Città di Ventimiglia
Civica Biblioteca Aprosiana

APROSIANA

RIVISTA ANNUALE DI STUDI BAROCCHI

Nuova Serie, Anni XI e XII - 2003 e 2004

COMITATO SCIENTIFICO
Stefania Mason
Pierroberto Scaramella
Franco Vazzoler

DIRETTORE
Bartolomeo Durante

COMITATO DI REDAZIONE
Linda Borean
Girolamo de Miranda (caporedattore)
Lucio Tufano

SEGRETARIO DI REDAZIONE
Ruggero Marro

© Copyright by
CIVICA BIBLIOTECA APROSIANA
via Giuseppe Garibaldi, 10
18039 Ventimiglia (IM – I)
tel. +39.0184.35.12.09
fax +39.0184.23.88.63
e-mail: aprosiana@comune.ventimiglia.it
sito della Biblioteca Aprosiana: www.aprosiana.com

I contributi critici avvengono su invito. La stampa può slittare da un numero all'altro a scelta della redazione, una volta comunicata agli autori la modifica dei tempi d'edizione. Non si forniscono estratti agli autori ma copie della rivista (fino ad un massimo di tre). Gli autori correggono le bozze.

La corrispondenza, come i volumi da proporre per le recensioni, deve essere spedita al Segretario di Redazione presso la Biblioteca Aprosiana, all'indirizzo sopra menzionato. Al medesimo Marro, in sede o all'e-mail indicato, vanno inviati gli articoli e le recensioni da pubblicare.

Drammaturgia di *Armi e amori*: sul recitativo romano di metà Seicento

di
Davide Daolmi *

C'è qualcosa che sfugge nei drammi di Giulio Rospigliosi. Per la verità c'è qualcosa che sfugge in tutto il teatro d'opera di quegli anni; e mi riferisco soprattutto a quella sensazione di noia che, quasi la si giudicasse inevitabile, sembra appartenere ad ogni occasionale nuova riesumazione: peraltro il pubblico contemporaneo, evoluto e *politically correct*, sa essere ben disposto verso il passato e tollera qualche disagio in nome della Cultura – un po' come le signore bene, che sanno di dover mettere in agenda l'impegno sociale. La tolleranza però, seppur sentimento ecumenico, è sintomo di una comunicazione fallita.

La verità è che il teatro d'opera seicentesco, soprattutto quello estraneo alla tradizione veneziana, patisce incomprensione perché lo si vuole inserire a forza in una categoria a cui è intimamente refrattario, ovvero gli «albori del melodramma» – statuto che concede identità solo come derivazione, meglio: anticipazione, dell'opera ottocentesca. Delle prerogative del dramma per musica poco ci si cura e ci si convince alla fine che forse non esistono. Il disagio e la stanchezza che il recitativo seicentesco suscita oggi muovono da

* Queste righe riprendono l'intervento presentato al convegno internazionale «Lo spettacolo del sacro, l'etica del profano: su Giulio Rospigliosi» (Pistoia, 21-22 settembre 2000) e vogliono proporsi quale sintesi di alcune questioni affrontate nella mia tesi di dottorato *'L'armi e gli amori', un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento*, Università di Roma «La Sapienza», dottorato di ricerca in Storia ed analisi delle culture musicali, relatore prof. Pierluigi Petrobelli, 2002. Segnalo altri approfondimenti derivati dalla tesi: *Le 'traduzioni' dell'onore in un dramma di Rospigliosi*, in *Tragedie dell'onore nell'Europa barocca*, atti del convegno internazionale (Roma, 11-15 settembre 2002), a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, pp. 277-296; *Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, «Musica e storia», XII (2004), pp. 103-146; *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX*. Con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi, «Studi secenteschi», XLVI (2005, pp. 131-177); un contributo sulla scenotecnica romana a partire dalle soluzioni adottate nel Teatro Barberini è destinato alle pagine del «Saggiatore musicale»; attualmente sto lavorando all'edizione critica delle tre commedie 'spagnole' di Rospigliosi *Dal male il bene*, *L'armi e gli amori* e *La comica del Cielo*.

questa *impasse*, da una pratica esecutiva importata da un modello tardo che, necessariamente, non funziona e non soddisfa le aspettative (epperò continuiamo a consolarci con la favoletta dell'archeologia musicale). Le ultime opere di Rospigliosi, in particolare, sono probabilmente l'esempio più emblematico di tutto un repertorio, specificamente romano, che non riesce a integrarsi in un *continuum* operistico che dalle sperimentazioni fiorentine conduca al melodramma cosiddetto 'di tradizione'.

1. Si suole identificare la produzione librettistica rospigliosiana in una dozzina di titoli, dal *Sant'Alessio* (1632) alla *Comica del Cielo* (1668), ma in effetti il suo contributo teatrale è un po' più frastagliato. Gli si attribuiscono, dubitativamente, almeno altri tre drammi e un paio di oratori; contemporaneamente si sospetta che alcuni lavori non siano integralmente suoi, e non è improbabile che qualche datazione sia da rettificare (ad esempio quella di *Erminia sul Giordano*, forse precedente al *Sant'Alessio*).[1] L'aspetto più significativo però prescinde dalle puntualizzazioni di catalogo e riguarda la svolta che subisce l'attività librettistica di Rospigliosi dopo l'incarico di nunzio apostolico in Spagna – nove anni, dal 1644 al 1653, non proprio una vacanza. I drammi scritti al suo ritorno sono tutti derivati da commedie spagnole contemporanee e due di questi, *Dal male il bene* e *L'armi e gli amori*, di fatto redatti dal nipote Giacomo, rielaborano un genere teatrale diffusissimo, ma ancora ignoto al dramma per musica: la commedia di cappa e spada.

In un'Italia intrisa di cultura spagnola e da compagnie teatrali che a quella tradizione attingevano ampiamente, il recupero del soggetto non è così traumatico. Meno ovvio è però musicare i dialoghi di spadaccini e uomini d'onore (che in Spagna, tradizionalmente, non cantano), e insieme imporre all'aulica e artificiosa atmosfera della scena cantata – pervasa, fino a quel momento, quasi esclusivamente da dèi e pastorelli – le vicende più o meno sentimentali dell'uomo della strada.

Alla particolarità del soggetto si accompagna una scrittura musicale – probabilmente pianificata dallo stesso Rospigliosi – decisamente controtendenza rispetto alla piega che aveva ormai cominciato a prendere l'opera a Venezia. Invece di arricchire al possibile la vicenda di ariette e forme chiuse, che nella produzione lagunare diventavano sempre più il momento cardine di quasi ogni singola scena, Antonio Abbatini e Marco Marazzoli, i musicisti

[1] Per un approfondimento sulle attribuzioni dei drammi rospigliosiani cfr. il contributo citato nella nota introduttiva che è uscito su «Studi secenteschi». Sulle moderne edizioni dei libretti rospigliosiani cfr. la mia recensione a GIULIO ROSPIGLIOSI, *Melodrammi sacri* e *Melodrammi profani*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio editoriale fiorentino, 1998 e 1999, recentemente apparsa su «Il saggiatore musicale», IX (2002), pp. 230-249.

di questi due lavori, sfoltiscono l'enfasi vocale di un recitavo che nulla ha più del declamato e forse lo si potrebbe già definire 'secco', ma soprattutto limitano la presenza delle ariette a cinque o sei in tutto, concedendo eventualmente l'inserzione d'un insieme nei fine atto e poco altro. Se tale scrittura è già evidentissima in *Dal male il bene* diventa addirittura radicale in *Armi e amori* del solo Marazzoli dove, per esempio, primo e terzo atto contano due soli numeri chiusi (e l'insieme conclusivo, ovviamente).

Simile soluzione non solo contrasta con la pratica operistica delle compagnie di giro, quella cosiddetta 'mercenaria', ma si scontra clamorosamente anche con le conclusioni di chi ha creduto di leggere nella proliferazione delle arie la soluzione a un problema esplicito, ovvero la noia che rischiava di procurare il recitativo di tradizione fiorentina. Il convincersi che le ariette aumentino di anno in anno per ovviare alla monotonia è soluzione un po' schematica, e il problema del «tedio del recitativo» che avrebbe patito l'ascoltatore dell'epoca, in simili termini appare alquanto frainteso.[2] Anzi viene il sospetto che la moderna sensibilità abbia molto condizionato la sopravvalutazione di poche fonti eterogenee per trovare conferme all'attuale imbarazzo che oppongono le odierne esecuzioni del recitativo seicentesco (più probabilmente ingessato da un approccio museale).

Il libretto di *Armi e amori*, assai più di *Dal male il bene*, ostenta un recitativo ingombrante e insieme una trama ad intreccio particolarmente complicata – un'alchimia in apparenza disastrosa per la resa drammatica di un'opera – ma, proprio per questo, stimolo per ripensare completamente una poetica che forse sfugge allo spettatore odierno.

La strada che tento qui d'intraprendere vorrebbe concentrarsi più che su letture analitiche del testo o della musica, sui modi con cui il libretto fa suo il modello spagnolo e, a sua volta, la musica viene ad accogliere i suggerimenti del libretto. Da questo doppio processo di riappropriazione vorrei provare a ricavare alcune 'regole del gioco', non tanto, o non solo, per esplicitare i meccanismi compositivi di bottega, piuttosto per cercare di delineare una possibile poetica e provare a penetrare il pensiero creativo apparentemente inafferrabile che sta dietro l'opera romana di questi anni. In questa sede – pur non ignorando quanto un'eccessiva parcellizzazione comprometta

[2] Il riferimento ovviamente è a CAROLYN GIANTURCO, *Nuove considerazioni su «il tedio del recitativo» delle prime opere romane*, «Rivista italiana di musicologia», XVIII (1982), pp. 212-239, che riprende STUART REINER, *«Vi sono molt'altre mezz'arie...»*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, edited by Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968; rist.: Westport, Greenwood, 1980, pp. 241-258. L'insostenibilità della tesi di Reiner era già in un'annotazione che NINO PIRROTTA aggiunse nel 1987 a *Falsirena e la più antica delle cavatine* [1956], in ID., *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 255-263: nota 10 alle pp. 259-260.

l'indagine – limiterò le osservazioni ai pochi aspetti più direttamente legati alla resa del recitativo, elemento frainteso più di altri.

2. Perché Rospigliosi *jr* per *Armi e amori* si sia rifatto proprio a *Los empeños que se ofrecen* di Pérez de Montalbán – commedia tuttavia attribuita fin dalle prime stampe a Calderón – si lega presumibilmente alla fortuna europea del soggetto.[3] Le circostanze più generali che lo vedono recuperare una commedia spagnola sono già state delineate: la nunziatura a Madrid dello zio con nipote a carico; un loro conseguente interesse per il teatro spagnolo; e la politica filospagnola della Roma di Innocenzo X (1644-1655). Su quest'ultimo punto si può semmai osservare che, sebbene l'opera fosse stata redatta poco prima dell'elezione di Alessando VII (1655), quindi in un clima tendenzialmente falospagnolo, il papa da poco eletto non aveva precisi motivi di ostilità con la Spagna, ma certo godeva del francesissimo appoggio di Mazarino.

I Rospigliosi avevano lasciato definitivamente Madrid per Roma nel pieno del Carnevale del '53. La città aveva dimenticato i 'francesismi' di Urbano VIII da quasi un decennio e in quell'anno, con la benedizione di Innocenzo X, guardava devotamente alla Spagna. Le passioni teatrali dei Rospigliosi e il clima romano offrivano buon gioco per approntare il testo per *Dal male il bene* destinato al successivo Carnevale. Visto il plauso generale goduto dall'opera si volle ripetere il bel risultato con *Armi e amori* che, preparata per il Carnevale del '55, fu sostituita, per la morte di Innocenzo X (7 gennaio), con le celebrazioni del lutto e il conclave.

Le novità per l'anno 1656 sono, oltre ad Alessandro VII appena eletto, le feste per Cristina di Svezia, la regina giunta a Roma a seguito dei noti fervori mistico-cattolici. Riciclare per tanto omaggio un dramma di cappa e spada non dovette sembrare sufficiente e si mise mano alla *Vita umana*, dramma allegorico dalle scenografie tanto costose quanto capaci d'impressionare un viaggiatore smaliziato come Gualdo Priorato.[4] A contorno fu possibile presentare il già pronto *Armi e amori* e la ripresa del fortunato *Dal male il bene*.[5]

[3] Ne parlo nell'articolo di «Musica e storia» (cfr. qui la nota introduttiva). Si veda inoltre MARIA GRAZIA PROFETI, *«Armi» ed «amori»: la fortuna italiana di 'Los empeños de un acaso'*, in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 99-120.

[4] GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svetia*, Roma, stamp. della Camera Apostolica, 1656; 2ª ed.: Venezia, Baba, 1656 e Modena, Bartolomeo Soliani, 1656.

[5] Del *repêchage* di *Armi e amori* è testimone la partitura manoscritta che nel prologo, inaspettatamente sontuoso, oltre a citare la regina redenta, cassa gli interventi strumentali,

Tornato dalla nunziatura (1653), Rospigliosi ha però ormai concluso la sua attività di drammaturgo; le ragioni le si possono ascrivere alle strategie politiche atte a salvaguardare la felice carriera. *Dal male il bene* è infatti opera del ventiseienne Giacomo Rospigliosi, il 'nipotino' con cui aveva condiviso i lunghi anni della residenza spagnola.

Marco Marazzoli, scrivendo all'amico e poeta Sebastiano Baldini, parla dell'imminente lavoro per *Dal male il bene* e chiarisce le effettive paternità dell'opera che si accinge a musicare:

> [da Roma, 3 gennaio 1654]
> mi sopraggiunge la girandola grossa che farà Rospigliosi, o vero il nipote, per il cardinale Barberino in questo Carnevale ... Il cardinale Barberino, per non apparire in queste galanterie, fa fare il tenente al cardinale Carlo [Barberini], [Giulio] Rospigliosi a suo nipote, dando voce che siano sue poesie ...[6]

Anche Camillo Rospigliosi, padre di Giacomo, scrivendo al fratello Giulio all'indomani dell'allestimento, si complimenta del successo ricordando il contributo del figlio:

> [da Pistoia, 27 febbraio 1654]
> Ho inteso con indicibil contento il plauso grande con il quale è stata sentita la commedia recitata sotto nome de' reverendo abbate [Giacomo], di che ne va laudato Dio benedetto. Credo bene che per vostra signoria illustrissima [Giulio] sia stata una gran briga.[7]

Nemmeno *Armi e amori* esibisce alcun esplicito legame con Giulio Rospigliosi, e anche *La Vita umana* è riferita a Giacomo. Nell'edizione veneta dell'*Historia della regina di Svezia* (1656) Gualdo Priorato la dice infatti:

> parto del finissimo ingegno del signor abbate [Giacomo] Rospigliosi, soggetto altrettanto cospicuo nelle scienze, quanto riguardevole per le sue nobili condizioni, bastando il dire che egli sia ben degno nepote di monsignor [Giulio] Rospigliosi, segretario di Stato di Sua Santità, che alla intelligenza di ogni grand'affare ha congionta bontà e litteratura in grado più che eminentissimo.[8]

quasi a suggerire un ridimensionamento dell'organico dovuto appunto alla più modesta destinazione: non lo spettacolo principe del Carnevale del '55, ma uno di contorno dell'anno successivo.

[6] Cit. in GIORGIO MORELLI, *Saggio di lettere di musicisti dalle raccolte di autografi della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXI (1997), pp. 367-485: 427.

[7] Cit. in MARGARET MURATA, *Operas for the papal Court, 1631-1668*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 9.

[8] GUALDO, *Historia*, p. 237 (ed. di Venezia).

Gli «Avvisi di Roma» però, facendo propria quella che era evidentemente la voce della propaganda, non esitano a riferirla a «monsignor Rospigliosi»; lo stesso Gualdo contribuirà a confondere le carte dando alla luce una precedente edizione romana dell'*Historia*, ma sempre del '56, con i riferimenti all'autore ridotti a un laconico «parto felice di un nobilissimo et eruditissimo ingegno».[9] Evidentemente non si è voluto opporsi, *in loco*, a quelle che erano le strategie pubblicitarie dei Barberini, che preferivano giovarsi dell'opera di un «segretario di Stato di Sua Santità» – d'altra parte non si affida a un giovane, pur di talento, il testo per gli omaggi a una regina.

Fu senz'altro Rospigliosi stesso a voler limitare il suo contributo poetico, sperando magari di offrire un'occasione al nipote, conscio peraltro di non poter conciliare la politica con il teatro. Già governatore di Roma fin dall'interregno pontificale successivo a Innocenzo X e segretario di Stato per mano dell'appena eletto Alessandro VII, preferì trascurare definitivamente la sua passione drammaturgica al primo odore di cardinalato – olfatto raffinato, giacché la porpora gli sarà riconosciuta poco dopo (6 aprile 1657). Ovviamente anche per *La comica del Cielo* – Rospigliosi ormai pontefice – si riproporranno gli stessi problemi. In quell'occasione alcune voci, che subito ci si è preoccupati di trascurare, attribuirono il libretto al segretario Luca Antonio Casini, quando, di nuovo, gli «Avvisi di Roma» preferirono ricongiungere la commedia al papa, «che la compose quando era nuncio in Spagna»: attenuante doverosa (giacché quando mai un papa ha il tempo per scrivere un'opera?) ma, come per altra via già rilevato,[10] assai poco convincente. Con buona probabilità anche in questo caso ci sono i motivi per ritenere l'opera di Giacomo, scritta quasi certamente negli stessi anni di *Armi e amori*.

Tutto questo discorso per reindirizzare l'attribuzione consolidata degli ultimi drammi 'rospigliosiani' alla penna del nipote Giacomo.[11] Rettifica che meglio permette di comprendere le differenze e insieme la continuità con il precedente repertorio barberiniano. Il contributo di Giacomo spiega la scelta radicale per un'aderenza a tratti didascalica al modello spagnolo (un esercizio di emulazione che era una dote nelle culture antiche) pur proseguendo sul percorso culturale operato precedentemente da Giulio. È evidente che la «gran briga» dello zio è stata tutt'altro che marginale: se anche si è giovata dell'abilità versificatoria del nipote, ha progettato, sviluppato e organizzato

[9] GUALDO, *Historia*, p. 289 (ed. di Roma).

[10] MARIA GRAZIA PROFETI, *Dalla 'Baltasara' alla 'Comica del Cielo': i meccanismi della scena nella scena*, in *Percorsi europei*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 1997, pp. 39-61.

[11] Una discussione sulle argomentazioni di questa tesi sono nell'articolo uscito su «Studi secenteschi».

il testo senza perdere mai di vista la tenuta della storia, l'efficacia della costruzione drammaturgica e gli azzardi sperimentali continui che questo tentativo d'ibridazione della *comedia nueva* in chiave melodrammatica doveva opporre.

3. L'edizione di *Los empeños que se ofrecen* a cui Rospigliosi[12] attinge è quella apparsa nella raccolta *El mejor de los mejores* pubblicata nel 1651 e ristampata nel 1653. L'identificazione certa del testo di riferimento permette di valutare il grado di rielaborazione del libretto che in linea di massima lascia all'originale spagnolo la responsabilità della macrostruttura, mai messa in dubbio, per ripensare eventualmente gli spazi interni di ogni scena. Per comprendere meglio le modalità di elaborazione del libretto rospigliosiano vorrei preliminarmente soffermarmi sui primi versi della commedia.

La scena d'apertura – così per Montalbán come per Rospigliosi – non si esplicita subito; il pubblico vede un alterco notturno fra due uomini che presto degenera in duello, le luci di un palazzo che si accendono incuriosite dai rumori della strada, il padrone di casa inutilmente fermato dalla figlia che esce per sedare lo scontro, la fuga colpevole di uno dei duellanti. Insomma, un esordio non solo irruente ma anche complesso, con due piani d'azione (esterno e interno) che si ricompattano in un 'fuori' (la soglia di casa) in cui convergono tutti i ruoli di questa prima scena. Si tratta – poi lo si scoprirà – del combattimento fra Enrico e Alvaro, i due pretendenti di Laura, proprio colei che è turbata dai rumori e non vuole che il padre Alonso esca a sedarli.

Se si confronta la versione spagnola di Montalbán con quella di Rospigliosi (TAVOLA I)[13] ben si coglie come il succedersi degli eventi sia coerente, seppur l'interruzione fra i piani drammaturgici tenda ad essere più elaborata nella versione italiana. La prima sezione (A) è nella sostanza aderente all'originale, semmai più dilatata in Rospigliosi per meglio completare gli incastri della rima (di cui dirò poi); il libretto non ammorbidisce l'attacco *ex abrupto* con spade alla mano perché evidentemente ne coglie la teatralità e ne intuisce, per un dramma in musica, la forza innovativa.

Rospigliosi elimina invece il 'tempo del duello' (B), esplicitato da Montalbán nel breve scambio di battute fra Félix e Diego: «Non ho visto egual

[12] Uso consapevolmente l'ambiguità del solo cognome perché, restituita la stesura a Giacomo, sarebbe un errore dimenticarsi dello zio negli indirizzi drammaturgici del testo.

[13] I passi tratti da *Armi e amori* seguono la lezione della partitura di Marazzoli (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi* Q.VIII.184) e di due libretti manoscritti (ivi, *Vat. Lat.* 10243 e 13348); mentre i passi tratti da *Los empeños que se ofrecen* privilegiano la pubblicazione del 1651 (cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Per una bibliografia di Juan Peréz de Montalbán*, Verona, s.e., 1976), la stessa edizione che ebbe sotto gli occhi Rospigliosi (ho normalizzato il testo secondo l'uso moderno).

	MONTALBAN *Los empeños que se ofrecen* [atto I]	ROSPIGLIOSI *Le armi e gli amori* [atto I, scena I]
	Salen Don Félix y Don Diego, con espadas desnudas	[*Don Enrico e don Diego con le spade sguainate*]
A	FELIX O he de matar o morir, o quién sois he de saber.	ENRICO O ti torrò la vita o perderò la mia o saprò chi tu sia.
	DIEGO Pues mirad cómo ha de ser: que yo no lo he de decir.	ALVARO Freni la lingua ardita i temerari accenti, 5 ché se tenti scoprirmi, indarno il tenti.
	FELIX Con vuestra muerte o mi muerte que es el último remedio de mis celos; que otro medio no permiten.	ENRICO Come a scoprirti il tuo tacer m'invita, a gastigarti il tuo parlar m'appresta.
	DIEGO Desta suerte he de intentar defendello.	ALVARO Perché senza risposta omai non vada o il tuo vano ardimento o la richiesta, 10 sarà lingua la spada. ENRICO Si scorgerà ben presto se vano è l'ardir mio.
B	FELIX No ho visto valor igual. DIEGO ¡Qué gran brio!	
	Dentro Don Alonso	[*Da dentro la casa*]
C	ALON. ¡Grave mal! ¡Cuchilladas! ¿Qué es aquello? Dadame una espada y broquel, y sacad luces.	TRAN. Quistione in strada! ALON. Accorrete con lumi or ch'io m'appresto di quell'armi a frenar l'ira e il periglio. 15
	LEON. Señor, advierte…	LAURA Padre, signor, che fai? Ohimè, cangia consiglio.
	ALON. Suelta, Leonor.	ALON. Lasciami, Laura.
	LEON. …no has de salir.	LAURA No, non sarà mai.
D	DIEGO Más cruel es ya el lance: que al ruido luz bajan, y en este estado, es fuerza ser yo el culpado, siendo yo el aborrecido.	ALVARO Fuor dell'albergo Don Alonso or viene; io ritrarrò le piante 20 che per ora il celarmi a me conviene. LAURA Deh perché, padre, entrar ne la tenzone?
	FELIX A todo lance dispuesto, a trueque de conocer mis celos, no siento ver que bajen luces.	ENRICO Con il lume ch'appare scoprirò di costui forse il sembiante.
	Salen Don Alonso medio desnudo y Leonor deteniéndole, e Inés con luz.	[*Esce don Alonso con donna Laura e Tranquilla*]
E	ALON. ¿Qué es esto? DIEGO (Bien ocultarme será, aunque a mi valor le pese.)	ALON. Cessin cessin le gare! 25
	ALON. ¡Pues cómo en mi casa…!	E qual grave cagione presso a la mia magione a pugnar ha condutto?
	DIEGO Ese caballero os lo dirá.	ALVARO Da questo cavallier saprete il tutto.
	Rebózase don Diego y vase	[*Don Alvaro parte coperto*]

Tavola I.

valore. – Che tempra!» (vv. 10-11). Non possiamo però credere che si voglia omettere il combattimento, che è l'unico effettivamente rappresentato in tutta la commedia: verrebbe a mancare uno dei due termini, le «armi», esplicitato proprio dal titolo rospigliosiano della commedia. È chiaro che s'intuisce il rischio di una perdita di compattezza drammatica: se si lascia il duello in primo piano (pur inframmezzato da qualche battuta) si rompe la tensione perché la musica sarebbe obbligata a interrompersi, o quanto meno a frammentarsi. Solo qualche decennio dopo l'interazione fattiva con il compositore avrebbe ovviato con una breve sinfonia su cui affilar le spade, ma simili soluzioni non appartengono all'opera romana del tempo (sempre che tali interventi strumentali non s'intendessero estemporanei), e Rospigliosi si sente in dovere di proporre un'alternativa. La sezione C infatti isola un dialogo interno (dietro le quinte) che non ha nulla da offrire alla vista dello spettatore: ecco il momento per far combattere, in silenzio, Enrico e Alvaro, e lasciar la parola alle voci provenienti dalla casa nei pressi.

Probabilmente tale soluzione 'a sovrapposizione' è praticata anche nel testo spagnolo, dove i commenti sul valore dell'avversario sottolineano la veemenza del duello che, a quanto pare, Rospigliosi vuol ammorbidire: ecco quindi necessarie le parole della serva Tranquilla che laconica commenta «Quistione in strada», senza punto esclamativo: la comicità utile a sdrammatizzare la scena sta proprio nel distacco surreale di questa battuta (che Marazzoli intona in un annoiato salto di terza discendente).

A questo punto, con la sezione D, si ha una interruzione alla successione degli eventi, sottolineata dalla prima chiusa delle concatenazioni delle rime.[14] L'uscire di don Alonso, il padre, obbliga i due contendenti ad abbassare le armi: ora possono, nel classico a parte, far conoscere al pubblico i loro pensieri. Nel teatro spagnolo, ma non solo, è un *topos* codificato, e il ragionamento raffinato giustifica da solo l'incongruenza drammatica: Diego ammette che la situazione si complica essendo lui «el aborrecido» – l'aborrito, probabilmente da una dama o più in generale dalla famiglia di don Alonso – e sarà certo considerato colpevole. Félix gioca con le parole: il lume di don Alonso farà chiaro non solo sulla scena ma anche sui suoi sospetti – dal che intuiamo che Félix non sa chi sia il suo avversario pur sapendolo rivale per motivi certi. Per Rospigliosi tutto questo è forse troppo teorico e oltretutto ingombrante; ben due a parte che complicano un esordio già elaborato e soprattutto rischiano di fermare l'azione. Alvaro ed Enrico, i corrispettivi di Diego e Félix, se le cavano con frasi di circostanza in verità non efficacissime che potevano essere ulteriormente ridotte se non soppresse del tutto. L'imbarazzo di Rospigliosi, dovuto al compromesso con il modello, trapela

[14] Sulla rima cfr. le pagine conclusive di questo articolo.

dall'intervento aggiunto di Laura («Deh perché, padre, entrar ne la tenzone?»), inutile anch'esso poiché ribadisce un timore già espresso, ma necessario a rompere l'improvvisa didascalicità dei duellanti, insistendo con l'interscambio fra i due piani della scena. Finalmente (sezione E) l'apparizione di don Alonso con fuga di Alvaro ridà coerenza allo svolgimento. Qui semmai già si nota che il don Alonso di Rospigliosi tende ad assumere una personalità più meditativa e autorevole rispetto a quella quasi goffa proposta da Montalbán, caratterizzazione in senso morale che sarà più volte ribadita nel corso del libretto.

Si colgono da queste prime righe alcuni elementi che trovano poi conferma a un'analisi più estesa. In particolare:

a) Modernità. Rospigliosi non si tira indietro di fronte alla spigliatezza richiesta dai tempi drammatici del testo spagnolo, anzi tenta al possibile di enfatizzarli, articolarli ed eventualmente correggerli se poco realistici.

b) Tempi. Dilata o restringe il testo in relazione al peso effettivo della scena: un dialogo che esprime un'azione è preferibilmente più ampio di uno che, come ama fare il teatro spagnolo, gioca sull'arguzia dei concetti: in questi casi in genere Rospigliosi si scopre più asciutto del modello.

c) Caratteri. Accoglie al possibile i tratti originali di scene e personaggi, ma non perde occasione di ammorbidire un momento drammatico con una battuta, ovvero di elevare moralmente meschinerie e sciocchezze.

d) Strutture. Rospigliosi si assume la responsabilità *in toto* dello svolgimento dell'azione; la musica non deve mai completare lo sviluppo di una scena o eventualmente un'incongruenza drammaturgica – semmai l'opera del compositore sottolinea o esplicita idee e sottotesti già *in nuce* nel libretto.

S'intuisce fin da subito come dietro un'apparente semplice rielaborazione ci sia un pensiero drammaturgico tutt'altro che improvvisato. Si coglie una gestione del libretto che diventa 'armatura' dello spettacolo, e di uno spettacolo insolitamente vitale e ricco, tale per cui scelte apparentemente rinunciatarie (per esempio il recitativo spoglio di Marazzoli) difficilmente potrebbero essere ascritte a trascuratezza, dilettantismo o scarsa consapevolezza della resa drammatica. Tuttavia per meglio penetrare il significato di alcune soluzioni vale la pena approfondire l'indagine proprio a partire dai quattro punti sopra individuati (non necessariamente gli unici, ma per il momento i più significativi).

4. *Modernità.* È indubbio che il rivolgersi alla *comedia nueva* spagnola sia, per Rospigliosi, prima che un ossequio alle fortune politiche, la volontà di svecchiare un genere. *Dal male il bene* e *L'armi e gli amori* sono in assoluto i primi due esempi di dramma per musica in cui l'ambientazione del soggetto sia contemporanea al suo pubblico. Novità non da poco se si pensa a quante precauzioni aveva fino a quel momento adottato l'opera. E soprat-

tutto arditezza drammaturgica, giacché gli spagnoli si potevano permettere un teatro tanto vivace e quotidiano proprio perché senza musica (qualche canzonetta qui e là a parte); Rospigliosi forse sa di poter far cantare una poesia modellata sull'esempio spagnolo perché deve aver in mente l'efficacia scenica di un tipo di recitativo che è diverso da quello di tradizione fiorentina; un recitativo forse simile a quello già usato in altre sue opere precedenti, ma solo in alcuni brevi momenti più spiccatamente dialogici. La scommessa sta proprio in questo, nell'estendere a tutta l'opera questa scrittura musicale poco caratterizzata che riesce a lasciar spazio alla speditezza della parola e alla comunicativa della prosa.

Non è infatti credibile che l'improvvisa sobrietà delle musiche scritte per *Dal male il bene* e *Armi e amori* sia dovuta al caso. Se si confronta il recitativo minutamente cesellato del *Palazzo incantato* di Luigi Rossi (TAVOLA II, es. 1) con quello di Marco Marazzoli per *Armi e amori* (es. 2) si avverte una distanza tanto netta che, a parte le eventuali differenze stilistiche, non si giustifica senza un ripensamento dei principi teorici.

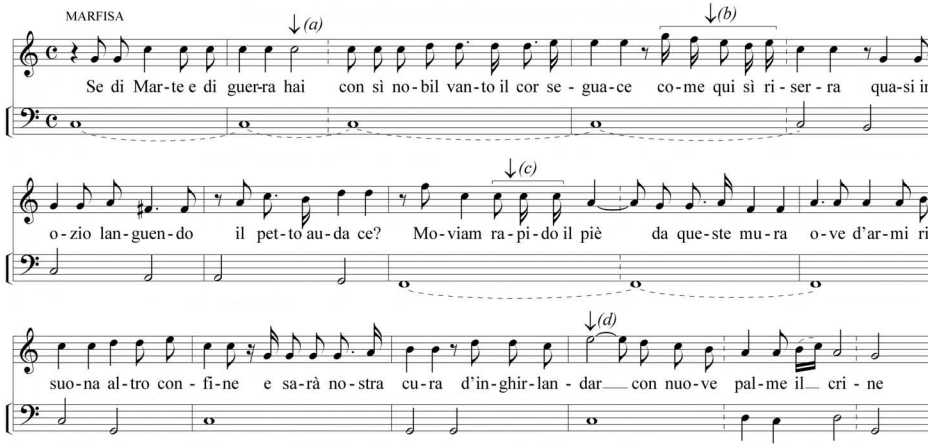
In Rossi la scelta dei valori musicali (dalla metà al sedicesimo) ha un significato 'rappresentativo' ben preciso: la minima su *hai* (*a*) ferma solennemente la sillabazione per preparare l'ideale compostezza di *nobil vanto*; l'uso dei sedicesimi (*b*, *c*) rimanda, quasi «prima prattica», alla velocità di *si riserra* e *rapido il piè*; la minima su *inghirlandar* (*d*) suggerisce una diminuzione estemporanea che possa rendere il significato decorativo della parola.

Diverso il caso di Marazzoli: qui l'uso dei valori è puramente funzionale, serve a far coincidere l'accento del verso con quello della battuta, non certo per ottenere una scansione isoritmica; solo per praticità di scrittura, per adeguarsi a un segno, quello musicale, che è ormai svuotato di ogni significato ritmico. L'andamento è quello offerto non tanto dal metro del verso quanto dall'enfasi retorica che la parola sulla scena, la parola rappresentata, impone all'attore.

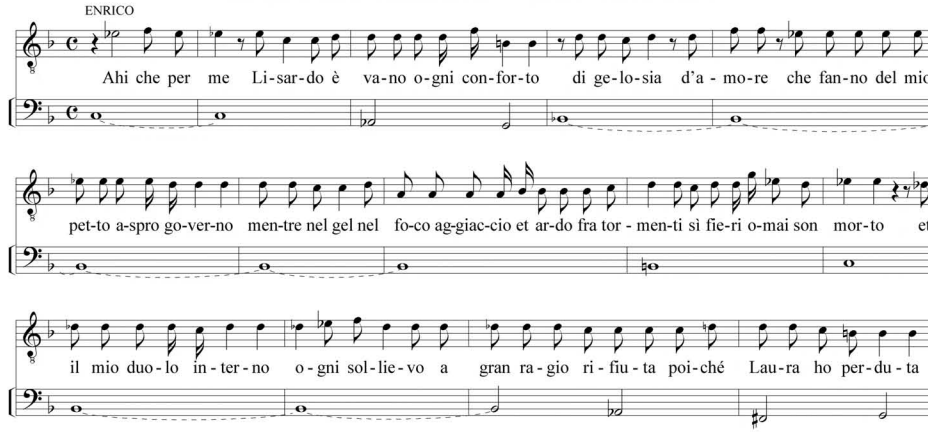
Che a Marazzoli non importi nulla della durata delle note appare evidente da un'altro esempio (TAVOLA II, es. 3), dove i tempi delle pause fra le frasi sono sproporzionati alla corrività del dialogo e chiaramente ogni singolo intervento è collocato nella battuta non perché lì debba stare ma perché lì è più comodo scriverlo. Il recitativo non è mai misurato, non lo era nemmeno quello di Rossi, ma l'uso dei valori musicali aderenti al significato del testo e altre soluzioni come il ritmo puntato fanno supporre che comunque una qualche indicazione ritmica fosse nelle intenzioni dell'autore del *Palazzo incantato*. Con Marazzoli in nessun caso la durata della nota ha una qualche coerenza anche solo relativa.

A questo punto si può azzardare altro. Se i valori delle note, generici e utili solo a far tornare i conti, non hanno alcun significato espressivo, forse nemmeno il movimento melodico è da prendere seriamente in considerazio-

Esempio 1: Luigi Rossi, *Il palazzo incantato*, atto I scena 3



Esempio 2: Marco Marazzoli, *L'armi e gli amori*, atto I, scena 1



Esempio 3: Marco Marazzoli, *L'armi e gli amori*, atto II, scena 4

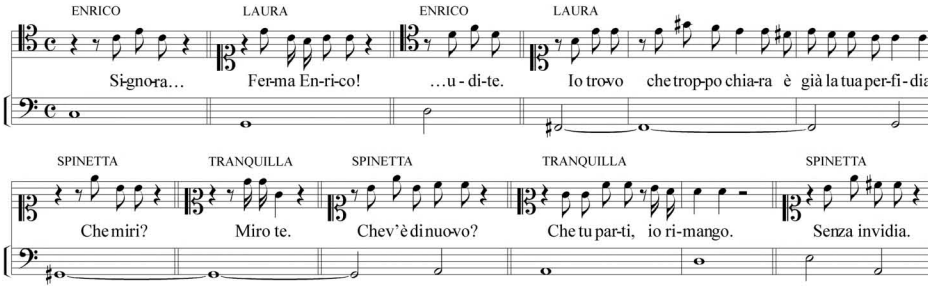


Tavola II.

ne. Forse è possibile, o magari auspicabile, entrare e uscire dall'intonazione del verso spezzandone a tratti la continuità melodica; magari assottigliare l'intonazione di qualche 'a parte', addirittura 'parlare' alcune sillabe, o frasi, o interi dialoghi che meglio traggono giovamento dal realismo della recitazione.

Un recitativo solo parlato, seppur accompagnato da strumenti, era già stato teorizzato nel trattato compilato verso gli anni Trenta dall'anonimo autore del *Corago*, presumibilmente di area romana.[15] Anche Giovanni Battista Doni, che nei salotti dei Barberini teneva in quegli anni lezioni sull'opera in musica, ha scritto pagine e pagine, pubblicate postume, per dire quanto fosse contrario a un dramma tutto cantato, e quanto l'alternanza di parola e canto potesse ovviare alla stanchezza di una intonazione continua.[16] Non dubito di poter riferire al solo Doni certe forzature su questa compartecipazione di parola e musica che dai suoi discorsi appare più schematica di quanto sembra scaturire da *Armi e amori*; ma non è improbabile che le insistenze di un personaggio tanto apprezzato possano aver opportunamente sedimentato nella mente di Rospigliosi per condurlo a sperimentare un declamato in tal senso assuefatto al parlato, assuefatto non in modo dissimile da come modernamente si realizzano i recitativi secchi delle opere di Mozart in cui l'intonazione spesso lascia il posto a una dizione liberamente parlata.

E, d'altra parte, che a Roma negli anni Cinquanta e Sessanta si praticasse un recitativo tutt'affatto 'romano', sapientemente modellato sulla parola e l'abilità attoriale dei cantanti, è testimoniato dall'episodio significativo portato recentemente alla luce da Roberta Carpani che rivela l'attenzione del milanese Vitaliano Borromeo per la drammaturgia barberiniana.[17] Vitaliano, che aveva fatto costruire quel gioiello che è ancor oggi l'Isola Bella, desiderò a metà degli anni Sessanta allestire nel suo teatro privato alcune commedie in musica che avevano avuto successo a Roma. Chiese perciò al fratello Gilberto, cardinale presso Alessandro VII, di inviargli testi e musiche allo scopo. Nel 1664 Gilberto spedisce «un'operetta in musica ... composta di tre soli personaggi»; ritiene di non dover dare troppe indicazioni su come allestirla, ma dubita sinceramente che possa ottenere lo stesso effetto goduto a Roma:

[15] *Il corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983; il riferimento è al cap. X.

[16] Si vedano gli stralci riprodotti in *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, a cura di Angelo Solerti, Torino, Bocca, 1903; rist. anast.: Bologna, Forni, 1983.

[17] ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e pensiero, 1998.

[da Roma, 22 settembre 1664]
Credo bene che costì [a Milano, ovvero all'Isola Bella] per la mala pronunzia e perché non vi è la buona scuola di cantar li recitativi in scena con grazia et in modo che veramente si rappresentino gl'affetti e la famigliarità del discorso non riuscirà molto bene.[18]

In effetti la tradizione operistica milanese era ritagliata sul modello veneziano che ormai in quegli anni già da un pezzo subiva il fascino della vocalità esuberante di virtuosi e castrati (che forse minor attenzione rivolgevano all'abilità retorico-attoriale); Vitaliano è però persona colta, il suo è un teatro privato e non ha nessun obbligo verso il pubblico. Gli invii da Roma continuano anche l'anno successivo e continuano pure le perplessità di Gilberto:

[da Roma, 7 marzo 1665]
Se costì si sapesse il modo buono di cantar recitando senza difetto della pronunzia forse piacerebbe l'ultima bagatella che fu inviata a V.S.I. ma qui ancora vi sono musici esquisiti che non hanno modo [*sc.* difficoltà] d'accomodarsi a quella forma naturale et espressiva di cantare coll'imitazione del discorso.

Perplessità nuovamente ribadite proprio in occasione dell'invio di *Dal male il bene*, che il cardinale giudica lavoro di gran qualità («et io l'udii otto volte») ma che difficilmente potrà esser reso come merita:

[da Roma, 29 agosto 1665]
Vero è che costì manca la pronunzia buona e l'espressiva chiara delle parole, e certa grazia di parlare e di recitare, delle quali qui [a Roma] vi è ottima scuola e gran disposizione naturale.

Insomma, Rospigliosi gode di una materia prima – cantanti-attori di consumata abilità – che forse più che altrove permette le sperimentazioni 'spagnole' messe in atto. Pertanto se da un lato la ricerca della modernità del soggetto ovvia all'improbabilità di soggetti mitologici e pastorali, dall'altro l'auspicio di una recitazione più intelligibile e diretta nega l'artificiosità del declamato e conduce a un'attualità di linguaggio di cui forse nemmeno Rospigliosi aveva colto l'esatta portata. In sostanza è sempre lo stesso principio a muovere Rospigliosi da un lato verso il recupero del modello spagnolo e dall'altro verso le soluzioni suggerite per la confezione musicale: ovvero un realismo drammaturgico ritrovato nella modernità dell'azione che si attua in una modernità espressiva scaturita proprio dal ritrovato realismo del linguaggio. Più difficile a scriverlo che a metterlo in pratica.

[18] Questa e le successive lettere sono tratte dal libro di Carpani cit. alla nota precedente (pp. 71-72).

5. *Tempi*. Rospigliosi, seppur non sente la necessità di ripensare la griglia originale, si concede però tempi d'azione diversi rispetto al modello. L'alterazione è pur sempre contenuta ma incide sulla resa drammatica. Vorrei provare a mettere a confronto i tempi dell'intero primo atto.

Ho elaborato la TAVOLA III sul numero dei versi e contemporaneamente su un ideale tempo di recitazione che tenga conto dei principi sopra esposti in merito a un recitativo al possibile rapido e molto vicino al testo non intonato. È evidente che se i rapporti fra le parti della commedia si rivelano sostanzialmente uniformi, l'opera rospigliosiana deve fare i conti con almeno due modi di porgere la parola cantata: il recitativo e l'aria (ovvero i numeri chiusi) che impongono conteggi diversi. A questa variabile eterogenea si aggiunge ovviamente l'estemporaneità attoriale che impone tempi non quantificabili preventivamente. Pace. Non è il computo preciso delle durate che m'interessa indagare, semmai una visione d'insieme complessiva dei tempi d'esecuzione che così pensati mi sembrano quanto meno ragionevoli.

Nella parte superiore della tavola si sviluppa lo schema della commedia di Montalbán divisa nelle quattro parti corrispondenti alle azioni-luogo del primo atto; la versione sottostante di Rospigliosi, continua, è divisa in scene e numerata in basso. Le bande nere orizzontali corrispondono agli interventi dei personaggi, dove si distinguono tre spessori: sottile, quando il personaggio è presente ma non parla; medio, quando interagisce con altri; grosso, quando monologa. La bande grigie segnalano una controscena; i cerchiolini un numero chiuso (arie o insiemi).

Limitandosi ad osservare le differenze che la tavola rivela si colgono alcune evidenze: la presenza delle arie; l'oscillazione dei tempi concessi allo svolgimento delle scene; la frammentazione dei monologhi.

Appare evidente come in questo primo atto le arie, o «ariette», si collochino a conclusione di un'azione (corrispondenti alle mutazioni di scena). In effetti tre azioni, di quattro che compongono l'atto, terminano con un numero chiuso. Se si osserva la presenza di arie o insiemi in tutta l'opera ci si rende conto che questo è solo uno dei due criteri per interrompere il recitativo. L'altro è la presenza di un momento intimistico-introspettivo, spesso un'occasione per pensare ai propri affanni o ai casi della vita. Entrambe le soluzioni rimandano ad un principio che rimane sostanzialmente indiscusso fino a tutto l'Ottocento, ovvero che il numero chiuso è antitetico allo svolgimento agito del dramma, e lo immobilizza in un fermo immagine che è una delle affascinanti irrealtà del teatro d'opera. L'aria, così come viene usata da Rospigliosi, ovvero quale momento meditativo o di fine azione, evita di interrompere il procedere interno delle scene, perché trova spazio in situazioni il cui elemento caratterizzante è proprio l'assenza di sviluppo.

Se però da un lato si comprende perché si contino così poche arie, dall'altro viene il sospetto che Rospigliosi persegua un ideale operistico elitario.

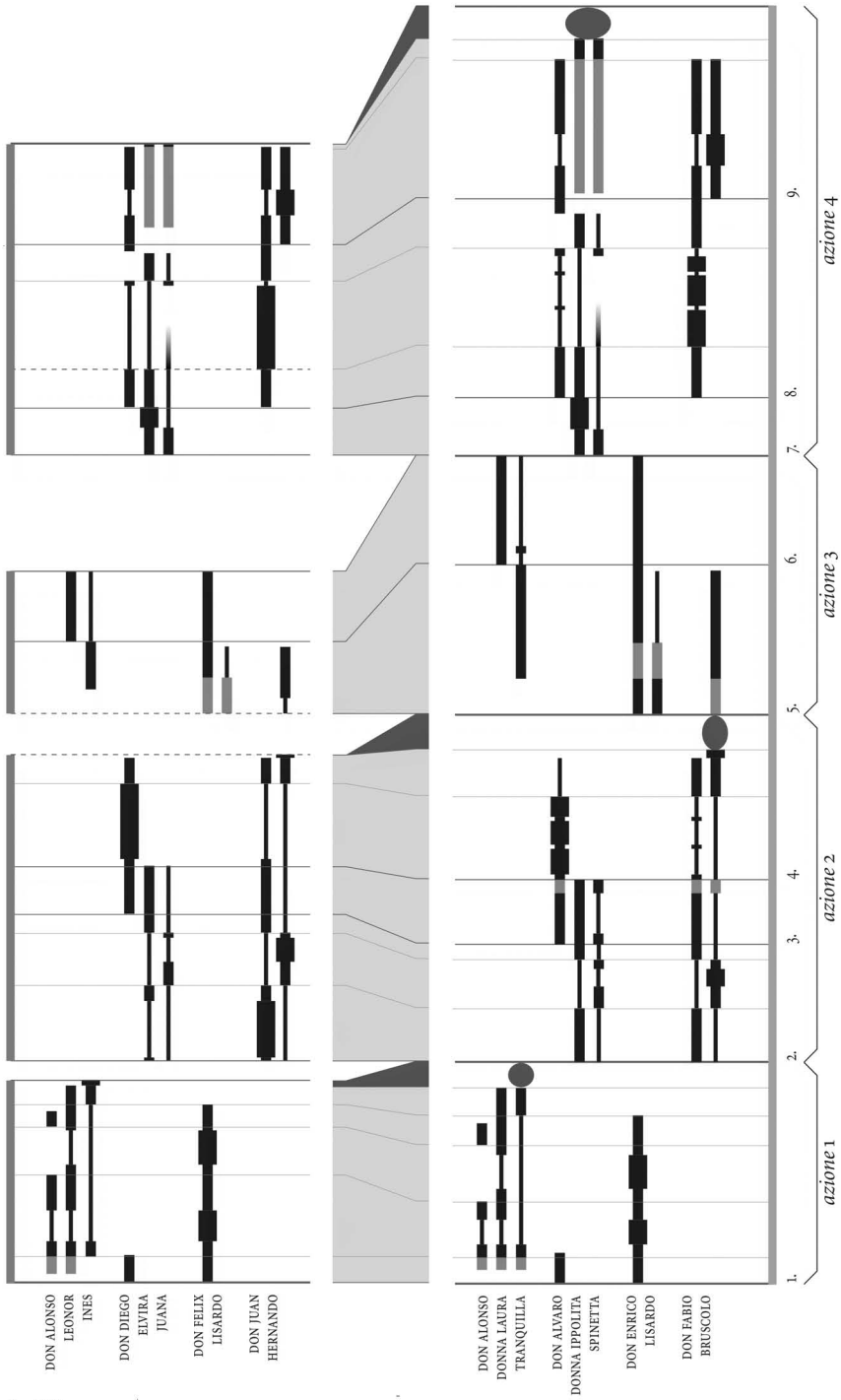

DON ALONSO
LEONOR
INÉS
DON DIEGO
ELVIRA
JUANA
DON FELIX
LISARDO
DON JUAN
HERNANDO
DON ALONSO
DONNA LAURA
TRANQUILLA
DON ALVARO
DONNA IPPOLITA
SPINETTA
DON ENRICO
LISARDO
DON FABIO
BRUSCOLO
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
azione 1
azione 2
azione 3
azione 4

Tavola III.

Ne dà riscontro l'episodio sintomatico della *Catena d'Adone* che lega per vie traverse Sigismondo d'India a Domenico Mazzocchi. Mazzocchi si vanta nella stampa della partitura (1626) delle numerose arie e «mezz'arie» con cui aveva infarcito l'opera, quando di contro D'India prende a motivo proprio la quantità di «canzonette» della *Catena* per screditarne l'efficacia drammatica.[19] Probabilmente D'India tenta di rivalersi su Mazzocchi facendo leva sulla convinzione comune, annotata nel *Corago*, che intonare arie, piuttosto che recitativi, «è di molto maggior facilità per il compositore di musica»; e insieme ci conferma che il cantabile di forme chiuse rischia di essere «privo della perfetta imitazione delli affetti e del comun ragionare».[20] Aspetti però questi – la qualità artigianale e l'aderenza drammatica – che forse al pubblico importavano sempre meno e che se anche fossero stati per Rospigliosi motivo di attenzione, certo non erano l'argomento principe per decretare lo sfoltimento di arie e ariette.

Forse il modello spagnolo privo di arie ha condizionato la stesura di un libretto altrettanto carente di numeri chiusi, o più realisticamente la scelta è ricaduta su tale modello perché l'interesse in genere per le arie era minimo. Vi erano commedie spagnole, magari meno brillanti, che prevedevano momenti musicali interni di un certo rilievo[21] ma evidentemente Rospigliosi vuole un soggetto ad intreccio, una sorta di teatro degli equivoci dove gli incastri e gli ingranaggi della trama sono il vero motivo d'interesse. Qui l'aria sembra sempre ridondante, può semmai avere la funzione di 'stacco musicale', ma soprattutto disturba. Rospigliosi vi si rapporta *non* come a un momento forte dell'opera ma, in buona sostanza, come a un'interferenza, quasi il diversivo concesso al racconto vero e proprio.

Quando tutti ormai creano storie per dar agio d'inserire più canzonette possibili, Rospigliosi punta sul recitativo, unico suo vero interesse, quasi a volerci far capire che a lui affascina ancora la storia in quanto tale, non come terreno per innesti canori. È qui che si coglie la straordinaria indipendenza creativa del progetto di Rospigliosi. Col senno di poi si ammette che simile soluzione è destinata a fallire, ma il motivo si deve ricercare più in una specializzazione del genere in senso musicale che nella scarsa efficacia drammatica.

Che l'interesse sia nell'intreccio lo dimostrano proprio i momenti in cui più volentieri Rospigliosi indugia, ampliando i tempi del modello spagnolo.

[19] Cfr. i riferimenti bibliografici citati qui alla nota 2.

[20] *Il corago* cit., pp. 59 e 60.

[21] Cfr. LOUISE K. STEIN, *Songs of mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993; cfr. tuttavia di Maria Grazia Profeti la recensione al volume in «Il saggatore musicale», II (1995), pp. 155-163.

E non mi riferisco alle due scene visibilmente dilatate, ovvero la V e la IX, quelle in cui Bruscolo – il *gracioso* del testo spagnolo – ha un ruolo di primo piano: qui è evidente che la volontà di trasformare il basso buffo in catalizzatore dei momenti comici dell'opera obbliga Rospigliosi a dare un peso maggiore al personaggio. Parlo dei momenti appena un po' più estesi (sc. III, sezione centrale della IV, sc. VI e VII, inizio e fine della VIII), in contrapposizione a quelli sostanzialmente identici (monologhi delle sc. IV e VIII) o preferibilmente scorciati (seconda sezione della sc. I e sc. II), che rivelano un intento preciso. Rospigliosi taglia, anche drasticamente, un corteggiamento tutto concettoso, ricco di arguzie e sofismi letterari (sc. II); riduce anche il racconto mendace di don Enrico che tenta d'imbonire il padre di donna Laura (sc. I); scorcia persino il monologhetto di Bruscolo (sc. II) che fa il verso a quello soppresso di don Fabio; lascia poi invariati, almeno nella durata, i monologhi, i veri momenti *clou* del teatro spagnolo (pur con alcuni accorgimenti). Dove invece si sente libero di poter scrivere qualche verso in più è quando le parole, i dialoghi, i commenti, anche fuori scena, servono al dispiegarsi della trama, a descrivere l'accadere di circostanze, a giustificare le azioni.

Rospigliosi insomma tollera male il parlarsi addosso, che tanto poco riesce quando intonato; vuole fatti, situazioni concrete, cose che succedano realmente. È innegabile che sia sedotto prima di tutto dal meccanismo della vicenda, e potrebbe forse stupire quanto un poeta poco indugi ad assaporare il piacere della letterarietà del verso; ma qui ci si accorge come Rospigliosi sia prima di tutto un drammaturgo e solo di conseguenza un poeta (e in quest'ambito meglio si comprende perché la versificazione sia stata lasciata al nipote). Rospigliosi ama il teatro in quanto organismo vitale atto a creare storie, fantasmi, suggestioni.

6. *Caratteri*. Le alterazioni all'originale spagnolo non dipendono solo da esigenze stilistiche, si adeguano anche ai contenuti, che per Rospigliosi hanno un peso non indifferente nel momento in cui comunicano la moralità di un sentimento. E qui la potenzialità di un recitativo che può seguire le sfumature della parola, e semmai enfatizzarle, senza rimanere imbrigliato nei limiti imposti dalla costruzione musicale, diventa strumento ideale di comunicazione.

Se anche Rospigliosi accoglie le simmetrie e le specularità delle due coppie di amanti che per ragioni diverse non riescono a ricongiungersi, non sembra aver interesse a insistere su possibili sviluppi. Si preoccupa invece di delineare personaggi contemporaneamente credibili e onesti, e in genere più dignitosi di quanto non faccia il testo spagnolo, in modo che i messaggi espressi acquistino un peso non solo perché *realistici* ma anche perché *assennati*. Al proposito vale la pena soffermarsi sul frammento isolato a TAVO-

LA IV, il momento che precede la conclusione della commedia, dove gli equivoci si aggrovigliano.

Siamo in casa di don Fabio (uso per praticità i nomi italiani). Nella versione spagnola vi sono quattro interlocutori: don Fabio; il servo Bruscolo; una donna velata (che don Fabio sa essere l'amata Ippolita) e il fratello di lei, don Alvaro, convinto che la dama sia donna Laura. Ippolita non vuole rivelarsi perché sarebbe disonorevole per una donna non sposata farsi scoprire dal fratello nella casa di un uomo. Fabio l'asseconda, ma Alvaro insiste perché si mostri. Colpo di scena (A): un duello in strada distrae i due che escono a vedere cosa succede. Ippolita rimasta sola (B), vuol fuggire, ma non potendo uscire anch'essa si rifugia nella stanza attigua. Qui il testo di Montalbán insiste a tenere in scena Hernando (ovvero Bruscolo) per alleggerire la drammaticità della situazione (C). Hernando-Bruscolo infatti, apparentemente ignaro della fuga di Ippolita, rimane nella stanza ben contento di non doversi immischiare in nuovi duelli. Entra a quel punto trafelata donna Laura (D) in fuga dalle ire di suo padre Alonso che, credendola svergognata, pretende ucciderla (il duello in strada era quello fra don Alonso e don Enrico: quest'ultimo voleva difendere donna Laura). Laura nulla chiede al servitore e tenta di nascondersi nella stessa stanza di Ippolita, la trova chiusa e ripara altrove. Entra allora don Alonso (E) che, liberatosi di Enrico (e di Alvaro e Fabio, giunti a sedare lo scontro), insegue sua figlia. Non la trova e s'infuria.

È evidente che l'andirivieni sotto gli occhi increduli di Hernando mostra una buona dose di comicità, non solo per i commenti stupiti del *gracioso*, ma anche perché nessuno si sogna di chiedergli dove sia andato chi: quasi un ingranaggio alla Feydeau al limite del surreale. Rospigliosi vuole invece il *pathos*. Eliminato Hernando, l'entrare e uscire dei personaggi diventa pura tensione perché non mostra la stupidità della paura o dell'ira (sia Laura che Alonso avrebbero potuto chiedere aiuto o informazioni a Hernando), né si giova dell'ignavia un po' sciocca e interessata di Hernando per sdrammatizzare la scena o esasperare 'alla spagnola' i contrasti, secondo la celebre formula grottesca che si ritroverà – momento topico – nella «terzana» del Leoporello mozartiano.

L'Ippolita di Rospigliosi, prima di nascondersi nella stanza attigua, si lascia andare alla disperazione (corrispondente al passo, qui omesso, che segue il verso «e che sarà di me?»), non sa cosa fare per ben otto versi carichi di rassegnato terrore (altri avrebbe sfruttato l'occasione con un'aria, magari con 'da capo', ma non Marazzoli che intuisce che tutto qui si pretende dalla scena ma non la stasi). Si nasconde proprio un attimo prima che Laura irrompa nella stanza altrettanto spaventata. Ma è l'ingresso di Alonso che ha tutto un altro peso. Montalbán ci tratteggia un don Alonso bonaccione e un po' sciocco, con la spada sguainata alla don Chisciotte ormai privo di senno, e quasi finge uno sdegno di cui nemmeno lui sa forse più il motivo. Il don

	MONTALBAN *Los empeños que se ofrecen* [atto III]	ROSPIGLIOSI *Le armi e gli amori* [atto III, sc. XIV-XVI]
	Cuchilladas dentro	[*rumore di spade*]
A	LOS DOS ¿Qué es aquello?	FABIO Che strepito fia questo? 20
	HERN. Cuchilladas a la puerta de la calle.	ALVARO Alla porta di casa una quistione.
	JUAN Fuerza es que a ver lo que es salga. Vamos a este empeño, que es el que con prisa me llama; que yo so os satisfare luego.	FABIO Forza è l'uscire. ALVARO Andianne, è ben raggione. FABIO I vostri dubbi appagherò ben presto.
	[...omessi 6 versi...]	[...omessi 6 versi...]
	Vanse los dos [= *don Juan y don Diego*]	[*Fabio e Alvano partono*]
B	ELV. ¿Hay mujer más desdichada? ¡Quién se vió en mayor peligro que yo!	HIPPOL. Se mi conobbe il mio germano, ohimè, 30 chi potrà darmi aita e che sarà di me?
		[...omessi 8 versi...]
	[*Enciérrase Elvira*]	[*si nasconde nella stanza attigua*]
C	HERN. ¡Buena va la danza! Puesto que mi amo quedarme, cuando va a reñinr, me manda, quiero obedécer. Señores, ¿qué es esto?	
	Sale Leonor	SCENA XV *Donna Hippolita, donna Laura*
D	LEON. El Cielo me valga pues son mis desdichas tales,	LAURA Ohimè, valgami il Cielo per così aspre doglie!
	[...omessi 7 versi...]	[...omessi 7 versi...]
	HERN. Y aun acá; que todos se entran.	Ma il rumor già s'appressa! 10
	LEON. Este aposento en que estaba, me oculte.	A la camera istessa per ritrovar difesa volgo la mia speranza.
	[*Tapada, entreabriendo la puerta*]	[*tenta di nascondersi nella stessa stanza*]
	ELV. Tarde venís; que esta posada tomada está ya.	HIPPOL. [*dentro*] Occupata è la stanza.
	LEON. ¡Ay de mi! ¡Qué presto tomasteis de mi venganza! Pero en esta parte intento esconderme retirada.	LAURA Oh come tosto resa 15 a me fu la pariglia! Ad occultarmi altrove io sono astretta.
	Escóndese [*detrás de una cortina*]	[*si nasconde in un'altra stanza*]
	Salen don Alonso, don Félix, don Juan y don Diego	SCENA XVI *Don Alonso, don Fabio, don Enrico, don Alvaro e sopradetti*
E	ALON. ¡Vive Dios, que atropellando por todas vuestras espadas, de una ingrata y un traidor tengo de tomar venganza!	ALON. Ch'io non faccia vendetta d'una perversa figlia, d'un traditore indegno, d'un oltraggio inumano? 5 Ritenere il mio sdegno presumon qui le vostre spade invano.

Tavola IV.

Alonso italiano è invece persona a modo, saggio, ragionevole, il padre di famiglia che sente sulle spalle il peso e la responsabilità dei suoi cari. Il credere che sua figlia, forse l'unica figlia, sia stata in realtà risucchiata nel gorgo della perdizione lo ha gettato in un delirio di follia. La sua minaccia d'ucciderla è assolutamente reale: è evidente – lo spettatore lo sa – che questa sua efferata volontà sia un eccesso (che Montalbán giustificava proprio attraverso i risvolti comici), ma il pubblico di Rospigliosi ora teme che Alonso possa realmente uccidere la figlia proprio perché reso cieco e pazzo da un vaneggiamento improvviso di frenesia omicida, provocato da un dolore inestinguibile.

L'opera di adattamento non è evidentemente solo un problema di tempi; è soprattutto l'esigenza di muovere al possibile le emozioni dello spettatore. E l'elemento patetico, presente anche nella versione spagnola ma non in modo così enfatico, è quello su cui di più punta Rospigliosi. Da metà del terzo atto, dalla scena VIII – il grande lamento di donna Laura straordinariamente intonato da Marazzoli – non c'è più modo di tornare indietro: i servi scompaiono totalmente di scena e tutto acquista una carica drammatica che monta fino alla risoluzione finale: una semiagnizione con chiarimento degli equivoci e rappacificazione di tutti.

Operazione, questa, di coinvolgimento per la quale si sfruttano tutti i mezzi del teatro, il riso, il pianto, il terrore, i colpi di scena: una consapevole azione di propaganda da cui il buon cristiano – meglio, il buon cattolico (tanto più se di professione) – non ha mai saputo esimersi. Rospigliosi aveva teorizzato fin dai suoi esordi di drammaturgo quanto il potere della poesia possa suggestionare anche chi non sa assaporare il fascino e la bellezza del verso:

> Presupposero, nei loro poemi Omero e Virgilio e gli altri grandi, con lo insegnare al popolo, giovarlo – e senza alcun dubbio se il popolo impara essi giovano – ma prendendo eglino [*sc.* i poeti], per farsi meglio intendere, le cose sensate e conosciute dal volgo, per dimostrar le insensibili e le intellettuali (alla foggia di Esopo che, col mezzo degli apologi suoi, esponeva gli utili documenti de' costumi). Questa è veramente l'usata strada della poesia, la quale col mostrare ciò che a prima vista s'intende, insegna il nascosto sentimento che giova.[22]

Il messaggio, la morale – ovvero le cose «insensibili» e «intellettuali» – passano solo se si riesce coinvolgere l'interlocutore attraverso ciò che capisce, «le cose sensate e conosciute». Gli si racconta una storia, lo si seduce con episodi di tutti i giorni e intanto s'introducono idee, quelle idee che fan-

[22] Dal *Discorso* di Giulio Rospigliosi pubblicato in conclusione a FRANCESCO BRACCIOLINI DELL'API, *L'elettione di Urbano papa VIII*, Roma, s.e., [1628], pp. 485-486.

no la cultura, che formano una società, nel bene e nel male. Molto gesuitico, questo modo di pensare, e ovviamente condiviso assai da Giulio Rospigliosi che dai Gesuiti aveva avuto la sua formazione.

Ma quali insegnamenti dispensa quest'opera? Sono nozioni di rettitudine morale, certo: nessuno dei protagonisti agisce per cattiva disposizione, tutti sono tratti in inganno da equivoci e fraintendimenti; e anche di fronte allo scontro fisico di un duello la correttezza non viene meno. Anche le donne, che solitamente intrigano e tramano vendette, qui sono sempre e solo vittime (Rospigliosi non ci lascia nemmeno dubitare, come invece fa Montalbán, che donna Laura possa essere realmente fedifraga). I comportamenti più rilassati sono lasciati ai servi che tutt'al più hanno la lingua lunga (Spinetta), mentono per danaro (Tranquilla) o sono amabili scansafatiche (Bruscolo). Ma i servi stessi hanno in Lisardo, che rischia la sua vita per salvare l'incolumità di una donna in pericolo, un modello di rettitudine e di saggezza.

Rettitudine morale ma anche responsabilità delle proprie scelte. Il dover prendere una decisione, il dubbio, l'incertezza, sono tutti momenti in cui Rospigliosi mette del suo; dove non solo il testo spagnolo è ampliato ma dove colui che fa una scelta si pone nella condizione di diventare modello etico di comportamento. Quando don Alonso viene a sapere del doppio duello in cui è coinvolto Enrico, il vecchio padre fanfarone – come lo descrive Montalbán – ha un primo guizzo d'improbabile eroismo; quando si rende conto del pericolo si convince che non è il caso immischiarsi:

ALONSO El hace bien, y yo mal
sí a lo largo no le sigo...
Pero esto es llevar las cosas
muy hasta el fin, y es indigno
ya de mi edad tanto duelo:
muden parecer los bríos
si aconsejé como mozo,
como viejo determino
enmendarlo; que ya es tiempo
de que haga la edad su oficio.[23]

Montalbán ci fa addirittura credere per un attimo che Alonso abbia deciso di far finta di nulla, e solo l'arrivo di Lisardo suggerirà al vecchio l'idea di

[23] *Los empeños*, atto II, vv. 713-722 («Lui fa quel che deve, e io no, se non lo seguo da lontano... Ma questo significa portare la faccenda fino in fondo, e non è certo degno della mia età simile duello. Non si dia ascolto alla passione! Ci cascavo quand'ero giovane, oggi, da vecchio, so evitare le imprudenze»: è tempo d'assecondar l'età).

sfruttare la devozione del servitore e mandarlo, lui solo, sul luogo dello scontro. Un'esibizione di meschinità e codardia che Rospigliosi non può accettare. Il suo don Alonso si lacera nel dolore di non poter far nulla; sa, perché anziano e assennato, che non servirebbe correre sul luogo del duello; ma quando giunge Lisardo mette in atto un piano che li vedrà entrambi partecipi per fermare lo scontro. Solo circostanze inattese tratterranno don Alonso, non la sua vigliaccheria. Soprattutto, nel momento di prendere una decisione, don Alonso ha modo, e lungamente, di dubitare di ogni sua azione e tutto mettere in discussione, persino le leggi dell'onore; si strugge nell'umanissima incertezza e solo con uno sforzo di volontà riesce a far valere la sua ragione di uomo anziano e d'esperienza contro il primo vano impulso. Qui i dieci versi di Montalbán diventano ben quarantaquattro: Rospigliosi condanna le regole dell'onore; paventa la rabbia incontrollata che solo genera lutti e lo sdegno divino; aborrisce i duelli la cui vittoria è del caso; auspica che semmai si alzino le armi contro i musulmani.[24] Anche troppo per lo spettatore (e infatti i vv. 20-35 sono cassati nella partitura) ma sintomatico di un'attenzione a quelli che possono essere i contrasti fra dovere passione ragione e morale in cui Rospigliosi s'immerge senza reticenze; dove il buon cristiano sa che il libero arbitrio gli concede sempre l'occasione di scegliere la via migliore.

Eppure, nel farsi agio degli intrighi amorosi, «le cose sensate e conosciute dal volgo», Rospigliosi forse non s'accorge che insieme all'insegnamento morale offre una lezione di vita; spiega alle donne come sedurre, agli uomini come corteggiare, a entrambi cosa si deve e non si deve fare nelle faccende di cuore.

In una società dove il comportamento si associava a una regola, il nutrimento del pensiero era un lusso e lo psicanalista era sostituito dal confessore, in una società in cui l'apprendimento avveniva quasi esclusivamente per emulazione, questo mostrare i sentimenti – impudicamente, come sa fare il teatro – questo spiegare le passioni, i sotterfugi, i compromessi, ma anche le gioie e i dolori, i modi di resistere al desiderio e le conseguenze del cedervi, queste azioni diventano insegnamenti e modelli da imitare, in cui generazioni di spettatori crescono e si formano, in cui forse tutto un popolo, quello italiano ma non solo, trova il nutrimento per quelle curiosità che diventano passioni, emozioni, entusiasmi.

7. *Strutture*. La musica che Marazzoli scrive per il recitativo rospigliosiano, s'è detto, non ha un interesse appariscente. A sfogliare le pagine manoscritte (TAVOLA V, in alto) non sembra potersi cogliere nulla di interessante.

[24] Si veda la discussione di questo episodio in *Le 'traduzioni' dell'onore*, citato nella nota introduttiva.

E anche avvicinando lo sguardo la musica appare più che altro un terreno neutro pronto a lasciarsi usare dall'interprete. Ma proprio per le grandi dimensioni in cui si dispiega il recitativo-affresco di *Armi e amori* ci si accorge presto che è necessario allontanare di nuovo lo sguardo e abbracciare con un colpo d'occhio l'insieme per apprezzarne l'intenzione compositiva. In effetti questa scrittura respira. Ha un respiro lento, malgrado la rapidità con cui accompagna le sillabe, ma continuo, che segue il ritmo delle cadenze. La frase musicale definisce un arco, scandito da una figura d'attacco, un momento di sviluppo e uno cadenzante.

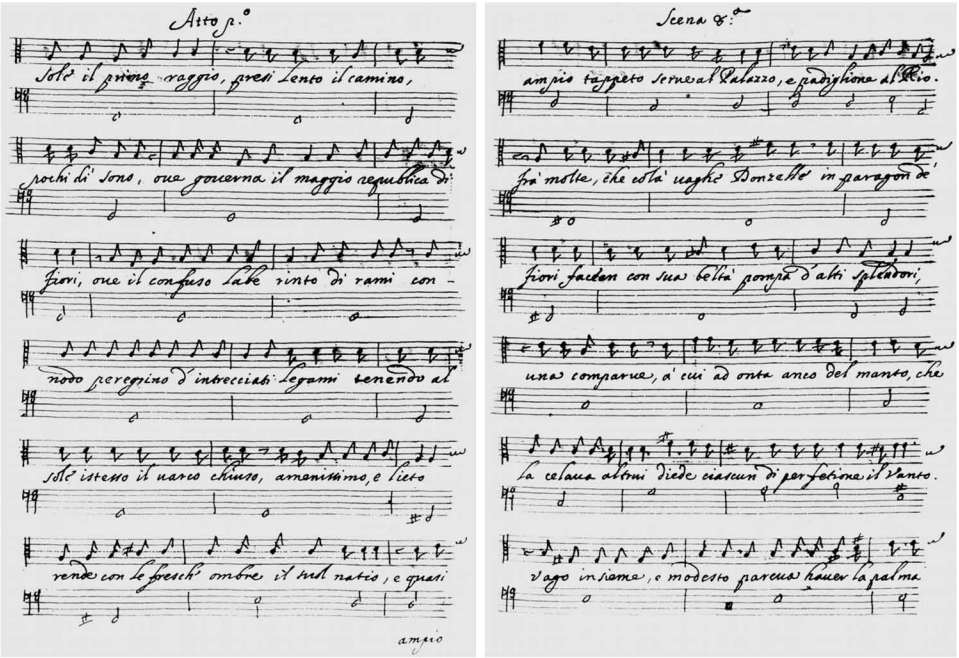
Tale arco, in genere ampio, prevede incidentalmente delle semicadenze interne che in qualche modo lo avvicinano al recitativo liturgico, secondo le formule tipiche della punteggiatura salmodica (*intonatio*, *flexa*, *metrum*, *terminatio*) ripensate da Marazzoli per il contesto profano secondo un campionario di cui qui raccolgo le possibilità più ricorrenti (TAVOLA V, in basso).

Non voglio forzare un nesso fra liturgia e opera rospigliosiana, ma non ho difficoltà a credere che l'ambiente ecclesiastico in cui si muovevano sia Rospigliosi, sia Marazzoli, anch'egli sacerdote, trasformasse ogni riferimento alla ritualità della parola intonata dal sacerdote in un'enfasi retorica capace di esprimere valori profondi.

Non deve pertanto stupire se i momenti musicali più carichi di reminiscenze ecclesiali siano quelli mossi da una sorta di estasi amorosa, quasi Rospigliosi volesse suggerire un'equazione fra amor sacro e profano. Forse l'episodio in questo senso più significativo è proprio il monologo di don Fabio che racconta all'amico di come si sia innamorato di una donna velata, che non vuole rivelarsi (quello stesso parzialmente riprodotto a TAVOLA V ed editato a TAVOLA VI). Questo, che è probabilmente uno dei più alti momenti del dramma, più che altrove indugia su un ribattuto quasi liturgico. Si osservi come ogni frase asseconda il formulario espressivo tipico del sacerdote che parla ai fedeli dal pulpito, e che ha ormai adeguato la sua retorica a quella propria del rito ufficiale. Marazzoli non si tira tuttavia indietro nell'innestare una passione laica, sentimentale, e descrive l'emozione di quel ricordo amoroso che cresce e si accalora con il graduale ascendere dei picchi melodici (numerati a TAVOLA VI da 1 a 5, da *mi* a *la*).

A questo punto è importante ascoltare il pulsare lento delle arcate melodiche. È un pulsare che ovviamente segue il significato del verso, e pertanto è d'intensità e durata differenti. E differenti sono le scansioni imposte dalle cadenze musicali che si possono distinguere in *forti*, di carattere conclusivo (sul modello della formula 'composta' IV-V-I), e *deboli*, meno categoriche, che seguono formule diverse (la TAVOLA VII ripropone il monologo di don Fabio sezionato secondo le scansioni interne della musica).

Questa interazione fra musica e testo si realizza anche ad un livello più raffinato. Rospigliosi usa far rimare sempre i suoi recitativi (con qualche ra-


Atto 3.°
Solo il primo raggio, gredi lento il camino,
pochi di sono, ove governa il maggio repubblica di
fiori, ove il confuso lato vinto di rami con-
nodo peregrino d'intrecciati legami tenendo al
solo istesso il varco chiuso, amenissimo, e lieto
rende con le fresche ombre il sol natio, e quasi
ampio
Scena 8.ª
ampio tappeto serve al Palazzo, e padiglione al Rio.
fra molte, che colà vaghe Donzelle in paragon de'
fiori fanno con sua bella pompa d'alti splendori,
una comparve, a' cui ad onta anco del manto, che
la celava altrui diede ciascun di perfetione il vanto.
vago insieme, e modesto parve haver la palma

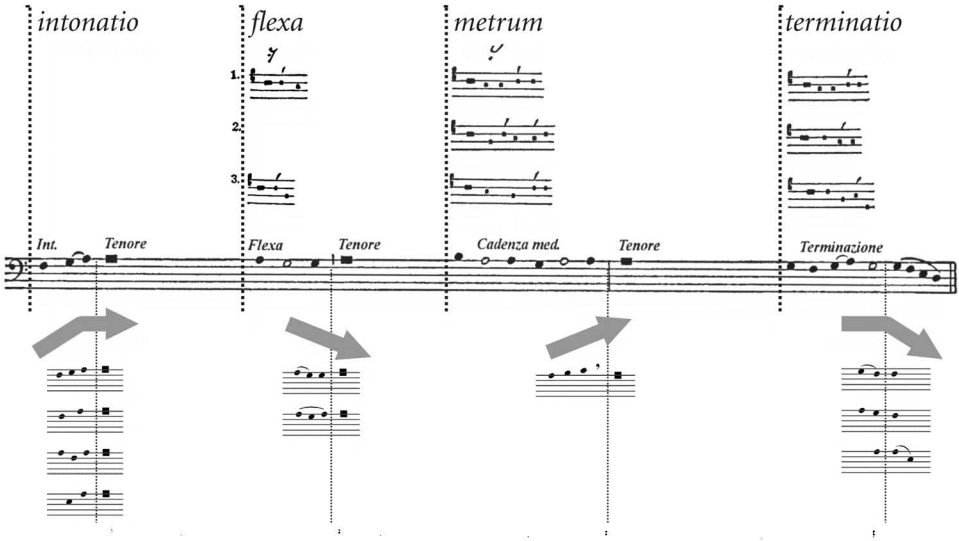

intonatio
flexa
metrum
terminatio
1.
2.
3.
Int.
Tenore
Flexa
Tenore
Cadenza med.
Tenore
Terminazione

Tavola V.

ra eccezione che si giustifica dal contesto). Il criterio è quello di organizzare una quartina di versi in rima alternata (*abab*), incrociata (*abba*) o baciata (*aabb*), usando indifferentemente settenari ed endecasillabi. L'uso è poi quello di legare due a due queste quartine, in genere attraverso lo scambio di un verso (*aba*A*b*BAB), come avviene nei primi otto versi del monologo di don Fabio riportato nella tavola.

Questo gioco di concatenazioni è solo in apparenza un modo come un altro – e tutt'altro che ovvio – per organizzare lunghe successioni di versi. In realtà la quartina e tutti i suoi possibili incastri, servono a costruire microstrutture all'interno del testo. Si osservi infatti come ogni cadenza *forte* coincida sempre con la fine di una quartina, ma si osservi anche come le cadenze *deboli* vengano in molti casi a confermare le rime: quando non lo fanno è perché privilegiano il concatenarsi dei periodi interni alla frase. Si sviluppa in questo modo un contrappunto fra le scansioni spontanee del testo (insaporite da rime che creano divisioni o legami) e il trattamento musicale che entra ed esce dal periodare imponendo strutture parallele a quelle poetiche.

Proprio l'estrema raffinatezza della costruzione e l'unità d'intenti in cui poeta e musicista si muovono mi fa credere che anche in questo caso vi sia una disposizione spontanea, fisiologica appunto, nell'organizzare queste microforme. È la sensibilità moderna che ha bisogno di estrapolare regole, ma per chi ha nelle orecchie il cadenzare poetico – magari perché lo ha sentito a teatro fin da bambino – deve apparir spontaneo tradurre una rima in un ritorno in luoghi già noti, conosciuti, quasi come ritrovare casa. Cos'è una rima, in fondo se non la conferma delle proprie aspettative? Similmente una cadenza musicale ritrova un territorio già percorso e in qualche modo 'rima' con il suo modello ideale, certamente conosciuto e rassicurante. Due modi – quello poetico e quello musicale – per esprimere la sicurezza di un punto fermo con cui giocano reciprocamente, con cui si relazionano in uno scambio continuo di parti che sarebbe riduttivo pretendere di codificare in modo rigoroso.[25]

La rima insomma chiude un'idea, e la sua più o meno prevedibile periodicità si rapporta con il valore di quell'idea. Più il concetto è articolato più la rima sfugge, più il parlare si fa prosaico, più incalza. Ma nel suo incastrarsi con le cadenze musicali elabora un gioco di relazioni e rimandi che permette al recitativo di offrire un discorso a diversi piani di suggestione. Far slittare di un verso la chiusa della rima su quella musicale offre la possibilità di tenere alta la tensione della frase; negare l'aspettativa dell'orecchio insaporisce l'arguzia del pensiero e al contrario confermare una cadenza esalta le fermate, sottolinea i significati. Si elabora così un modo di recitare che di-

[25] Altre considerazioni al riguardo, anche in relazione alla trattatistica coeva, sono nella mia tesi di dottorato.

[1.]

Se gu-sta-ste d'u - di-re quant'io pur dian-zi a rac-con-tar mi mos-si son pron-to ad o-be-di-re ed il suc-ces-so è ta-lech'anche in

vo-stra pre-sen-za e-spri-mer puos-si Per go-derd'un di - por-to che non ha for-se e - gua-le men-tre dal lu-ci - d'or-to ap-pa-ri-va del

so-le il pri-mo rag-gio pre-si len-to il cam - mi-no po-chi dì so-no o-ve go-ver-na il mag-gio re - pu-bli-ca di fio-ri

o-ve il con-fu-so la-be - rin-to di ra-mi con no-do pe-re-gri-no d'in-trec - cia-ti le-ga-mi te - nen-do al so-le i-stes-so il var-co

[2.]

chiu-so a-me-nis-si-mo e lie-to ren-de con le fre - sch'om-bre il suol na-ti-o e qua-si am-pio tap - pe-to ser-ve al pa-laz-zo

[3.]

e pa-di-gio-ne al ri - o fra mol-te che co - là va-ghe don-zel-le in pa-ra-gon de'fio-ri fa - cean con sua bel-tà pom-pa

[4.]

d'al-ti splen-do-ri u-na com-par-ve a cu-i ad on-ta an-co del man-to che la ce-la-va al - tru-i die-de cia - scun di per-fe-tio-ne il

van-to va-go in-sie-me e mo - de-sto pa-re-va a-ver la pal-ma o-gni pas-so o-gni ge-sto di sog-gio-ga-re u-

[5.]

n'al-ma e là do-vunque impres-se l'or-me fe - li-ci in que-gl'er-bo-si cam-pi pa-reach'e-la spar - ges-se un di-lu-vio de lam - pi

Tavola VI.

FABIO	Se gustate d'udire		a		
	quant'io pur dianzi a raccontar mi mossi	50	b		
	son pronto ad obedire;		a		*debole*
	ed il successo è tale			a	
	ch'anche in vostra presenza esprimer puossi.		b		*forte*
	Per goder d'un diporto			b	
	che non ha forse eguale,	55		a	
	mentre dal lucid'orto			b	
	appariva del sol il primo raggio,		a		*debole*
	presi lento il cammino,		b		
	pochi dì sono, ove governa il maggio		a		
	repubblica di fiori, ov'il confuso	60		a	
	labirinto di rami,			b	
	con modo peregrino		b		
	d'intrecciati legami,			b	
	tenendo al sole istesso il varco chiuso,			a	
	amenissimo e lieto	65	a		
	rende con le fresch'ombre il suol natio,		b		*debole*
	e quasi ampio tapeto		a		
	serve al palazzo e padiglione al rio.		b		*debole*
	Fra molte che colà			a	
	vaghe donzelle in paragon de fiori	70		b	
	facean con sua beltà			a	
	pompa d'alti splendori,			b	*debole*
	una comparve a cui,		a		
	ad onta anco del manto		b		
	che la celava altrui,	75	a		
	diede ciascun di perfettione il vanto.		b		*forte*
	Vago insieme e modesto			a	
	pareva aver la palma			b	
	ogni passo, ogni gesto,			a	
	di soggiogare un'alma,	80		b	*debole*
	e là, dovunque impresse		a		
	l'orme felici in quegl'erbosi campi,		b		
	parea ch'ella spargesse		a	a	
	un diluvio di lampi.		b		*forte*
ALVARO	Felicissimi lidi	85		b	
	che d'illustrar sì gentil dama elesse.			a	*debole*
FABIO	Al giunger suo, più dell'usato io vidi			b	
	sollecitare un rivo		a		
	il passo fuggitivo,		a		*debole*
	quasi dicendo, in suon confuso e fioco	90		a	
	di sue tremanti note:			b	
	«Come resister puote			b	
	d'acque a un picciol ruscello a un mar di foco?»			a	*debole*
	Allora, e non so come, in un istante		b		
	ella mosse le piante	95	b		
	lunge da gli occhi altrui ma non dai cori;			a	*debole*
	quindi a seguirla intento altri sen gìa			b	
	per la più trita via.			b	*debole*
	Io solo la cercai		a		
	colà dove più folti eran i fiori,	100		b	
	né punto m'ingannai		a		
	ché più proprio di lei ch'il sentier trito		b		
	era il sentier fiorito.		b		*forte*

Tavola VII.

venta arte sonora della parola in quanto concetto, arte sonora della frase in quanto intenzione; un modo che esalta il dire e ricongiunge la spontaneità del verso recitato ad un canto che nel mimare il parlare quotidiano scopre prerogative capaci di equiparare la parola all'incorruttibilità del rito, alla verità della liturgia, all'immortalità del sacro.

8. Queste annotazioni su *Armi e amori*, in realtà estensibili all'intera produzione rospigliosiana – modello almeno locale per l'opera di questi anni – hanno forse permesso di comprendere quanto sia distante l'immaginario operistico delle famiglie romane da quello che si andava da un paio di decenni affermando a Venezia. Il pubblico alla fine concederà preferibilmente i suoi favori alla proposta lagunare che, di più facile realizzazione e meglio organizzata, potrà puntare soprattutto sulla quantità e la *varietas* propria dei grandi numeri produttivi. Venezia gioca le sue carte migliori sulla musica, anche a discapito del libretto (e d'altra parte un canto elaborato spesso occulta le prerogative del verso). Roma pensa all'opera nei termini di un teatro soprattutto di parola, e di una parola sapientemente scelta. Non perché a Roma si preferisse la poesia e a Venezia la musica, ma perché a Roma si crede ancora nella forza della ragione che si esprime in un pensiero e che comunica idee; a Venezia ci si lascia prendere dall'emozione del suono, che è irrazionale, o quanto meno entra in contatto prima con il corpo e poi con la mente. La pratica attoriale delle scene musicali romane rimane ancora modello per tutti, ma non per molto; i virtuosismi canori avranno la meglio. Ciononostante, non si può penetrare la filosofia dell'opera secentesca se non si distinguono le diverse esigenze e non si concede cittadinanza anche a chi preferisce non seguire, come la tradizione romana, il corso principale tracciato dalla storia successiva.