io de le stelle ardenti eterno duce,  
io de l'altre influenzie padre,  
de la luce real fonte e tesoro,  
rettor del giorno e vincitor dell'ombre,  
io per l'erta del ciel rotonda via  
de' volanti destrier' governo il freno.  
Deh s'avess'io sì spedito il corso  
or che ti seguo come allor ch'io soglio  
per li campi del ciel girar la luce  
che 'n un momento t'avrei gionta e presa.  
Io son che da' sublimi eterni giri  
col mio grand'occhio il tutto scorgo e  
scuopro;  
ma che mi giova ohimè se 'l tuo bel ciglio  
ch'io mirar chieggo a me mirar non lice?  
Io son colui che 'n accordando il canto  
al dolce suon de le temprate corde  
temprar la rabbia e mitigar l'orgoglio  
potrei d'ogn'empio cor, ma non del tuo.  
Non è chi meglio de la tesa cocca  
aventi le saette e 'l segno fieda,  
non è chi meglio le virtù conosca  
de l'erbe e risaldar sappia le piaghe.  
Ma che, lasso, mi val se 'n mez'al core  
lo stral de' tuoi begli occhi m'ha ferito?  
Ma che mi val se del mio proprio core  
saldar non posso la mortal ferita?  
Misero me, la mia virtute e l'arte  
al maggior uopo m'abbandona e manca.  
Deh ferma, Dafne, il piè, deh ferma il passo.  
Dafne, bella così come superba,  
Dafne, tanto crudel quanto leggiadra,



aspetta, non fuggir, non fuggir quella  
chiara luce del ciel che 'l mondo adorna.  
Ahi ninfa, ahì ninfa bella, ond'hai le penne  
ch'innanzi al lento correr mio ten voli?  
Forse ti pose Amor l'ali a le piante  
ch'io non ti giunga or che ti seguò? Aspetta,  
o ninfa, aspetta, ascolta, o ninfa, ascolta,  
ove ne vai così sicura e sola  
a celarti fra rami? ove ricovri?  
O non temi o non sai quant'ad ognora  
tendono insidie i boscarecci dèi  
a le più belle e semplicette ninfe  
e di quante di lor prede e rapine  
spesso ne fanno? Or che non fermi il corso?  
Che giova a te la grazia del bel viso?  
Che giova il grato suon de la favella?  
Che de le chiome l'auro? e che degl'occhi  
la luce e 'l foco se sol queste piante  
godonti e solo a questi boschi arridi?  
Non fuggir, non fuggir, perfida, ascolta,  
odi, Dafne mia cara, odimi, o ninfa,  
o ninfa, o sol del Sol, vogli quegli occhi,  
gl'occhi sì dolci e sì leggiadri a cui  
Dafne, i' confesso il ver, Dafne, i' nol niego,  
cedon gl'occhi del ciel, cede e s'inchina  
vinto 'l mio lume e vergognoso il giorno  
qual or viapiù superbo e più lucente  
spiega de' raggi miei la chiara pompa.  
Deh ferma, Dafne, ohimè, deh ferma il  
passo,  
deh perché mi disdegni? Or sei tu nata  
di rigid'Alno o di pungente scoglio,  
ma se sei scoglio o d'Alno ahì lasso or come  
come sì mobil sei, come sì lieve?  
Che non sei pur sì come alpestra e dura  
così di lor a par stabile e salda?  
Almeno avessi, Dafne, avessi almeno  
immobil anco il piè com'hai la voglia.  
Deh vedi ohimè non qualche spina o sterpo  
il tuo tenero piè pugna ed offenda,  
deh guarda ohimè non qualche biscia od  
angue  
il tuo candido piè morda e trafigga.  
Guarda quel cespo di pungenti stecchi,  
che non t'invola il crin che vola sparso  
su per la fronte e per le spalle intorno,  
o se per mia cagion verrà ch'intoppi  
in alcun tronco o 'n alcun sasso e caggi,  
o qual martir, qual duol mi fora, o quanto  
d'esser nume celeste e d'esser .....

per non poter morir più mi dorrebbe.  
Deh ferma, o Dafne, omai deh ferma il  
passo,

ahì Dafne, ahì Dafne cruda, ahì che  
fuggendo  
troppo anzi corri e chi per te dolente  
tapinando sen va lasso non curi.  
Tu pur ne fuggi, o Dafne, e fuggi teco  
lo mio spirto e 'l mio cor teco sen fuggi  
quest'alma afflitta e bench'eterno io viva  
pur senza qual già senza vita io resto.  
Fuggi nel tuo fuggir da me la gioia,  
misero, e meco sol rimansi il pianto.  
Deh deh rallenta i passi, ohimè rallenta,  
deh deh fermate ohimè tenere piante,  
piante fermate ohimè, fermate il corso.  
Ahi che non m'odi, ahì che d'udir non  
degni  
e pur t'affretti e pur da me lontano  
a par del mio pensier leggiadra voli:  
ma quanto tu più fuggi, i' più ti seguò,  
ma quanto più ti seguò, men t'aggiungo."  
Così piangea l'addolorato amante.  
Ma ecco già l'avea presso che giunta  
e 'l piè con piè e con la mano il tergo  
a lei vicino ad or ad or premea,  
quando repente (o meraviglia!) vide  
vide cangiarsi in nova forma e strana  
la bella Dafne e verdeggiar le chiome  
di mille fronde, e volgersi le braccia  
in rozzi tronchi e stabilirsi in terra  
fatto radice il piè, e farsi un lauro  
leggiadro e schietto. Ohimè da quanti ei fue  
dolore oppresso e quante strida invano  
allor ch'egli sentì forse stringendo  
tra le sue braccia il caro amato stelo  
sotto la viva e tenerella scorza  
tremar gli spirti e palpitar le fibre  
de la già tanto sospirata ninfa,  
sparse a' piè la pianta un rio di pianto.  
Ma poiché vide che di ferme stelle  
era forte tenor, tutto doglioso  
tacquesi infine, e pien di dolce affetto  
più d'un tratto baciolla, e dove 'l frutto  
di lei cor non poteo, colse le fronde  
ch'aggiunser poi con gli onorati rami  
alle sue bionde chiome eterno fregio.

## Table 5:

Gian Battista Marino, *La Lira* (1614)

### *Parole d'Apollon mentre seguita Dafne*

Perché del biondo tuo divin seguace  
fuggi i prieghi, crudel, con tanta fretta?  
Quel dio da cui del Sol la face è retta  
or da più chiaro Sol vinto si sface.

Ah frena il corso, ah ferma il piè fugace,  
Dafne, deh non fuggir, deh Dafne, aspetta:  
l'arcier son io che i mostri empî saetta,  
or da te saettato esser mi piace.

Quegl'io son cui son conte a ciascun male  
l'erbe salubri; or de le piaghe mie  
lasso a sanar il duol cura non vale.

Io quei che sferza i corridor' del die  
or fatto son, s'Amor non mi dà l'ale,  
tardo cursor per così corte vie.

MADRIGALE XLIV

### *Dafne in lauro*

Deh perché fuggi, o Dafne,  
da ch ti segue ed ama,  
e fuor che i tuoi begli occhi altro non brama?  
Se' molle, ninfa? o duro tronco forse  
di questo alpestro monte  
rigida e sorda a chi ti prega e chiama?  
Ma se tu tronco sei,  
come al fugar le piante hai così pronte?  
come non sai fermarti ai prieghi miei?  
Così dicea, ma scorsa  
in vero tronco allor cangiata Apollon  
la bella fuggitiva  
fermarsi immobilmente in su la riva.

### *Trasformazione di Dafne in Lauro*

Stanca, anelante alla paterna riva  
qual sol cervetta affaticata in caccia  
correa piangendo e con smarrita faccia  
la vergine ritrosa e fuggitiva.

E già l'acceso dio che la seguiva  
giunta omai del suo corso avea la traccia,  
quando fermar le piante, alzar le braccia,  
ratto la vide in quel ch'ella fuggiva.

Vide il bel piè radice e vide (ahi fato!)  
che rozza scorza i vaghi membri asconde  
e l'ombra verdeggiar del crine aurato.

Allor l'abbraccia e bascia e de le bionde  
chiome fregio novel dal tronco amato  
almen, se 'l frutto no, coglie le fronde.