

GIULIO ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1998, 231 pp.; ID., *Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1999, 219 pp.

Dieci anni fa, in occasione della tavola rotonda cremonese sulla filologia dei libretti, fu lamentata la mancanza di studi filologici sull'opera poetica di Giulio Rospigliosi (1600-1669), autore di straordinari drammi per musica, ricordato però dalla storia ufficiale quasi solo in quanto papa, sebbene il pontificato di Clemente IX, durato due anni, non sia stato dei più incisivi (cfr. L. Bianconi, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, questa rivista, II, 1995, pp. 143-154: 144; e ancora prima, «Acta Musicologica», LIV, 1982, p. 54). È certo che il teatro di Rospigliosi è stato trascurato dagli storici; lo possiamo deplorare, ma il dato ha precise ragioni ideologiche. Vista col senno di poi, la drammaturgia rospigliosiana appare "non determinante" nell'arco evolutivo della storia dell'opera: perciò, in quanto tappa anomala, irriducibile ai modelli dell'immaginario operistico dominante, è stata bellamente esclusa dal panorama di storici e filologi.

Ciò nonostante, la stagione di Rospigliosi, che abbraccia *grosso modo* il secondo trentennio del Seicento, è la storia dell'opera romana di metà secolo. Anzi, coincide con l'inizio stesso dell'avventura operistica nella Roma barocca, giacché prima d'allora un'attività continuata di teatro d'opera a Roma non si dà: la cronologia annovera solo sporadici, occasionali tentativi, peraltro immortalati – si fa per dire – da un dato eccezionale, ossia ben cinque partiture stampate nel primo terzo del secolo.

A parole, nessuno dubita dell'importanza che il teatro in musica nell'età di papa Urbano VIII Barberini assume nella vicenda operistica seicentesca. Eppure, ad onta del lavoro pionieristico di Margaret Murata (*Operas for the Papal Court: 1631-1668*, Ann Arbor, UMI, 1981), pare che non ci si renda davvero conto del ruolo determinante che Giulio Rospigliosi ebbe in questa avventura; ancora il recente lavoro di Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII* (New Haven - London, Yale University Press, 1994), dedica a Rospigliosi poche pagine marginali. Né si è colta appieno la parabola evolutiva della produzione rospigliosiana, che dal *Sant'Alessio* (1631; se non addirittura dall'*Erminia sul Giordano*, che forse risale al 1625) alla *Comica del Cielo* (1668) elabora una pratica drammaturgica sempre più efficace e diretta, sempre più attenta a coinvolgere lo spettatore: un costante aggiornamento di concezioni e di tecniche che l'opera a Roma, sviluppatasi in una condizione protetta e privilegiata, percorre in modo del tutto indipendente e originale rispetto a Venezia.

I drammi di Rospigliosi, proprio perché destinati ad una corte (quella dei nipoti del papa regnante), non sono prodotti di facile esporto; non entrano in contatto con le compagnie di giro, soprattutto non hanno eredi. Morto Rospigliosi, sembra che nessuno intenda proseguire il suo cammino. I grandi fautori dell'opera in musica succeduti ai Barberini – Cristina di Svezia, Lorenzo Onofrio Colonna – sono molto più sensibili alle lusinghe del modello veneziano e preferiscono importare o ricalcare la produzione lagunare, o magari napoletana, anziché coltivare il modello autoctono. Il motivo è evidente: l'importanza e la qualità letteraria delle

opere barberiniane, unita a un impiego della musica eminentemente funzionale – il che vuol dire soprattutto etico, il canto presentandosi come alibi della parola in scena –, si scontra con le lusinghe offerte dal virtuosismo vocale dei cantanti professionisti, che sono sempre più spesso le *star* e il vero fulcro dello spettacolo; soprattutto, i drammi di Rospigliosi sono radicati in una concezione elitaria e nobiliare – per censo, ma anche per formazione culturale – che, se si ricollegava idealmente ai drammi scolastici dei Gesuiti, poco aveva da spartire col grande pubblico dell'opera “mercenaria”. L'obiezione per cui queste opere saranno pur ben scritte ma si rivelano prolisse, inefficaci sulla scena e, quanto alla musica, poco interessanti è semplicemente fuori luogo, poiché non tiene conto della prassi locale.

È proprio l'“anomalia” di questi drammi – anomalia rispetto p. es. alle opere di Monteverdi o Cavalli – che, per un errore di prospettiva, induce a giudicarli con sufficienza (Nino Pirrotta parlava di «una mancanza di interesse musicale»: *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p. 315). L'apparente modestia della prestazione che i musicisti di Rospigliosi avrebbero offerto ai suoi drammi contrasta col valore artistico degli stessi musicisti, senza dubbio i migliori sulla piazza di Roma (Landi, i due Mazzocchi, i due Rossi, Abbatini, Marazzoli). Vero è che, se da un lato Rospigliosi sembra ricercare trame sempre più complesse, con scene ampie ma dal ritmo serrato, nel contempo induce ad adottare una scrittura musicale – il librettista-corago non può non averci avuto mano in pasta – che di opera in opera si fa sempre più scarna: da un *Sant' Alessio* ricco di cori arie danze e recitativi espressivi, a tratti enfatici, si giunge a *L'armi e gli amori*, a *La comica del Cielo*, dove i cori o mancano del tutto o sono surrogati da brevi madrigaletti, dove le cosiddette *ariette* si contano su una mano e per il resto prepondera un recitativo infinito, dei più essenziali che abbia mai prodotto la storia della musica, dove il ribattuto è norma, e l'intervallo di seconda press'a poco il massimo slancio melodico concesso.

Siamo evidentemente di fronte a una volontà drammaturgica precisa, non a carenze di mezzi: una volontà che pretende dall'azione teatrale il massimo della partecipazione emotiva, della credibilità drammatica; dove la musica non serve al piacere edonistico ma “spiega” l'azione, ne suggerisce la lettura più consona, sostiene l'efficacia degli argomenti. Colmo del paradosso, e massimo scorno del musicologo, *quella* musica non è ciò che compare in partitura, non sono i pochi segni annotati sul pentagramma: *quella* musica è l'abilità retorica e istrionica del cantante-attore, la sua arte della declamazione e dell'intonazione, del canto, della parola; un'arte che ovviamente non è scritta né sulla carta né in nessun altro luogo, e che della scrittura musicale, quella su rigo, si serve come d'una mera guida mnemonico-formale. Un po' come, per intenderci, faranno le notazioni coreografiche nel '700; un linguaggio altamente codificato e intelligibile che sembra definire tutto, almeno tutto quanto è dato sapere, eppure tace lo slancio il ritmo il carattere l'emozione: potremmo mai valutare la qualità di un ballo solo interpretandone la stenografia dei movimenti?

Opere perdute, quindi, i drammi di Rospigliosi? No, almeno se avremo il coraggio di tentare allestimenti che ne restituiscano la vitalità drammatica; che non prendano a modello il moderno immaginario operistico (come si continua a fare con troppe opere del '600); e che soprattutto sappiano ripartire dal testo, dal vero

motore generatore di questo teatro, dall'espressività della parola e del verso, dalla ritmica della rima, dalla costruzione formale dei cambi d'umore, delle tirate dialogiche, delle tensioni narrative. Allora potremo forse occuparci di questa musica che ci appare tanto debole e miserella, e ci potremo accorgere che quell'insulso intervallo di seconda è forse il migliore dei modi possibili per porgere la sfumatura precisa di quel verso, di quella parola e solo di quella.

Appare quindi opportuna un'operazione editoriale come quella offerta da Danilo Romei, che con quattro collaboratori ha voluto pubblicare, ed è la prima volta che accade, sei drammi di Rospigliosi (più o meno la metà del *corpus* complessivo attribuitogli) in due volumi così articolati:

	pagine	titolo	rappr.	curatore
<i>Melodrammi profani</i>	5-52	<i>Erminia sul Giordano</i>	1625?	Monica Farnetti
	53-146	<i>Egisto (Chi soffre spera)</i>	1637	Massimiliano Chiamanti
	147-226	<i>Dal male il bene</i>	1654	Teresa Megale
<i>Melodrammi sacri</i>	7-70	<i>I santi Didimo e Teodora</i>	1635	Danilo Romei
	71-138	<i>San Bonifacio</i>	1638	Danilo Romei
	139-214	<i>La comica del Cielo</i>	1668	Eleonora Pinzuti

L'operazione è importante, certo, ma anche delicatissima, date le premesse su enunciate: premesse che sarebbe stato utile dichiarare in apertura d'una moderna edizione del teatro di Rospigliosi. L'edizione Romei spicca invece per la sobrietà, anzi per l'assenza degli apparati. Invero i due volumi mancano non solo di un inquadramento storico ma di un'introduzione purchessia che almeno avesse dato qualche informazione (magari sunteggiata dalla monografia di Murata) circa la datazione dei drammi, la destinazione, gli eventuali allestimenti eccetera: lacuna tanto più grave in quanto, rinunciando alla pretesa di un'edizione critica vera e propria, si rivolge almeno potenzialmente a un lettore che potrebbe non essere un addetto ai lavori. Ora, visto che i drammi di Rospigliosi non sono una frequentazione proprio quotidiana, visto anche che i testi fin qui disponibili a stampa si limitano press'a poco alla scadente edizione del *Sant'Alessio* nei *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno* di Andrea Della Corte (Torino, UTET, 1958) e a una manciata di programmi di sala pubblicati in occasione dei recenti allestimenti dello stesso *Sant'Alessio* (a cura di Alan Curtis, Roma, Teatro dell'Opera, 1980), della *Vita umana* (a cura di Kate Brown e Warwick Edwards, Glasgow, Scottish Early Music Consort, 1990), della *Comica del Cielo* (a cura degli stessi e di John C. Barnes, *ibidem*, 1992), del *Palazzo incantato di Atlante* (a cura di Patrizia Gesuita, Torremaggiore, Teatro "Luigi Rossi", 1998) e di *Dal male il bene* (a cura dell'Innsbruck Festival of Early Music, 2000), sarebbe stato davvero utile offrire qualche ausilio di lettura, poniamo un sunto della trama, uno schema narrativo, qualche annotazione storica, la parafrasi di qualche verso di meno immediata comprensione. Così invece, privo di contorno, il piatto si presenta piuttosto crudo, e rischia di rivelarsi più dannoso che benefico per rinnovare la fortuna di Rospigliosi: risultato opposto all'intento di Romei, che con questi due volumi avrebbe magari voluto suggellare le celebrazioni rospigliosiane dell'autunno 2000, in ricordo del quarto centenario della nascita. (Circa le celebrazioni pistoiesi e le non poche iniziative collaterali, fra cui una banca dati Giulio Rospigliosi, ragguaglia il sito www.romei.info/rosp-2000/home.htm.)

Ma se questi due volumi non verranno ricordati come una pietra miliare della Rospigliosi-*renaissance*, non dipenderà certo (o non solo) dalla mancata propedeutica, ma da una filosofia editoriale fallimentare. Dico filosofia prima ancora che filologia: non credo infatti che esista *un* metodo valido sempre e comunque, né che l'applicazione rigorosa del metodo filologico garantisca da sola, nel caso di testi come questi, la bontà del risultato. Parlo di filosofia editoriale, perché ragiono non solo della restituzione del testo ma anche delle finalità che si pone, o *non* si pone, un'edizione come questa.

I due volumi, apparsi col sostegno dell'Università degli Studi di Firenze e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Pistoia, non dichiarano in apertura i criteri editoriali, relegati nelle poche righe della "Nota al testo" che, identica, appare in coda a ciascuno di essi: vi si dice che «il testo segue la lezione del Cod. Vat. lat. 13 538» (segue il titolo, la descrizione sommaria del manoscritto e la paginazione). Il codice Vat. lat. 13 538 appartiene alla Biblioteca Apostolica Vaticana: ma Romei, convinto di rivolgersi ad un lettore esperto, non lo dice; soprattutto non dice che esso si completa col Vat. lat. 13 539, e che i drammi del primo dei due volumi da lui curati (quelli «profani») stanno appunto in 13 539: e questo il lettore, foss'anche esperto, non è tenuto a saperlo. Poco male, si dirà: tutti i drammi editi da Romei sono tratti da quell'unico codice in due tomi di cui, forse per una svista, è descritto solo il primo (e non dubitiamo che sia una svista: nella banca dati di cui sopra, curata sempre dal Romei, compare l'indice completo dei due manoscritti). Il problema però è un altro: se ci si fosse preoccupati d'indicare da quali carte dei codici sono tratti i sei drammi, si sarebbe evitato un errore così grossolano. Non vorrei sembrare pedante, ma quest'inconveniente delle pagine è sintomatico: Romei precisa che nella numerazione (coeva?) delle carte del 13 538 «il numero 571 è ripetuto due volte, per cui nel seguito del volume le pagine risultano pari al *recto* del foglio e dispari al *verso*». L'informazione di per sé è utile solo se si fossero dati non dico i giri di pagina del testo, ma almeno gli estremi di ogni singolo dramma.

Ma la questione di sostanza è un'altra. Perché Romei adotta un solo codice di riferimento? e perché proprio quello? La tradizione dei drammi di Rospigliosi è abbastanza particolare – coerente però alla condizione "anomala" di cui s'è detto in apertura –, poiché presenta un numero piuttosto elevato di copie manoscritte (in media una decina per ciascun dramma) e la totale assenza di edizioni a stampa. (Fanno eccezione le tre partiture del *Sant'Alessio* del 1634, dell'*Erminia sul Giordano* del '37 e della *Vita umana* del '58, nonché sei "scenari", ossia sunti dell'azione.) Di nessun dramma è mai stato ricostruito lo *stemma codicum*, e in generale permangono molti dubbi circa la datazione presunta dei vari codici. Che fare quindi?

La soluzione *maior*, ovvero collazionare tutti i codici, appare ciclopica; peraltro, la si fosse diligentemente adottata anche per un solo libretto, con la sua brava descrizione dei testimoni, avrebbe offerto sia un testo affidabile al lettore sia un punto di riferimento allo studioso. La soluzione *minor*, ovvero selezionare due o tre codici in tutto, magari sulla scorta delle informazioni offerte da Murata ed esplicitando i criteri seguiti, non sarebbe stata forse la soluzione ottima ma avreb-

be consentito d'evitare almeno i più comuni errori di copiatura. Esclusa l'ipotesi diplomatica, c'è infine una terza soluzione possibile, che potremmo considerare *minima*, ovvero la trascrizione di un solo codice, ritenuto migliore di altri, con le opportune correzioni dei punti che risultano palesemente scorretti. Proprio questa soluzione, che in mancanza di uno *stemma* non offre garanzie sulla preferenza del testimone, è quella adottata da Romei. In linea di principio, la lettura da codice unico, che taluni chiamano più modestamente "interpretativa" e che Romei considera "critica", avrebbe senso se applicata ad un unico testimone superstite, o a un testo per più aspetti legato a caratteristiche particolari: un caso esemplare sarebbe la *Theodora (I santi Didimo e Teodora)* del codice 891 della Biblioteca Trivulziana di Milano, che presenta una messe eccezionalmente ricca di didascalie sceniche, tale da giustificare comunque la trascrizione, magari anche senza collazione. Ma così, anche ad una «lettura critica» di straordinaria precisione, sarebbe impossibile accorgersi della mancanza d'interi versi o addirittura d'interi strofe; di più: anche di fronte a un errore palese, in troppi casi non sapremmo in che direzione correggerlo; né potremmo mai sapere se una data aria, come spesso avviene, è aggiunta o sostituita.

Romei è un filologo esperto, ha dedicato studi ed edizioni al Firenzuola, a Berni, al Rosa, all'Aretino (la sua pubblicazione dei *Poemi cavallereschi* è stata scelta per l'Edizione Nazionale); è inoltre il promotore di Nuovo Rinascimento, un'associazione telematica che indaga «nuovi metodi di studio e nuovi canali di diffusione del sapere attraverso gli strumenti messi a disposizione dall'informatica». (Il sito di Nuovo Rinascimento raccoglie numerosi testi in formato digitale, fra cui, p. es., anche la trascrizione del *Palazzo incantato* di Rospigliosi, sempre dal Vat. lat. 13 538: www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/ind_aut.htm.) Non posso credere che Romei e i suoi non si sian resi conto che la librettologia, che certo riconosce anch'essa la volontà d'autore, sia però in genere molto, molto attenta alle trasformazioni subite da tale "volontà", e conceda alle varianti (nei libretti spesso invasive) la dignità di testimonianze d'un momento, legato a questa o quella rappresentazione, comunque significativo nella storia del libretto. Non occorre aver orecchiato terminologie come 'statuto d'autore' o 'statuto del testo' per cogliere che la presenza/assenza di un'intera scena non si può ascrivere al capriccio d'un copista. E comunque non essere musicologi non dispensa dal conoscere l'ormai ampia letteratura sulla filologia del libretto (sintetizzata con competenza nel cap. VI della bibliografia che chiude *I libretti d'opera italiani*, a cura di P. Fabbri e G. Gronda, Milano, Mondadori, 1997, p. 1875). Con Rospigliosi poi la situazione è ancor più ibrida, perché, se mancano gli "archetipi" rospigliosiani, di contro abbiamo pochi allestimenti certi (due o tre al massimo) che giustifichino varianti significative, ma un numero quattro o cinque volte superiore di testimoni che certamente assommano ad un'alta percentuale di *codices descripti*. Insomma, quella della librettistica è per il filologo una questione insidiosa, che andrebbe affrontata con ponderazione e cautela.

Pace. Concediamo pure il ricorso alla mera trascrizione "interpretativa"; e ipotizziamola, per il momento, effettuata con rigore. Ma perché proprio il Vat. lat. 13 538 - 13 539? Romei non lo dice, ma la sola risposta possibile è che questo codice è il più noto fra i rospigliosiani, per il semplice motivo che raccoglie il nu-

mero più ampio di suoi testi. Bene. È un criterio di scelta? Ammesso pure che si sia voluto evitare di dover adattare i criteri editoriali alle diverse peculiarità di tanti codici disparati, perché allora non preferire il Vat. lat. 8827 - 8828, che pure raccoglie tutti i sei drammi pubblicati? Mistero. Comunque il 13 538 - 13 539 è un codice tardo, che ha tratto i vari libretti da fonti diverse, redatte da copisti diversi, per occasioni e destinazioni diverse. Perlopiù l'originale sarà un altro libretto, ma in qualche caso l'una o l'altra scena potrebbe anche essere tratta dalle partiture; a volte la versione è di sicuro recente, altre volte presenta le caratteristiche delle redazioni più antiche; di certi libretti offre gli intermezzi, di altri no. Tanto valeva, a questo punto, scegliere per ciascuno dei sei drammi fra i tanti manoscritti quello che già Murata aveva indicato come più completo, o più antico, o più tardo, o più ricco di didascalie, o dotato del testo degli intermezzi: bastava stabilire un criterio, e motivarlo.

Altro punto dolente: i «criteri redazionali». Per una verifica, mi sono limitato al solo *Dal male il bene* (scelto per motivi puramente contingenti: me ne sto occupando a fianco di un lavoro su *L'armi e gli amori*, libretto di poco successivo e assai affine), ma le osservazioni si possono purtroppo estendere a tutti gli altri drammi pubblicati da Romei. Il confronto l'ho effettuato sul codice trivulziano 946, di cui per altra via avevo accertato che ha una derivazione diversa dal codice vaticano del Romei, e ho tenuto presente l'edizione della partitura che Barbara Valdiserri ha di recente discusso come tesi di laurea (*Proposta per un'edizione critica dell'opera "Dal male il bene"*, relatore Filippo Minetti, Università di Pavia, 2000) e mi ha gentilmente messo a disposizione. Romei dice nella "Nota": «La trascrizione è critica, con un deciso ammodernamento della grafia». Benissimo. Grati per l'ammodernamento grafico, ignorato nella versione digitale del *Palazzo incantato* (dove fra l'altro non si distingue *u* da *v*, si conserva l'*h* etimologica, ma si normalizzano altre forme grafiche, la punteggiatura ecc.: criterio invero caotico; purtroppo nell'edizione dei *Melodrammi* si tace la sostituzione di *-zi a -ti* più vocale, ma è un'inezia). Altre cose invece non convincono. Proseguo la lettura della "Nota" (leggo dal volume dei drammi sacri, perché nei profani la frase corrispondente è incomprensibile): «In particolare si è adottato un regime moderno per la divisione delle parole (purché non in conflitto con il ritmo del verso, come spesso è possibile con le congiunzioni composte, *benche, perche, poiche* ecc. [quasi sempre senza accento nel ms.], che in tal caso sono trascritte *ben che, per che, poi che* ecc.), ...». La questione, direi, è un po' più complessa di così. Va bene preoccuparsi del ritmo del verso – *benché*, diversamente da *ben che*, può comportare un *ictus* metricamente spiazzato –, ma non possiamo dimenticare che *poi che* e *poiché*, *ben che* e *benché* eccetera, possono avere significati diversi. Si veda quest'esempio (atto II, scena VIII, 95-96):

FERNANDO	Questo per che cagione?
LEONORA	Per che non mi par giusto

Se nel primo caso sarebbe un errore unire *per che*, nel secondo la separazione adottata da Romei è invece inutile, persino disagevole (meglio «Perché non mi par giusto»). La verità è che sempre e comunque tutte le congiunzioni composte nella versione di Romei sono trascritte separate, anche quando, come nell'esem-

pio, non si rivelano «in conflitto con il ritmo del verso», e ciò in palese contraddizione col principio dichiarato («si è adottato un regime moderno per la divisione delle parole»).

D'altra parte il ritmo del verso spesso ha una sua autonomia a prescindere dagli accenti di singole parole. Nell'arietta *Che farò, che farò?* il *perché* del penultimo verso, pur ponendo sulla seconda sillaba un *ictus* secondario, non per questo attenua l'*ictus* in terza proprio del ritmo dell'ottonario (III, x, 39-40):

[DONNA ELVIRA] per che il gusto del morire
non ritorni a pormi in vita.

Si può agevolmente trascrivere *perché il gusto del morire*, a beneficio del lettore e della chiarezza.

Non sempre concordo con Romei circa le normalizzazioni. Uniformare quanto non ha statuto certo – ciò che oscilla indiscriminatamente di codice in codice – può magari essere una buona regola, almeno in assenza di controindicazioni. Correggere sistematicamente raddoppi e scempiamenti è forse decisione un po' radicale (soprattutto se si lavora su testimone unico), ma correggere solo alcune forme senza peraltro annotarle è criterio certamente condannabile: tanto più se a riguardo dei raddoppi si decide di eliminare quelli che «appartengono a un sistema fonologico diverso da quello toscano dell'autore e sono imputabili a innovazioni del copista (palesamente di area romanesca)». Quindi se suona romano si espunge? Ma Rospigliosi si è stabilito a Roma a quattordici anni: possiamo essere davvero certi che il suo elegante toscano non si sia un pochino imbastardito? Presumiamo davvero di saper discernere in ogni caso con certezza fra copista e autore? Siamo davvero certi che *preggio* e *raggione* non appartenessero alla lingua di Rospigliosi, ma *doppo e viddi* sì?

Altra questione: perché mantenere la doppia *i* in fine di parola (*-ii*)? È un mero grafismo, come l'*h* etimologica, giustamente omessa. E infatti *gridi* rima con *fastidii* (che in un contesto di versi tutti piani non è certo da intendersi proparossitono; I, IX, 107-109); oltretutto all'interno del verso la doppia *i* risulta in genere fastidiosa al ritmo e alla lettura, come in questi altri casi:

[LEONORA] Vadane pure e porti incendiî altrove (I, iv, 41)

[ELVIRA] di tua bocca ascoltar gli aggravii e l'onte (II, xi, 17)

[FERNANDO] due testimonii audaci (III, iii, 146)

Ma queste sono osservazioni marginali, magari opinabili, su decisioni che, seguite con coerenza, si possono tollerare. Diverso è il vero problema di quest'edizione, ossia la quantità imbarazzante di errori. Errori che il confronto con anche solo un altro manoscritto avrebbe permesso di evitare, ma anche errori dovuti ad un atteggiamento "critico" molto poco critico.

Ci sono per esempio alterazioni del testo – apparterranno al manoscritto considerato, presumo – che sarebbe stato impossibile emendare senza alcun confronto. Annoto alcuni errori rintracciati fra i più significativi (per semplicità sopprimo il nome dell'interlocutore): «So d'esser cauta: all'altrui spese imparo» si sarebbe dovuto leggere, più sensatamente, «Io d'esser cauta all'altrui spese imparo» (I, I, 49). Similmente quest'altro (la freccia indica la versione emendata): «Come in Gra-

nata ti passasti i giorni?» → «Come in Granata, *di'*, passasti i giorni?» (I, III, 18). Un altro caso: «e pur di Don Fernando essa è il desio, | è la meta, e non io» → «e pur di don Fernando essa *al* desio | è la meta, e non io» (II, IX, 54-55). Altre volte la rettifica permette di precisare che le *voglie* son di Fernando e non d'Amore: «Benigno a me le voglie Amore arrise» → «Benigno *alle mie* voglie Amore arrise» (II, XI, 74); o di chiarire un verso oscuro: «mentre vedrollo a discolparlo intento» → «mentre vedrollo a *discolparsi* intento» (III, III, 9); o una punteggiatura improbabile: «Quant'ho narrato è certo, | e pur ch'il crederia? | Forse nulla rileva» → «Quant'ho narrato è certo | e pur, chi 'l crederia?, | forse nulla rileva» (III, III, 113-115); o una semplice alterazione di senso come questa: «Ma scusa egli non ha, ché, se potente» → «Ma scusa egli non ha, ché, *se parente*» (III, IV, 7); o quest'altra: «Di trovar donna Elvira io qui non spero» → «Di trovar Donna Elvira io *più* non spero» (III, VI, 2); o quest'altra ancora: «e le fauste novelle a narrar viene | ond'abbia qualche allevio il mio dolore» → «e *sì* fauste novelle a narrar viene | ond'abbia qualche allevio il *rio* dolore» (III, X, 55-56). Come si vede, sono tutti casi che anche il curatore più diligente, omettendo un pur parziale confronto con altri codici, difficilmente sarà in grado di restaurare (e non ho segnalato i passi dubbi che avrebbero necessariamente richiesto la verifica su altri testimoni).

Ci sono però errori, attribuibili al copista, sui quali il buon senso avrebbe dovuto mettere in allarme. Come questa anomala dislocazione, che induce insoliti puntini di sospensione (II, IX, 6-9):

mentre a gran sorte ascrivo... (forz'è dissimulare il mio dolore ben che mi passi acuta spina il cuore) ... poter offrirmi al vostro nome ancella.	→	mentre a gran sorte ascrivo poter offrirmi al vostro nome ancella (forz'è dissimulare il mio dolore, benché mi passi acuta spina il cuore).
---	---	--

La presenza di versi irrelati – Rospigliosi è piuttosto sistematico nell'uso della rima – avrebbe dovuto suscitare il dubbio della lacuna, con perdita d'interfrasi. Di seguito l'elenco (riferito al solo recitativo) delle omissioni che ho potuto rilevare (in corsivo la lacuna; I, I, 12-13):

Chi di là partì seco or m'assicura
 che poco dopo al tramontar del giorno
 giungerà a queste mura,

Nel caso seguente la rima conferma fra l'altro l'emendamento di *riveggio* in *riveggo*, che invece Romei trascura (I, III, 7-8):

Doppo non breve assenza
 ecco pur ti riveggo:
pur con la tua presenza
ogni dolor correggo.

E ancora tocca ripristinare due endecasillabi in rima baciata (I, IV, 64-66, e I, IX, 17-19):

Ma che? Per ch'io ben so
 quanto all'asprezza et al rigor si volta.
Perch'abbia a condannarmi un'altra volta
 l'esilio romperò,

e in seguir te non mi vedrai mai stracco.
Ma pur tu te ne stai sorpreso e muto:
 quel che t'è succeduto,
 deh, non tener celato al tuo Tabacco.

Ben quattro versi completano la rima intrecciata di una doppia quartina (III, XIV, 55-58):

[FERNANDO] ha gran forza in un cuore.
 ELVIRA Io che stimai sopr'ogni vanto il pregio
 di severa onestade,
io dovrò vendicare il suo favore?
Dovrò da chi mi sprezza
nuovo inganno aspettar, nuovo dispregio?
Ciò non mi persuade.
 Il mio sangue, il mio onor, la mia fermezza

Quando però l'omissione investe l'aria, non si possono invocar scuse: tra i primissimi doveri dell'editore di libretti c'è la ricostruzione metrica dei numeri chiusi; se qualcosa non torna, è buona norma segnalare quantomeno il difetto. Si veda il caso del duetto *O lusinghe de' mortali* (II, IV), che perde ben due versi (qui in corsivo) nella prima strofe (nella colonna di sinistra), quando un confronto con la seconda (colonna di destra) non avrebbe lasciato adito a dubbi:

O lusinghe de' mortali,
 ingannevoli contenti,
 come avete al partir l'ali,
 se al venir sete sì lenti?
 Deh, perché doppio un baleno
 ch'entro al seno
 così placido risplende,
fatte eredi aspre vicende,
 lontanissimi ne gite?
 Se fuggite, a che venite?
Se venite, a che fuggite?

O sirene d'ogni petto,
 dolce inganno d'ogni cuore,
 in sembianza di diletto
 voi portate aspro dolore.
 Sempre al vostro breve lampo
 senza scampo
 va non lungi la saetta
 che funesto il volo affretta
 onde l'alme sian ferite.
 Se fuggite, a che venite?
 Se venite, a che fuggite?

Di conseguenza, risulta difettoso il raggruppamento dei versi: se l'aria è organizzata in due strofe (di 4+5+2 versi, col distico finale in funzione di *refrain*), l'edizione Romei la dà come una strofe unica suddivisa in 4+5+4+7 versi, e fatalmente non riconosce il *refrain*.

Il problema dell'organizzazione in strofe ritorna anche se versi, o porzioni di versi, non sono stati dimenticati. L'arietta II, III è gettata in pasto al lettore in questo modo:

Si sciolghin le vele,
 Si lasci la sponda
 Qualora m'alletta
 Aurette gioconda.
 Non sprezi la nave
 Del vento l'invito,
 Ma l'ancora grave
 Ritolga dal lito.
 Mal saggio il nocchiero
 Se a tempo non prende
 l'ondoso sentiero,
 Ché cangia vicende
 Poi l'onda infedele.

— [giro pagina] —
 Si sciolghin le vele...
 Se placida sorte
 Talor al contento
 Disserra le porte,
 Il piè non sia lento,
 Ché molto non dura,
 Ma subito manca
 Propizia ventura;
 La sorte si stanca
 Né sempre è fedele
 Si sciolghin le vele...

Sfido a capire a colpo d'occhio com'è strutturata l'aria; si viene indotti a considerare le prime due quartine correlate e isometriche, quando invece si tratta di una quartina a sé stante (che diventa *refrain*), a cui segue l'attacco della prima strofe. Quanto più intuitiva sarebbe stata quest'altra forma (solo una delle possibili):

	Si sciolghin le vele, si lasci la sponda, qualora m'alletta auretta gioconda.	
Non sprezi la nave del vento l'invito, ma l'ancora grave ritolga dal lito. Mal saggio il nocchiero, se a tempo non prende l'ondoso sentiero, ché cangia vicende poi l'onda infedele.		Se placida sorte talor al contento disserra le porte, il piè non sia lento. Ché molto non dura, ma subito manca propizia ventura; la sorte si stanca né sempre è fedele.
Si sciolghin le vele [ecc.]		Si sciolghin le vele [ecc.]

A causa dell'impaginazione casuale, che ovviamente consegue da un disordine organizzativo, risulta offuscata la forma del duetto alla scena XIII del terz'atto, così proposto da *Melodrammi profani*:

A due	Quando Amor un'alma accende, Se d'avervi anch'essa luoco Gelosia d'amor contende, Di Cupido
FERNANDO	avviva
ELVIRA	spegne (a due) il fuoco.
A due	D'Amor sempre (chi nol sa?)
FERNANDO	fu compagna.
ELVIRA	fu nemica.
FERNANDO	Poche volte e con fatica Senza questa egli sen va. Da lui nasce, Essa il pasce, Chi nol sa? Essa allunga a lui l'età. Non si dica Così espressa vanità. Di lui nasce, Ma si colma d'impietà, Ch'anche in fasce, Chi nol sa? Ella stessa a morte il dà.
ELVIRA	

Ma avrebbe dovuto configurarsi in quest'altra veste, che distingue sezioni e rime (al v. 85 correggo, sulla scorta delle partiture, *d'amor in talor*, altrimenti senza senso, e al v. 87 rettifico *ma si colma in ma si colma è*):

spezzati del solo *Dal male il bene*, ben trenta non sono ricomposti (nella numerazione Romei, cfr. I, II, 1; III, 28; II, II, 82, 160; V, 11; VII, 37; VIII, 42, 126, 133, 151; XI, 47, 49, 52, 54, 96; III, I, 16, 40; II, 2, 80; III, 147, 185, 208, 218, 220, 224; XI, 33; XIII, 4; XV, 3, 110, 119). Uno dei casi più clamorosi (II, XI, 47-58) è così pubblicato:

ELVIRA	Dunque fu qui Don Diego?
FERNANDO	Ei, qua condotto, Ben tosto anche parti.
ELVIRA	Confronta il tutto Con ciò ch'ella a me disse.
FERNANDO	Signora uscir potete.
ELVIRA	È già partita.
FERNANDO	In qual parte n'andò?
ELVIRA	Penso che gisse Di qua non lunge ad incontrar l'amante; E mi narrò ch'ella movea spedita, Per ch'ei non si dolesse, a lui le piante.

Laddove, ovviamente, la forma sarebbe dovuta essere quest'altra:

ELVIRA	Dunque fu qui don Diego?
FERNANDO	Ei, qua condotto, ben tosto anche parti.
ELVIRA	Confronta il tutto con ciò ch'ella a me disse.
FERNANDO	Signora, uscir potete.
ELVIRA	È già partita.
FERNANDO	In qual parte n'andò?
ELVIRA	Penso che gisse di qua non lunge ad incontrar l'amante; e mi narrò ch'ella movea spedita, perch'ei non si dolesse, a lui le piante.

Col che fra l'altro si chiariscono gli incastri della rima, secondo uno schema tipico in Rospigliosi, ossia due quartine, una a rima baciata AAbb e una alternata ABAB, agganciate mediante lo scambio di un verso, così: AAbABBAB. Altrove, alla mancata ricomposizione si aggiunge la perdita di un pezzo di verso (III, III, 218-225):

MARINA	In che restiamo?
TABACCO	In che? Niente io so.
MARINA	E pur sul no!
TABACCO	Di' tu la verità!
MARINA	Come si può ridir quel ch'un non sa?
TABACCO	Sempre forbici, forbici! Chi può Impattarla con te?
MARINA	Di qua si va.

Il passo si sarebbe dovuto pubblicare come segue:

MARINA	In che restiamo?
TABACCO	In che? Niente io so.
/ MARINA	E pur <i>sempre</i> sul no!

TABACCO	Di' tu la verità!
MARINA	Come si può ridir quel ch'un non sa?
TABACCO	Sempre forbici, forbici! Chi può impattarla con te?
MARINA	Di qua si va.

Per non parlare di una ricomposizione impropria come questa (III, XIII, 4-6) che lascia orfane le rime di *lui* e *ritardò*:

ELVIRA	Favellasti con lui?
FERNANDO	No.
ELVIRA	Per che no?
FERNANDO	Una giusta cagione allor mi ritardò

da correggersi in:

ELVIRA	Favellasti con lui?
FERNANDO	No.
ELVIRA	Perché no?
FERNANDO	Una giusta cagione allor mi ritardò

Ai versi fratti non ricostruiti si aggiungono alcune ripetizioni nelle arie (ne ho già parlato) e, nel caso seguente, anche nel recitativo (I, IV, 58):

MARINA	mentre dagli occhi suoi mi vien rapita mentre dagli occhi vien... mentre dagli occhi...
--------	---

A ciò si aggiungono qua e là versi ipermetri per i quali non si dà segnalazione alcuna, anche quando l'ipermetria si presenta nelle forme più tipiche: «e nel medesimo dì» → «e nel *medesimo* dì» (I, I, 86); «“Perdi pur” si diceva, “perdi ogni speme”» → «“Perdi pur”, *li dicea*, “perdi ogni speme”» (I, IX, 43); «che non può, presso un cavaliere si degno» → «che non può, presso un *cavalier* si degno» (I, X, 20); «come ha il cuore si villano» → «come ha il *cuor* si villano» (III, XII, 5). L'ipermetria in I, II, 63, è segnalata ma non corretta («Ci *vuol* altro che parole» andrebbe letto «Ci *vuol* altro che parole»); e uno dei pochi emendamenti esplicitati in nota («Io per me mai mai mai» per «Io per me *mai mai*»; I, VIII, 18) si rivela in realtà non indispensabile, sol che *mai* si consideri bisillabo. Sarebbe altresì necessario uniformare le rime che non tornano: «Che brava leggiadria!... | ...e che mi mancherà?» → «e che mi *mancheria*?» (I, IX, 152-155); «a Don Diego conviene... | ...il mio germano ad abitar sen venne» → «a don Diego *convenne*» (II, III, 127-130); «per che tu qua veloce il piè volgesti... | ...di lei tutti i successi» → «perché tu qua veloce il piè *volgesti*» (III, XV, 63-66). Questi ultimi due casi, oltre alla rima, permettono fra l'altro il restauro di un tempo verbale più coerente.

Qua e là figurano altri errori e omissioni di diversa natura: nell'elenco dei personaggi si legge *Leonora* al posto di *Eleonora*, inutilizzato nel corso del dramma (e si sarebbe dovuta aggiungere fra parentesi uncinate *Fortuna*, che recita il prologo); improprio il «Don Giovanni *Assorio*» di II, II, 58 (da mutare in *Ossorio*, chiaro riferimento al comunissimo cognome spagnolo); errato *costat* per *constat* (III, II, 22); e via di seguito.

Anche punteggiatura apostrofi maiuscole, opportunamente ammodernati, avrebbero meritato maggior cura: mancano spessissimo i punti di domanda (fra gli altri, I, I, 4; VI, 13, 73, 91; III, v, 1; VI, 19; XI, 69, 70); a volte, come già notato, qualche virgola è tralasciata (p. es. dopo *trionfa* in «Se Amor trionfa ogni ardimen- to invola», III, II, 92); altrove non compaiono le virgolette nelle frasi riportate (I, I, 110-111); è trascurato qualche accento diacritico (su *vòlto* in II, XI, 13); e qualche altro accento tonico (*fermo* va letto *fermò*, III, VI, 14; altri sono già stati segnalati); è sfuggito un imbarazzante *qual'è* (III, XV, 3); mancano i puntini di sospensione in frasi bruscamente interrotte (III, I, 40); e si trovano altre soluzioni incomprensibili (per esempio: *donde salta fuori V'à* in I, I, 111? e *perché* in II, II, 155 si registra un *omissis*?); ondivago infine l'uso della maiuscola per le personificazioni: confronta II, III, 112 (*Onestade*), con II, VII, 35 e III, XI, 50 (*ciel*); impropria invece là dove si allude al *tabacco* inteso come droga (II, VIII, 59), non all'omonimo servo del drama. Quanto alla ripetizione della maiuscola ad ogni inizio di verso, si tratta di una pratica vetusta, ormai desueta nella prassi della filologia italiana, e decisamente macchinosa. Già la poesia presenta di per sé complessità sintattiche che spesso con la sola punteggiatura si fa fatica a sciogliere: la ridondanza delle maiuscole, che non agevola l'occhio nel riconoscere l'inizio d'una nuova frase, arreca inutili ulteriori difficoltà.

Non vorrei essere frainteso. I tanti, troppi difetti che sto illustrando non sono il vero motivo per cui l'edizione Romei appare deludente. Se tutto stesse solo nell'averne un'edizione impeccabile nei criteri ed eccellente nella loro rigorosa applicazione redazionale, beh allora sarebbe ozioso spendere tante parole per esprimere delle ovvietà che qualsiasi lettore competente evincerebbe da sé da una lettura anche superficiale. Il problema ch'io vedo – e il rammarico che esso suscita – è che i troppi limiti di questa pubblicazione denunciano non dirò un profondo disinteresse per la poesia di Rospigliosi, ma certo l'incapacità di farla amare. È questo il vero guaio.

Mi spiego. In un punto il servo Tabacco – un vero e proprio *gracioso* – si trova suo malgrado a cercare nottetempo l'amata del padrone e sbotta: «La notte è fatta poi per stare in casa!»; e appresso espone una sua sapida teoria di reminiscenze classiche, orecchiate chissà dove (III, VIII, 19-22):

Ma chi può dubitarne? Il Sole istesso,
ch'ha il genio ambulativo,
per mostrar da per tutto i suoi splendori
non veggo che di notte esca mai fuori!

Alla lettura di questi versi, come d'infiniti altri, non rimango indifferente. In quel *non veggo* mi si delinea tutto il carattere sagacemente empirico d'un servo insieme furbo e schietto, intelligentissimo per sé ma ottuso alle ragioni del dovere, capace di penetrare la realtà e usarla fin quando gli fa comodo, uno che tanto *ci fa* e raramente *ci è*, il servo di cui forse non è il caso di fidarsi troppo ma della cui simpatia non si può fare a meno. E quando Tabacco mi dice che il Sole «ha il genio ambulativo», come dire ch'è uno – il Sole – che passa la vita ad andarsene in giro a farsi vedere, perché è vanesio, d'accordo, ma anche perché gli gira così, per natura, per inclinazione, perché è nato in quel modo e non ci si può fare niente: allora

sorrido e magari mi commuovo. Mi commuovo per la felicità dell'intuizione e per la bellezza della lingua, di quella lingua poetica che Rospigliosi sa usare con tanta disinvoltura, che sa aprire orizzonti sul carattere di un servo, di un uomo, sulla sua cultura di cittadino del Seicento; epoca in cui c'era di certo chi ammetteva, in segreto, o in salotto, che di suo il sole se ne stava bello fermo – il dedicatario ideale del *Dialogo* galileiano, proprio Urbano VIII, il papa Barberini, era morto da un dieci anni –, ma dove un uomo del popolo non coltivava di questi grilli su questioni astronomico-filosofico-teologiche.

Anche questi tratti ci vengono a dire che i drammi di Rospigliosi sono fra i capolavori della librettistica seicentesca, con un'eleganza di stile e una capacità di delineare i caratteri, di tratteggiarne le incertezze, di esplicitarne i turbamenti che raramente s'incontra, e non solo in questo secolo. La sciattezza redazionale, inammissibile sempre, qui è ancor più grave. Se pubblico un testo teatrale, lo faccio perché credo in quel testo e nell'importanza di farlo conoscere. Se poi quel testo oppone delle resistenze, per diversità di contesti, per scarsa dimestichezza, per qualunque ragione, allora devo offrire al lettore strumenti che lo mettano in grado di penetrare la lingua, la vicenda, lo svolgimento dell'azione, perché possa meglio apprezzare il gusto d'un *non veggo* o d'un *genio ambulativo*. Esplicitare in nota un riferimento storico non immediatamente ovvio non è sfoggio d'inutile erudizione, è il destro che sollecita una lettura attenta: e una nota storica sarebbe stata il luogo adatto per fare il punto sulla derivazione spagnola del dramma, che adatta una commedia del 1652 di Antonio Sigler de Huerta, e per affrontare in breve la questione circa la paternità dell'adattamento, materialmente attuato non da Giulio Rospigliosi ma da Giacomo, il nipotino amatissimo. Allo stesso modo, far chiarezza, al possibile, sulla *funzione* drammatica d'ogni singolo verso è dovere categorico che incombe all'editore di testi teatrali del passato. E qui cadono acconce due parole didascalie.

La didascalia non è un *optional*, è la vera impalcatura dello spettacolo, del testo materializzato in palcoscenico. Per paradosso, potrei fare a meno del testo ma non delle didascalie. Gli scenari questo sono: un insieme circostanziato di didascalie, e sopravvivono anche senza il dialogo drammatico vero e proprio. Tutta la commedia dell'arte è testimoniata da un insieme di didascalie più o meno organizzate.

Se il Vat. lat. 13 539 ne è privo, come ne è priva la stragrande maggioranza dei drammi coevi, questo non è un buon motivo per non tentarne la ricostruzione. L'operazione è gravosa e delicata, certo, ma ancora più importante, paradossalmente, della cura filologica del testo. Ci sono almeno due livelli di didascalie, uno che informa la macrostruttura e che restituisce ambienti, cambi di scena, spazi dell'azione (è il livello che spesso coincide con le cosiddette *mutazioni*); ce n'è poi un altro, più direttamente legato alla recitazione, che prescrive la gestualità dell'attore, come si muove e come parla (con ironia, fra sé, sapendo di mentire, ecc.), a chi si rivolge (a quale interlocutore, allo spettatore, a nessuno), che gesti sta facendo, che azioni sta compiendo (sguaina la spada, si asciuga le lacrime). Le parole messe in bocca ad un attore assumono un significato preciso solo in relazione a queste informazioni, a questi gesti ed atti e movimenti.

Chi pubblica un testo teatrale è in dovere di ricostruire almeno la traccia, il riflesso scritto del testo-spettacolo. Un libretto non significa gran che, strappato dal *contesto* cui è destinato. E non mi riferisco tanto alla musica, ch'è forse la cosa che, possedendo la partitura, meglio sapremmo ricostruire: mi riferisco all'allestimento, alla messinscena, alla recitazione. Troppo teatro del Seicento, in particolare il teatro d'opera, è trascurato proprio perché conosciuto – quand'è conosciuto – solo attraverso libretti evasivi o, nel migliore dei casi, attraverso partiture non meno reticenti.

Nei *Melodrammi* editi da Romei, proprio le didascalie sono le più maltrattate e trascurate. Nella solita "Nota" l'editore ci dice che «gli "a parte" non segnalati da un'esplicita didascalia sono posti fra parentesi». Ma è praticabile l'uso della parentesi? E se l'*a parte* d'un personaggio caratterizza intere scene? Si metterà tra parentesi ogni frase? Il risultato finale è una restituzione pasticciata come quella relativa a don Diego (III, XIV-XV): s'incomincia con una didascalia (*a parte*) ma senza parentesi, si prosegue senza corredare le battute di alcuna informazione – leggendo m'ero convinto che intanto il personaggio si fosse palesato e dialogasse con Elvira, che invece ne ignora la presenza in scena –, e a partire da un certo punto si procede con una gragnuola di parentesi. Peraltro le parentesi, a tratti, sono utilizzate dall'autore – o dal copista – per indicare un semplice inciso (III, III, 118-122):

FERNANDO	Anch'esser non potria (per discolpa però detto non sia) che quanto là vedesti (senza che ciò per mia discolpa io porti) appunto nulla importi?
----------	--

E in ogni caso ci sono vari tipi di *a parte* che l'uso delle parentesi non distingue, casi in cui l'attore parla fra sé, altri dove si rivolge agli spettatori in sala, o non si vuol far sentire, o non è udito dagli altri perché in una controsцена eccetera. O uniforme l'uso delle parentesi, o ricorro ad altri metodi. Osservo che nei *Melodrammi* l'indicazione di troppi *a parte* è ignorata (il primo che mi viene in mente è l'attacco di I, III, che trae facilmente in inganno e, se non riconosciuto, rende tutto un po' insensato: Leonora ha visto don Diego alla porta, e mentre gli va ad aprire lo apostrofa tra sé e sé). Altri sono indicati fuor di luogo (p. es. I, II, 27, «Ahi, Marina, che è questo...»): Leonora si rivolge espressamente alla serva Marina, e certo non parla fra sé, né agli spettatori; ma vedi sotto più estesamente).

L'altro problema è *dove* collocare le didascalie, nella pagina. Le soluzioni sono diverse, ma almeno una è impraticabile, ovvero incolonnare la didascalia sotto il nome del personaggio, dove finisce per trovarsi all'altezza della seconda riga della sua battuta. (La soluzione è poi affatto impossibile nelle battute d'un sol verso.) Proprio questo è l'uso nei *Melodrammi* (p. es. III, III, 127-129):

LEONORA (<i>da sé</i>)	Ei m'inganna, m'oltraggia e muove all'ira. Dunque ragioni o scuse addur con esso saria troppa viltà?
-----------------------------	--

Come potrà il lettore decidere se il *da sé* vada riferito a *Dunque ragioni...* e non – così dev'essere in questo caso – già a *Ei m'inganna...*? Una soluzione sta nell'or-

za lacuale (cfr. R. Carpani, *Drammaturgia del comico*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 71-73; recensito in questa rivista, VI, 1999, pp. 326-328). L'importanza e l'interesse del documento m'inducono a pubblicarlo per intero: il lettore che avrà sott'occhio il testo di *Dal male il bene* potrà cogliere quanto necessarie siano queste righe per sciogliere proprio quei dubbi circa il senso di molti passi del libretto che i *Melodrammi* non solo non risolvono, ma neppure segnalano. (Nella trascrizione ho sciolto le abbreviature, ho modernizzato punteggiatura, maiuscole, accenti e divisioni di parola, ho conservato il dettato originale; i rinvii ai versi, sottolineati nel manoscritto, sono dati fra virgolette, mentre il numero del verso, posto fra quadre, si rifà alla non sempre affidabile numerazione dell'edizione Romei; i puntini di sospensione sostituiscono l'*ecc.*; ho normalizzato la numerazione romana delle scene.)

Avvertimenti per il modo di recitare la commedia

Atto primo

Scena II – Don Fernando e Tabacco dicono le prime parole avanti di comparire in scena come siino in sala o nel primo ingresso della casa. Dopo compariscono, e Fernando in atto di riverenza dice «Signora, al vostro...» [v. 6].

Tabacco si volta e parla tra sé stesso alle parole «Di' più tosto...» [v. 45] e poi si volge a Marina dicendo «Et io, signora mia...» [v. 48].

Mentre Tabacco e Marina parlano insieme, don Fernando e donna Leonora stanno in atto di discorrere fra di loro.

Scena III – Donna Leonora nel voler riconoscere chi batte alla porta scorge ch'è don Diego e, prima d'aprirgli, dice fra sé stessa «Oh don Diego...» sino alle parole «un dispiacere» [vv. 1-6]. Poi don Diego comparisce in abito di campagna.

Scena X – Donna Elvira, nell'oscurità della notte non riconoscendo la persona di don Fernando, teme s'è tornato il fratello per ucciderla e viene in scena piangendo col fazzoletto agl'occhi.

Atto secondo

Scena IV – Don Diego per gran parte della scena parla tra sé stesso senza badare a Leonora, la quale però gli tira il ferarolo mentre egli dice «Qualche strano accidente...» [v. 15], et egli allora si volta a lei dicendo «Che fai? Lasciami solo...» [v. 16].

Scena V – Leonora a quelle parole «Risolvo irne colà...» [v. 83] si pone il manto in testa e poco dopo si tappa et esce di casa con Marina pur tappata. Marina, seguendo la padrona dopo che questa è partita, dice le parole «Ho un contento...» [v. 95].

Scena VIII – Dopo le parole «A portar luce a un'ombra...» [v. 13] don Fernando fa cenno a donna Leonora che sieda, e tutti due si pongono a sedere in forma di visita. Dopo le parole «del mio cor l'osequio espresso» [v. 27] restano in atto di discorrere secretamente fra di loro, mentre Marina e Tabacco parlano insieme.

Dopo le parole «io mi chiamo» [v. 81] Tabacco ritorna e con mala creanza passa avanti a donna Leonora e si accosta all'orecchio di don Fernando e dice con voce un poco più alta dell'altre quelle parole «per quella dama entrò in casa ora appunto» [vv. 86-87], onde Leonora, intendendo queste parole e non le altre, crede che l'imbasciata s'è di dama venuta a trovar don Fernando, et ingelosita si turba et interrompe il parlar di don Fernando dicendo «Non vada e non li dica...» [v. 94] e si alza da sedere. Al fine della scena si ritira verso le stanze dove sta donna Elvira.

Scena IX – Vi sono molte parole che li personaggi dicono come parlando da sé, il che ricerca nel modo di dirle particolare avvertenza, e specialmente Leonora nel dire quelle parole «S'udi già mai tant'arroganza...» [v. 37] e quell'altre «Marina, dimmi il vero...» [v. 49] deve ritirarsi alquanto indietro et appartarsi da Elvira.

Marina, a dir più volte «A Dio la gargantiglia» [vv. 60 e 79, ma anche scena VIII, 111 e 127], non parla con la padrona ma si volta verso li spettatori, et il simile fa a quell'altre parole «Per ognuna ce n'è...» [v. 115].

[Scena XI] – La medesima avvertenza detta di sopra vi vuole alle parole «Ma intanto ei gode...» [v. 91], alle quali don Fernando si ritira da un lato della scena e donna Elvira dall'altro, come se ciascheduno si doglia tra sé stesso. Ma prima d'incominciar l'arietta «Nasce dal male il bene...» [*scil.* «Ohimè chi mi consola?», vv. 99-104] s'avvicinano alquanto l'uno all'altro verso in mezzo della scena.

Atto terzo

Scena II – Don Diego esce fuori dalla porta di casa e si volta indietro a dire a Marina «Chiudi...» [v. 2], la quale sta dentro la porta col candeliero in mano, e don Diego parte. Al fine della scena don Fernando e Tabacco entrano nella porta di donna Leonora.

Scena III – Don Fernando e Tabacco non compariscono in scena se non dopo che Leonora ha dette le parole «Non oscuro argomento...» [v. 12].

Donna Leonora nel dire «Sì mi turba lo sdegno...» [v. 52] si volta parlando tra sé medesima. E poi alle parole «Sta' tu molto avvertita...» [v. 54] si ritira qualche passo e si volta a Marina sino alle parole «né posso ora né voglio...» [v. 71].

Vi sono molt'altre parole nelle quali ciascuno parla da sé stesso. Don Fernando (e) Leonora si accostano in atto di seguitar segretamente tra di loro il discorso dopo le parole «Non presupporre in me simil' pensieri...» [v. 165], et intanto Tabacco e Marina parlano insieme «Dimmi come la va...» [v. 166].

Scena VIII – Tabacco infaraiolato con la lanterna in mano prima d'incominciare «Non pianger, donzella» [v. 28] s'appoggia colla schiena al muro d'una casa.

Scena IX – Tabacco nel dire «Io l'anderò spiando» [v. 7] infaraiolato gira dietro le donne per osservarle; al fine della scena le donne vanno per una via e Tabacco per un'altra ecc.

Scena XIII [*recte* XI] – Donna Elvira e don Diego, sorpresi dall'incontrarsi ivi, restano ciascuno in disparte parlando ognuno tra sé medesimo sino dopo le parole «Ecco li cordogli...» [v. 34].

Scena XIV e scena XV – Don Diego si ferma in sito ove non è veduto da donna Elvira e parla fra sé medesimo sino alle parole della scena XV «Già il dimandarti è vano» [v. 32]. Quando dice nella scena XIV «Non tenterà le sue vendette invano» [v. 6] sfodera inforiato la spada; e poi dopo le parole «A gran pietà la sua favella...» la ripone nel fodero [v. 35]. Alle parole della scena XV «Già il dimandarti è vano» si manifesta e furiosamente s'accosta a don Fernando; poi alle parole «Dove l'offesa io trovo» [v. 42] sfodera la spada, onde subito anche don Fernando sfodera la spada.

Nel principio della scena XV donna Leonora giunge tappata, e prima di dire le parole «Don Fernando, a te vengo» [v. 6] si scopre il viso. Dopo le parole di don Diego «approverallo anch'esso» [v. 118] don Diego resta in atto di far complimenti con donna Elvira, e don Fernando con donna Leonora, intanto che Tabacco e Marina scherzano insieme con le parole «Tu, Marina, che di'» [v. 119].

Il limite dell'edizione di Romei non sta certo nell'aver ignorato questo documento, finora pressoché sconosciuto: sta, più in generale, nell'aver prestato insufficiente attenzione agli aspetti specificamente teatrali dei testi drammatici rospigliosiani. Spiace semmai che non sia stato preso in considerazione il Vat. lat. 13 355, segnalato da Murata in quanto contiene «didascalie d'una tipologia rara, che descrivono cambi di scena e azioni di palcoscenico» (p. 54; a p. 61 l'elenco delle mutazioni sceniche). Dal confronto tra queste e quelle didascalie potremmo forse,

addirittura, ricostruire un'ideale tipologia delle didascalie sceniche, che ci aiuti a capire un po' meglio lo spettacolo d'opera nella Roma seicentesca.

DAVIDE DAOLMI
Milano

ANNE PIÉJUS, *Le théâtre des Demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Paris, Société française de Musicologie, 2000 («Publications de la Société française de Musicologie», 3^{ème} série, VII), 845 pp.

Che la storia del teatro lirico tutto cantato sconfini spesso e volentieri verso forme neglette (talora rimosse) di drammaturgia mista, in cui la musica da elemento continuo diventa un ingrediente tra gli altri, è un fatto che, per quanto evidente, resta nondimeno assai sottovalutato nelle sue conseguenze critiche (sia estetiche sia operative) tanto dagli studi di storia del melodramma quanto da quelli di drammaturgia musicale. Cosa dobbiamo farcene, infatti, delle innumerevoli ed eteroclitiche forme di *incidental music*? D'altra parte, l'esigenza di allargare i confini sia storici sia teorici del teatro musicale (o del teatro con musica) incomincia a farsi sentire in lungo e in largo. Si veda, per esempio, la nuova «storia dello spettacolo musicale» intitolata, significativamente, *Musica in scena* (Torino, UTET, 1995-97) e tutta volta, almeno nelle intenzioni, a far luce sulle varie modalità di incontro fra musica e teatro, scavalcando l'usuale concetto di 'storia dell'opera' cui troppo spesso vien ridotto e ricondotto il più largo ambito dello spettacolo musicale. «Non tutta la musica presentata in scena», scrive Alberto Basso nell'introduzione a questa monumentale miscellanea da lui diretta (I, p. XIII), «appartiene al genere che è internazionalmente qualificato come opera (anche quando la parola cantata convive con quella recitata): la storia della musica in scena copre spazi più vasti di quanto per comune opinione o per pigra consuetudine si creda». E tuttavia siamo ancora lontani dalla possibilità di scrivere una simile storia (per l'assenza di studi preliminari e la persistenza dunque di troppe zone di 'musica in scena' inesplorate o, peggio, male interpretate); e non è un caso che l'ambizioso (e lodevole) intento di Alberto Basso risulti poi, alla resa dei conti, alquanto deludente proprio nelle parti dedicate alle forme di drammaturgia musicale non operistica. Per esempio, tanto per tirare in ballo l'argomento di cui ci occuperemo tra poco, le importanti e ben note partiture composte da Jean-Baptiste Moreau per le famose tragedie *Esther* (1689) e *Athalie* (1691) di Jean Racine vengono del tutto ignorate. La prima non è neppure citata; della seconda si dice solo, *en passant* (a proposito delle celebri musiche di scena composte da Mendelssohn nel 1845), che il dramma di Racine «aveva subito interventi musicali, segnatamente ad opera di Jean-Baptiste Moreau (1656-1733), che lo aveva dotato di recitativi» (*sic!* VI, p. 75).

Oggi, delle due partiture di Moreau (e dintorni) sappiamo tutto (o quasi) grazie al monumentale e benemerito studio di Anne Piéjus che ricostruisce il contesto pratico, linguistico ed estetico in cui esse nacquero, ovvero quello delle tragedie su soggetto biblico con inserti musicali promosse dal collegio femminile di Saint-Cyr,