



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e
letteratura italiana
ordinamento ex D.M. 509/1999

Tesi di Laurea

I libretti di Giulio Rospigliosi.

Analisi formale, linguistica e stilistica dei libretti rospigliosiani.

Relatore

Ch.mo Prof. Daniele Baglioni

Correlatore

Ch.mo Prof. Riccardo Drusi

Ch.mo Prof. Pier Mario Vescovo

Laureando

Nicolò Baratto

Matricola 845047

Anno Accademico

2017 / 2018

INDICE

I. Prefazione

1. L'Opera romana: Giulio Rospigliosi

1.1. Gli spettacoli barberiniani

1.2. Giulio Rospigliosi

2. I melodrammi di Giulio Rospigliosi

2.1. I melodrammi della prima fase

2.2. I melodrammi dopo la nunziatura

3. Vicende editoriali dei libretti di Rospigliosi

3.1. La filologia dei libretti: temi e problematiche

3.2. La tradizione dei libretti di Giulio Rospigliosi

3.3. Il codice e il copista

3.4. Note ai testi

4. La lingua dei libretti di Giulio Rospigliosi

4.1. Struttura del libretto

4.1.1. Il recitativo

4.1.2. L'aria

4.1.2.1. Le tipologie delle arie rospigliosiane

4.1.2.2. Le finalità delle arie rospigliosiane

4.1.2.3. Sperimentalismo e innovazioni del metro delle arie rospigliosiane

4.1.2.4. La distribuzione delle arie rospigliosiane

4.2. Analisi linguistica

4.2.1. Fonologia

4.2.2. Morfologia

4.2.3. Sintassi

4.2.4. Lessico

4.2.4.1. Parole della tradizione poetica

4.2.4.2. Latinismi

4.2.4.3. Campi semantici particolari

4.2.4.4. Il dialogo reale e le allocuzioni simboliche

4.2.5. Metateatralità

4.2.6. Plurilinguismo

4.3. Analisi stilistica

4.3.1. Le dispute tra personaggi religiosi nei recitativi

4.3.2. L'aria sacra sottoforma di preghiera

4.3.3. Il versante profano

4.3.4. Punti in comune tra i drammi sacri e profani

5. Conclusioni

6. Riferimenti Bibliografici

6.1. Bibliografia

6.2. Sitografia

6.3. Ringraziamenti

I. Prefazione

La lingua dei libretti d'opera è stata a lungo poco indagata. Solo negli ultimi decenni molti linguisti si sono dedicati allo studio di un campo d'indagine che offre tutt'ora molti aspetti che possono essere approfonditi e maggiormente esplorati. D'altronde, con la librettistica ci si trova ad esplorare uno dei campi della letteratura italiana che ha saputo trarre maggiormente spunto dalla componente aulica della tradizione poetico-lirica, che viene portata quasi all'apice. Non per nulla Serianni ha descritto la poesia per musica come «la quintessenza della tradizionale lingua poetica» (Serianni, 2002: p. 214). Il campo della librettologia è in grado di offrire, dunque, allo storico della lingua che intende applicarvi un gran numero di stimoli, senza tralasciare il fatto che sono una moltitudine gli autori, gli argomenti e gli aspetti che è possibile illuminare.

Nel *mare magnum* della librettistica i due secoli che rimangono meno esplorati risultano essere il Seicento e il Novecento. All'interno di questo lavoro si indagherà il primo secolo di vita della librettistica, analizzando una tradizione poco studiata, eppure di grande importanza per le innovazioni che seppe apportare a un genere, il melodramma, che aveva appena trent'anni di vita: la tradizione romana delle “stagioni” barberiniane.

All'interno della tradizione romana, più precisamente, la figura che sarà oggetto di questa tesi è Giulio Rospigliosi, il librettista, cardinale e negli ultimi anni della sua vita papa Clemente IX; l'autore di melodrammi che seppe fungere da collante per i nuovi spettacoli organizzati a fine propagandistico dalla famiglia Barberini.

Nel 1989 durante un congresso sulla filologia dei libretti d'opera, tenutosi a Cremona, si notò la mancanza di uno studio rilevante sulle opere di Giulio Rospigliosi. Questa trascuratezza fu attribuita soprattutto al fatto che la produzione melodrammatica rospigliosiana era stata considerata “non determinate” nel quadro della librettistica (Dalomi, 2002, p. 230).

Il presente studio si propone dunque di rivalutare la produzione dell'autore pistoiese, mettendo in evidenza come, nonostante i suoi libretti restino ancora oggi poco noti, nei suoi drammi si riscontrino notevoli elementi di originalità, che prefigurano i successivi sviluppi della librettistica seicentesca.

Nel primo e secondo capitolo si descriverà il contesto romano degli spettacoli barberiniani e si presenteranno la figura di Giulio Rospigliosi e le opere che verranno analizzate. Seguirà poi una nota filologica, nella quale si darà conto dei principali problemi della filologia dei libretti, con riferimento ai testi di Rospigliosi. La parte più corposa di questo lavoro è composta dall'analisi strutturale e linguistica dei libretti rospigliosiani. Si segnaleranno le strutture, il metro e la frequenza degli istituti formali del recitativo e dell'aria. In seguito l'analisi linguistica andrà ad evidenziare i più comuni e interessanti fenomeni che si presentano nei diversi livelli d'analisi.

1. L'Opera romana: Giulio Rospigliosi

1.1. Gli spettacoli barberiniani

Dopo la fase d'esordio fiorentina, negli anni Trenta del Seicento il nuovo genere melodrammatico vede procedere il proprio cammino a Roma, attraverso la tradizione operistica degli spettacoli barberiniani.

In seguito alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri¹, a Roma la produzione operistica inizia a prendere piede con diversi spettacoli che risentono del modello delle opere delle origini fiorentine², mantenendosi nell'ambito mitologico-pastorale, il genere che si era affermato nelle corti del Centro-Nord d'Italia. La città pa-

¹ Nel 1600 il De' Cavalieri rappresentò uno dei suoi più importanti lavori, componendo le musiche per un testo religioso scritto dal padre Agostino Manni, messo in scena presso l'Oratorio dei Filippini: *Rappresentazione di anima et di corpo*. Questo fu uno spettacolo dal contenuto prettamente sacro, interamente cantato e danzato in tutte le sue parti. Più che di spettacolo operistico, con la *Rappresentazione di anima et di corpo* si può parlare di dramma anticipatore dell'oratorio.

² Diverse sono le opere messe in scena a Roma nei primi anni Trenta del Seicento: l'anonimo *Eumelio* (1606), *La morte di Orfeo* (1619) di Mattei-Landi, a cui seguì l'anno seguente, precisamente l'8 febbraio 1620, la rappresentazione dell'*Aretusa* di monsignor Ottavio Corsini, musicata dal fiorentino Filippo Vitali. Il Vitali esaltava lo spettacolo operistico, riconoscendo Firenze come creatrice e iniziatrice di questa novità, anziché indicare il melodramma come genere erede in parte legittimo dell'antico teatro classico. Vi è inoltre *La catena d'Adone* di Ottavio Tronsarelli, messa in musica da Domenico Mazzocchi nel 1626. Negli stessi anni altre opere vennero rappresentate, come il *Narciso*, il *Fetone*, *Minoe*, *La crezione del mondo*, *L'età dell'oro*: non si ha notizia della data della loro rappresentazione, che deve essere stata comunque precedente al 1632, quando i testi vennero raccolti in volume insieme a cantate, prologhi e cori. Del 1629 è invece un primo dramma che presentava degli elementi comici, ovvero la *Diana schernita* di Giacomo Francesco Parisani e musica di Giacinto Cornacchioli. Il gran numero di rappresentazioni di questo tipo di spettacoli dimostra che questo genere doveva avere un buon seguito in ambito romano (Solerti, 1903: pp. 126-132).

pale in quegli anni era ricchissima di eccellenti cantanti e compositori, indice del grande apprezzamento che vi era per il genere melodrammatico. Il problema però era la mancanza di una casa regnante che potesse riunire gli spettacoli all'interno di un singolo luogo e quindi che potesse porre le basi per l'istituzione di una tradizione operistica romana (Staffieri, 2014: p. 57). Erano infatti presenti una serie di micro-corti, formate da famiglie aristocratiche e gerarchie ecclesiastiche, che organizzavano spettacoli sia ai fini d'intrattenimento sia per affermare il proprio prestigio. Ad affiancare questa tipologia di committenza vi erano altre istituzioni, quali accademie, seminari e collegi religiosi, che organizzavano la messa in scena di spettacoli e recite teatrali, per finalità didattiche e ricreative, in cui la musica era elemento preponderante. Ampio era anche l'arsenale spettacolare del rituale religioso; in questo periodo, infatti, la vita religiosa diventa spettacolo, nelle processioni solenni, nel carnevale cristiano, nella ritualità periodica del giubileo, nella canonizzazione dei santi; tutto ciò diventa pretesto per la rappresentazione degli spettacoli a Roma (Carandini, Fagiolo dall'Arco, 1978: p. 21).

A incentivare ulteriormente un'attività di spettacoli già così intensa, darà il suo contributo un evento fondamentale: l'elezione al soglio pontificio nel 1623 del fiorentino Maffeo Barberini, che assumerà il nome di Urbano VIII. Sul piano politico egli inaugura un sistema nepotistico, trasformando, per circa un ventennio almeno, la corte pontificia in qualcosa di molto simile a una casa regnante. Infatti in seguito al suo insediamento vennero nominati come cardinali altri membri della famiglia Barberini: Francesco e Antonio, mentre un terzo (Taddeo) venne nominato prefetto dell'Urbe. Sarà grazie a questi che a Roma inizierà a svilupparsi una fitta attività culturale: i cardinali Barberini si fecero infatti promotori di una serie di memorabili spettacoli in musica all'interno dei loro palazzi.

Gli spettacoli barberiniani furono essenziali nell'evoluzione del melodramma, in quanto rappresentarono una decisiva svolta alla storia dell'opera primo-seicentesca, in base ai tre seguenti punti:

1. Regolarità sul piano produttivo. A differenza delle episodiche esecuzioni dei primi decenni del secolo, per lo più dettate da specifici eventi dinastici, con gli spettacoli barberiniani le opere romane assumono una regolarità nel loro allesti-

mento. Ogni carnevale e ogni visita principesca diventano occasione per allestire una nuova opera lirica.

2. Creazione di un vero repertorio. Rispetto all'unicità degli spettacoli precedenti, che raramente venivano replicati, con gli spettacoli barberiniani si viene a creare, anche se in forma embrionale e assai limitata (Staffieri, 2014: p. 59), un vero e proprio repertorio di opere che nel corso degli anni potevano essere riproposte.
3. Novità sul piano strutturale. Gli spettacoli barberiniani si caratterizzano da un lato per l'innovazione dei soggetti delle opere, dall'altro per la novità dell'ambientazione e del carattere dei drammi. Per quanto riguarda i soggetti, alla tradizione mitologico-pastorale si tendono a preferire l'agiografia e la letteratura epica moderna (i poemi di Ariosto e Tasso), con incursioni nel genere della commedia; sul piano dell'ambientazione e del carattere, invece, si registra un netto allontanamento dal genere "mezzano" della favola pastorale, in favore di una più libera commistione degli stili. Accanto a personaggi alti (deità, santi, re), pressoché esclusivi nel melodramma dei primi due decenni del Seicento, vengono introdotti personaggi di basso rango utili per il comico. Connesse a questi elementi sono le innovazioni formali rispetto alla produzione precedente: le opere degli spettacoli barberiniani saranno infatti caratterizzate da una maggiore complessità nell'intreccio (incentrato su più fili narrativi), un frequente uso delle mutazioni sceniche e di apparati spettacolari (impalcature e macchine già impiegate nel teatro), un andamento più rapido e discorsivo del recitativo e un parallelo ampliamento delle funzioni dell'aria.

Dagli anni Venti del Seicento Roma appare essere una città molto attiva dal punto di vista dell'operistica, grazie anche al successo che gli spettacoli barberiniani riuscirono ad ottenere. Si dimostra inoltre aperta a nuove sperimentazioni, grazie all'apporto continuo e di grande qualità del personale impiegato. Le opere promosse dai Barberini non solo si affidano ai più importanti musicisti dell'epoca (tra i quali figurano Stefano Landi, Virgilio Mazzocchi, Marco Marazzoli, Michelangelo e Luigi Rossi) e ai più eminenti artisti dell'epoca (come Gian Lorenzo Bernini), ma tendono ad utilizzare gli stessi cantanti, che si impegnavano per lo più nella composizione di musica sacra.

L'insieme di queste caratteristiche rendono particolarmente organica e compatta questa produzione. A garantire questa unitarietà degli spettacoli barberiniani è il fatto che i libretti delle opere siano scritti da pochissimi autori. Il librettista per eccellenza degli spettacoli barberiniani, colui a cui si deve quasi per intero la produzione di drammi per musica nella Roma del tempo, sarà il letterato pistoiese Giulio Rospigliosi.

1.2. Giulio Rospigliosi

Giulio Rospigliosi nacque il 27 gennaio 1600 a Pistoia, figlio di Girolamo di Milane e Maria Caterina Rospigliosi. La famiglia era originaria di Milano e si era spostata nel Medioevo nella provincia pistoiese dopo aver acquistato dei poderi, riuscendo in un secondo momento a trasferirsi nella città di Pistoia, dove era venuta in possesso di alcune proprietà (*DBI*, p. 282)³.

Giulio Rospigliosi ebbe una formazione religiosa, tanto che già tra il 1609 e il 1610 ottenne i primi due ordini minori. Nel 1614 si trasferì a Roma dove, per proseguire la carriera religiosa, fu affidato ai gesuiti del Seminario romano, dai quali ricevette una formazione letteraria e filosofica. Fra i diversi insegnanti romani figurò anche il celebre maestro Famiano Strada, autore di un'opera sulla rivoluzione e guerra dei Paesi Bassi, che poi Rospigliosi ritroverà più tardi presso l'università pisana. L'insegnante era fortemente legato alla famiglia Barberini e permise al Rospigliosi un primo contatto con la famiglia aristocratica (Ademollo, 1888: p. 78).

Negli anni di gioventù Giulio si spostò nella città di Pisa per completare la sua formazione religiosa e accademica. Tra il 1618 e il 1623 conseguì la laurea in "filosofia sacra e teologica". Conclusa l'esperienza pisana tornò a Roma per intraprendere la carriera ecclesiastica (*DBI*: p. 283).

Una volta a Roma Rospigliosi così cercò di entrare in contatto con una delle famiglie più importanti dell'epoca, con la quale aveva già avuto un primo rapporto: i Barberini.

³ La voce "Clemente IX, Giulio Rospigliosi" del *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, è liberamente consultabile all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-ix_%28Dizionario-Biografico%29/

In questo periodo era fondamentale per un giovane esponente di una famiglia aristocratica, come Rospigliosi, entrare a far parte della cerchia degli ambienti più importanti dell'ambiente romano, con l'obbiettivo di inserirsi tra gli uomini più influenti della corte papale.

Nel 1624 Rospigliosi fu collocato dalla famiglia alla corte di Antonio Barberini (chiamato anche il cardinale di Sant'Onofrio) e quasi immediatamente riuscì a conquistare la fiducia dell'intera famiglia grazie alla sua perizia artistica. In questi anni passati presso la corte Barberini Rospigliosi fu impegnato soprattutto in lavori d'ufficio, ma nello stesso tempo dimostrò una spiccata sensibilità e attitudine all'attività letteraria. Per questo motivo il pistoiese fu introdotto fin da subito nel cuore dell'attività culturale mondana romana (Ademollo, 1888: p. 80).

Nel 1630 il cardinale di Sant'Onofrio presentò il giovane Giulio alla candidatura per la segreteria della Congregazione dei Riti, che avrebbe comportato il suo ingresso in prelatura; riuscì ad ottenere tale carica nel 1631. Quattro anni più tardi riuscì a diventare segretario dei "Brevi ai principi", cioè uno dei più importanti incarichi cui un prelado potesse ambire. Tale carica implicava degli stretti rapporti con il papa Urbano VIII il quale, dopo aver favorito la produzione artistica di Rospigliosi, lo prese sotto la sua protezione.

Nel 1632 era stato ultimato uno dei più importanti teatri in Roma, voluto dalla famiglia dei Barberini; questo era stato edificato all'interno del palazzo della famiglia aristocratica: il Teatro delle Quattro Fontane. Per la sua inaugurazione fu riproposta la messa in scena dell'opera in musica del *Sant'Alessio* di Giulio Rospigliosi, con musiche di Stefano Landi, già rappresentata nei primi mesi del 1629. Tale opera diede il via alla produzione melodrammatica con sfondo agiografico e sacro del futuro papa Clemente IX. Verso la fine del 1633 era definitivamente terminata la costruzione del palazzo Barberini. Sempre annesso alla reggia era stato realizzato un ampliamento del teatro delle Quattro Fontane, capace ora di accogliere più di tremila spettatori (Ademollo, 1888: p. 10). Nel carnevale del 1634, essendo presente a Roma un principe di Polonia, il cardinale Francesco Barberini decise di mettere nuovamente in scena l'opera di Rospigliosi che aveva inaugurato il teatro due anni prima, cioè il *Sant'Alessio*.

Dopo alcuni incarichi ecclesiastici (nel 1642 fu vicario di Santa Maria Maggiore, nel 1643 sigillatore della Penitenzieria) nella primavera del 1644 Rospigliosi fu nominato

per la nunziatura nella sede di Madrid, oltre che arcivescovo di Tarso (*DBI*, pp. 283-284). Partito per la Spagna nell'aprile del '44, il cardinale raggiunse Madrid il 24 luglio dello stesso anno. A Roma però intanto, il 29 luglio moriva il papa Urbano VIII, evento che avrebbe causato delle problematiche per la Curia papale, per i Barberini e di conseguenza per gli uomini protetti dalla famiglia aristocratica. Alla morte del papa si assistette ad un rallentamento della produzione melodrammatica, a causa della chiusura del teatro delle Quattro Fontane, oltre che per l'assenza di Rospigliosi, l'autore più prolifico di melodrammi nella Roma di quel periodo.

Lo scopo dell'autore pistoiese a Madrid era di sedare delle tensioni che si erano venute a creare tra il papato e la capitale spagnola, a causa di una serie di problematiche legate alle insurrezioni all'interno del territorio spagnolo (Catalogna, Portogallo). Tale incarico durò fino alla fine del settembre del 1652, quando fu nominato il successore del Rospigliosi a Madrid e così nei primi giorni di gennaio 1653 il cardinale lasciò la Spagna, ripartendo per l'Italia.

Tornato a Roma, il cardinale continuò la sua attività ecclesiastica sotto la protezione dei Barberini. In seguito a Innocenzo X succedette un papa appoggiato dai Barberini: Fabio Chigi, con il nome di Alessandro VII (Ademollo, 1888: p. 84). La nomina di Alessandro VII, avvenuta il 7 aprile 1655, segnò una nuova svolta decisiva nella vita del Rospigliosi. Anzitutto venne riaperto il teatro delle Quattro Fontane nel 1658, nella quale vennero rappresentati i melodrammi prodotti in quel periodo dal Rospigliosi. Uno dei primi provvedimenti presi nei confronti del cardinale da Alessandro VII, che lo aveva conosciuto fin dal 1629 e aveva apprezzato il suo lavoro svolto a Madrid, fu quello di nominarlo segretario di Stato (*DBI*: p. 284).

Capace di instaurare diverse simpatie e amicizie tra i diversi collaboratori papali e all'interno della società romana (continuando a partecipare alle accademie letterarie, storiche e poetiche di Roma), Rospigliosi nel giugno del 1667, dopo la morte di Alessandro VII, fu eletto papa con il nome di Clemente IX (a significare la sua clemenza e il suo impegno a favorire la pace tra i diversi paesi in contrasto). A favore della sua nuova carica erano la Francia e la Spagna, per l'ottimo lavoro di conciliazione che aveva fatto nel periodo della nunziatura a Madrid. Inoltre a supportarlo c'era l'influente famiglia dei Barberini, capitanata dall'esponente principale Antonio Barberini. Il suo pontificato fu però alquanto breve, poiché da lì a due anni Clemente IX morì.

Nel biennio del pontificato non si delineò perfettamente la linea politica del mandato di Rospigliosi. Il nuovo papa mantenne gli stessi cardinali di Alessandro VII, rimanendo quindi vicino alle volontà del pontefice precedente della famiglia senese dei Chigi. Di sua iniziativa, si preoccupò fortemente dell'imminente minaccia dei Turchi.

Il nome di Clemente IX è legato a due avvenimenti che lo videro assumere una posizione di grande responsabilità e importanza nella vita della Chiesa: la guerra di Candia e la Pace Clementina (*DBI*, p. 286). Nella guerra di Candia, una delle ultime città possedute dai veneziani in Oriente, il papa decise di mandare un esercito in aiuto alla Serenissima impegnata contro la potenza turca, negli ultimi mesi del 1668. Ciò non fu di grande aiuto, poiché i Turchi riuscirono ugualmente a conquistare l'intera isola, e a imporre pesanti tasse e pagamenti agli sconfitti.

Un altro atto importante di Clemente IX fu la Pace Clementina del febbraio del 1669, attraverso la quale il papa riuscì a sedare dei contrasti che si erano venuti a creare in Francia ancora al tempo di Alessandro VII. Infatti, degli oppositori appartenenti all'aristocrazia si erano ribellati alla decisione del papa precedente, secondo la quale il controllore della Chiesa di Francia sarebbe dovuto essere il re Luigi XIV. Clemente IX riuscì a riappacificare gli animi attraverso un documento chiamato Pace Clementina, nella quale il papa dimostrava il suo favorevole appoggio sia al sovrano, sia all'aristocrazia, rivelando nello stesso tempo la grande influenza che Luigi XIV esercitava sul papato. Sta di fatto che questo documento sottolineò come lo Stato Pontificio si fosse ammorbido nei rapporti con la Francia. Ciò nonostante, in quel momento la Pace Clementina mise in buona luce dinanzi a tutte le corti europee papa Clemente IX.

Nel contesto romano Clemente IX, sia prima sia nel corso del pontificato, entrò in contatto con l'artista Gian Lorenzo Bernini. I due erano in stretti rapporti (Carandini, Fagiolo dell'Arco, 1978: p. 205), tanto che Clemente IX gli commissionò la decorazione del ponte Sant'Angelo attraverso l'inserimento di dieci angeli nel 1667 (la decorazione fu completata solamente quattro anni più tardi). Inoltre il papa fu garante della progettazione della nuova tribuna della Basilica di Santa Maria Maggiore nel 1668. Il Bernini fu anche l'artista che realizzò diverse scenografie dei melodrammi del Rospigliosi (per esempio quelle del *Sant'Alessio* del 1634 messo in scena a Palazzo Barberini), oltre ad essere stato l'autore delle scenografie dell'intermezzo comico dal titolo *La fiera di farla* messo in scena all'interno del melodramma rospigliosano *Chi soffre spera*.

Nell'autunno del 1669 le condizioni di salute di Rospigliosi iniziarono ad aggravarsi; dopo infatti solo due mesi, cominciò ad essere colpito da attacchi cerebrali che lo portarono progressivamente alla morte, avvenuta il 9 dicembre del 1669. Venne così sepolto presso la Basilica di Santa Maria Maggiore.

2. I melodrammi di Giulio Rospigliosi

2.1. Le opere della prima fase

La produzione di testi per l'opera in musica di Giulio Rospigliosi inizia nel 1629. Questa produzione può essere considerata il risultato di diverse tendenze che in quegli anni erano presenti all'interno della città papale e di diverse esperienze con cui il letterato pistoiese viene a contatto. Per questo motivo risulta utile suddividere la produzione dei testi rospigliosiani in una prima fase, iniziata in ambiente romano, prima della nunziatura a Madrid, e una seconda fase, il cui avvio coincide con il ritorno del cardinale dalla Spagna nel 1653.

La prima fase della produzione librettistica rospigliosiana è inaugurata dal libretto del *Sant'Alessio*. Prima del 2014 si riteneva che quest'opera fosse stata rappresentata per la prima volta nel 1631. Gloria Staffieri ha però dimostrato che l'opera va retrodatata di qualche anno. In una lettera del 16 febbraio 1629 di Lelio Guidiccioni (un letterato pistoiese)⁴ recentemente scoperta, indirizzata ad uno dei cardinali Barberini, si tessono le lodi alla rappresentazione dell'opera. Si comprende quindi che il *Sant'Alessio* doveva essere stato messo in scena nei primi mesi del 1629. L'opera fu musicata da uno dei più importanti compositori presenti a Roma, ovvero il romano Stefano Landi. Questa, grazie al successo ottenuto, fu riproposta negli anni seguenti a Roma dieci volte; tra le repliche più importanti si ricordano la rappresentazione del 1632, in occasione

⁴ Cfr. Staffieri, 2014: p. 59; della lettera dà notizia lo studio di Elena Tamburini, in *Per uno studio documentario delle forme sceniche*, in M. Chiamò, F. Doglio (a cura di), *Tragedie dell'Onore nell'Europa barocca*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 2003, pp. 55-75.

dell'inaugurazione del Teatro delle Quattro Fontane, e nel 1634 per la visita del principe di Polonia e per l'ultimazione dei lavori di ampliamento del teatro barberiniano (Gelli, 2005: p. 1163).

La trama si incentra sulla storia del santo Alessio, nobile e ricco romano, che si ritira dal mondo per dedicarsi a Dio. Sotto le spoglie di un eremita egli si fa accogliere nel suo stesso palazzo, senza essere riconosciuto dai genitori e da quella che doveva essere la sua futura moglie. Qui viene deriso e oltraggiato dai servi; il demonio lo tormenta ponendogli davanti il dolore del padre e della madre per la sua scomparsa. Nel momento in cui Alessio sta per cedere un angelo lo soccorre e gli annuncia la sua prossima morte. Il santo infatti morirà e gli angeli eleveranno un canto per celebrare la liberazione dell'anima dal corpo e dai vincoli della carne (Belloni, 1986: p. 319). L'opera appare dunque come una tragedia straziante e angosciosa; per stemperarne la drammaticità Rospigliosi inserisce un tocco buffonesco grazie ai due servi Marzio e Curzio, e al personaggio del demonio. L'elemento comico inizia quindi ad inserirsi nella produzione melodrammatica romana, andando a rappresentare uno degli elementi del tutto originali rispetto alle tradizioni operistiche precedenti.

Con il *Sant'Alessio* Rospigliosi evidentemente ha la volontà di riprendere l'antica tradizione del teatro religioso, allontanandosi così dal genere mitologico-pastorale che aveva caratterizzato fino a quel momento il melodramma in modo pressoché esclusivo (Dorsi, Rausa, 2000: p. 25).

Pochi anni dopo la prima rappresentazione del *Sant'Alessio*, Rospigliosi compone un'altra opera agiografica, incentrata sulla figura della vergine pagana cristianizzata: *Santi Didimo e Teodora*. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel carnevale del 1635 presso il Teatro delle Quattro Fontane, e pare che ebbe un grande successo, tanto che secondo gli *Avvisi di Roma* venne rappresentata almeno due volte l'anno seguente (Ademollo, 1888: p. 20). La messa in musica del libretto è rimasta anonima: Gloria Staffieri ipotizza che possa essere stata curata da Stefano Landi, visto il successo ottenuto con il *Sant'Alessio* (Staffieri, 2014: p. 58).

La trama si basa sulle vicende biografiche della pagana Teodora, la quale, dopo aver fatto voto di castità, è imprigionata dal tiranno Eustazio, che la vuole come sua amante. Il giovane Didimo viene a conoscenza della storia di Teodora attraverso il padre Clearco e, commosso per la sorte della giovane, decide di presentarsi al lupanare come primo

cliente per salvarla. Didimo così, dopo essersi scambiato di abiti con Teodora, si sostituisce alla giovane salvandola. In seguito però il ragazzo sarà scoperto e condannato a morte. Teodora, appresa la sorte del suo salvatore, deciderà di presentarsi dinanzi al carnefice Eustazio, il quale condannerà a morte entrambi. Il finale vede la conversione al cristianesimo da parte di Teodora e nella scena finale i due martiri trionfare dinanzi a Cristo e alla fede cristiana, mostrandosi gioiosi per la loro scelta e la sorte che li attende. Rispetto al *Sant'Alessio*, che predicava la rinuncia e l'umiltà, questo libretto del Rospigliosi esalta l'eroismo e la fede. I due protagonisti si levano a sfidare la rabbia dei loro persecutori, contendendosi in una nobile gara il primato della palma del martirio. Fin dall'inizio notiamo come la giovane e bella adolescente Teodora non esiti a opporsi al carnefice, presentandosi come una sorta di guerriera cristiana. (D'Afflitto, Romei, 2002: p. 18). Inoltre nel libretto dei *Santi Didimo e Teodora* è esclusa la comicità, rispetto al *Sant'Alessio* e anche agli altri libretti sacri.

Ancora appartenente al filone agiografico è il libretto del *San Bonifazio*, composto da Rospigliosi nel 1638, in cui al centro del dramma è l'immagine del martire peccatore. Rappresentata per la prima volta presso il Palazzo della Cancelleria con il patrocinio del cardinale Francesco Barberini, l'opera sarà replicata altre sei volte negli anni successivi. Il *San Bonifazio* poteva vantare l'intonazione di un altro tra i più importanti compositori presenti nella città papale: il romano Virgilio Mazzocchi.

All'interno di quest'opera il punto focale risulta essere il momento della conversione, maturata sulla base della chiamata di Dio (attraverso l'Angelo), seguendo poi l'ormai abituale traiettoria del martirio. L'opera infatti appare inizialmente come un dramma profano, poiché il punto d'attacco è collocato nel periodo antecedente alla conversione del santo. Bonifazio e Aglae rivestono infatti inizialmente il ruolo degli innamorati. Quindi Aglae si converte, con relativo rifiuto dell'amore per Bonifazio, per dedicarsi completamente a Dio e di conseguenza anche Bonifazio si converte al cristianesimo. A dividere l'opera è l'inserimento da parte di Rospigliosi di un terzo santo (Innocenzo), con una netta cesura spazio-temporale. L'azione si sposta infatti da Roma a Tarso. Qui Bonifazio e Innocenzo, diventati nel frattempo amici, cadranno eroicamente da martiri combattendo i pagani. Analogamente al *Sant'Alessio* Rospigliosi inserisce dei personaggi comici, come il paggio Farfallino e soprattutto la coppia formata dal parassita Fagotto e dal Capitano. Questi, rispetto alla coppia Curzio e Marzio, assumono un ruolo

più importante, in quanto nella trama sono protagonisti di un mini-intrigo autonomo rispetto al *plot* principale. Il materiale che quindi qui il letterato pistoiese sfrutta è quello mutuato dal teatro dell'arte, attraverso un genere tipico della tradizione romana, la *commedia ridicolosa* (Staffieri, 2014: p. 75).

È soprattutto con questa produzione sacra che Rospigliosi riesce ad esprimere al meglio da un lato una sapiente sintesi di ingredienti provenienti da ambienti espressivi disparati, dall'altro la sua impronta tanto innovativa quanto originale (Staffieri, 2014: p. 66). Il librettista pistoiese infatti riuscirà nel giro di poco tempo a mettere a punto un tipo di opera agiografica, un'importante innovazione che costituirà l'originalità della sua produzione in ambito sacro e sarà nel contempo fondamentale per la politica culturale propagandistica dei Barberini.

Nello stesso tempo però Rospigliosi, parallelamente alla produzione sacra, porterà avanti una produzione di libretti dalle tematiche profane, incentrate sulla letteratura medievale (Boccaccio) e sull'epica moderna (i poemi dell'Ariosto e del Tasso), contaminata da inserimenti comici, già utilizzati all'interno della compagine sacra.

La prima di queste opere è l'*Erminia sul Giordano*, messa in scena per la prima volta nel 1633, presso il Teatro delle Quattro Fontane. L'opera si avvale delle musiche di Michelangelo Rossi, e dopo la prima rappresentazione fu riproposta altre sei volte sempre in ambiente romano (Solerti, 1903: p. 129). La trama prende spunto da alcuni episodi della *Gerusalemme liberata* di Tasso (i canti III, VI, VII e XIX) utilizzando i medesimi personaggi di Erminia, Tancredi e la maga Armida. La differenza principale rispetto alle composizioni sacre dello stesso periodo è che con l'*Erminia sul Giordano* l'autore pistoiese si avvicina alla tradizione operistica fiorentina delle origini. Si è immersi all'interno di un contesto pastorale che trae spunto non solo dal Tasso epico, ma anche da quello poetico dell'*Aminta*, una delle fonti principali dell'opera fiorentina di inizio Seicento. Sono assai presenti inoltre diversi personaggi allegorici; tra tutti rilevante è la discesa di Apollo nella scena finale, che su un carro, accompagnato dagli Zeffiri e da un coro, elogia le acque del Giordano.

L'*Erminia sul Giordano* rappresenta dunque una sorta di favola pastorale che dopo qualche peripezia sentimentale corona l'Amore tra Erminia e Tancredi (che si ritrovano all'interno della *Gerusalemme* nel XIX canto), regalando agli spettatori il lieto fine tanto atteso nell'opera di Tasso (D'Afflitto, Romei, 2002: p. 18).

Un altro melodramma di versante profano prodotto dal Rospigliosi è il *Chi soffre sperì* messo in scena per la prima volta a Palazzo Barberini nel 1637, e riproposto poi altre dieci volte, durante il carnevale (Gelli, 2005, p. 220). Le musiche furono composte da Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli. Il *Chi soffre sperì* è ispirato alla novella boccacciana di Federigo degli Alberighi (IX novella, V giornata). Rospigliosi fu il primo librettista ad ispirarsi al *Decameron* (Bonomi, Buroni, 2017: p. 39). La trama però è più articolata e complessa, presentando rispetto al nucleo narrativo boccacciano delle aggiunte di elementi e personaggi, mescolando anche in questo caso temi della tradizione pastorale, uniti ad altre tematiche, qui appartenenti alla novellistica. Come all'interno delle opere agiografiche l'autore pistoiese inserisce dei personaggi comici: le maschere Zanni e Coviello. Questi non hanno un ruolo marginale nell'opera, ma sono protagonisti di uno dei fili narrativi da cui è composta la trama. La grande importanza di queste due maschere in questa commedia musicale riporta alla tradizione del teatro romano *ridicoloso*, analogamente al *San Bonifazio*. Dice Luciano Martini: «Rospigliosi segue il modello ridicoloso e crea un effetto comico che si basa sullo stravolgimento caricaturale della realtà seria nell'alterazione dello stato normale della lingua letteraria, nella traslazione morfologica della lingua nel dialetto» (Mancini, 1979: p. 137). I due personaggi infatti utilizzano la parlata dialettale, elemento molto interessante dal punto di vista linguistico (cfr. § 4.2.6).

L'opera suscitò grande interesse e considerazione da parte dei contemporanei, in modo particolare la seconda redazione del 1639, messa in scena in occasione dell'apertura del carnevale, presso il Teatro delle Quattro Fontane. Questa fu infatti più spettacolare rispetto alla prima, arricchita inoltre di nuove scene e parti, tra cui l'intermezzo *La fiera di Farfa*, musicato da Marco Marazzoli, le cui scenografie furono realizzate da Michelangelo Buonarroti il giovane (Santacroce, 2012; p. 82).

Tra i due versanti, sacri e profani della prima fase della produzione rospigliosiana è possibile osservare una sorta di continuità. Al di là dei vari possibili influssi, i melodrammi profani di Rospigliosi riprendono infatti molti elementi da quelli agiografici: in parte come si è notato tra il *San Bonifazio* e il *Chi soffre sperì* mediante il genere *ridicoloso*, ma soprattutto grazie alla finalità edificante dei diversi libretti. Le trame hanno sempre lo scopo di mediare un insegnamento attraverso l'assoluta positività dei protagonisti dei diversi melodrammi. In questo modo Rospigliosi riesce a creare nel mondo

culturale romano un genere organico e ben strutturato, formando così un repertorio che durerà anche negli anni d'assenza del cardinale, durante la nunziatura spagnola⁵.

2.2. I melodrammi dopo la nunziatura

Nonostante durante il periodo successivo alla nunziatura Rospigliosi fu meno produttivo, a causa degli impegni dovuti al suo incarico di cardinale, egli riuscì a comporre ugualmente quattro libretti, importanti dal punto di vista artistico.

Il periodo dopo la nunziatura di Giulio Rospigliosi può essere suddiviso in due fasi: *a)* 1653-1666, dal ritorno da Madrid a prima della nomina alla carica papale; *b)* 1667-1668, dalla nomina a papa, con il nome di Clemente IX, fino alla sua morte. I melodrammi composti nel primo periodo furono tre⁶, mentre durante la carica papale Rospigliosi scrisse solamente *La Comica del Cielo*.

Nei libretti della seconda fase sono diverse le tematiche che vengono riproposte da Rospigliosi, sempre in conformità con quel genere che egli era riuscito a creare nella città papale prima della sua partenza, ma con l'inserimento sul piano del contenuto di alcune importanti innovazioni direttamente provenienti dalla Spagna. Negli ultimi melodrammi, infatti, il cardinale pistoiese subì maggiormente l'influsso del teatro spagnolo, che egli aveva conosciuto direttamente durante il periodo di permanenza a Madrid.

Una delle opere più importanti della prima fase dopo il ritorno dalla Spagna fu *Dal male al bene*, dramma del versante profano. L'opera fu messa in scena per la prima volta nel 1654 nel Palazzo Barberini in occasione delle nozze di uno dei nipoti del papa, e fu poi replicata altre quattro volte. Le musiche furono composte dal compositore umbro Antonio Maria Abbatini e da Marco Marazzoli. Gli influssi spagnoli si notano già dall'ambientazione della storia, che si svolge interamente a Madrid. La trama verte sugli intrighi amorosi di diversi personaggi, giocando su una serie di equivoci. Immancabile la presenza della coppia di servi comici, diventato ormai elemento caratteristico del

⁵ Altri libretti di Rospigliosi del primo periodo del versante sacro saranno: la *Genoinda* (1641) e il *Sant'Eustachio* (1643); di argomento profano invece il *Palazzo Incantato* (1642).

⁶ *Dal male al bene* (1954), *L'armi e gli amori* (1954), *La vita umana* (1956).

melodramma rospigliosiano. Il libretto ha le caratteristiche di una vera e propria commedia: sono del tutto assenti gli elementi soprannaturali e le tematiche pastorali o mitologiche; sulla scena si muovono solamente personaggi realistici, i cui intrighi e le cui incomprensioni sono frutto di equivoci umani.

Notiamo così come Rospigliosi fosse rimasto legato in parte alla tradizione precedente da lui inaugurata (sono presenti infatti molte analogie con il *Chi soffre sperì*⁷) e dall'altra si fosse avvicinato al teatro spagnolo, la cui finalità era "insegnare dilettaendo".

Durante la seconda fase, dopo che il cardinale divenne papa Clemente IX, venne composto un unico libretto, appartenente al versante sacro: la *Comica del Cielo*. Messo in scena per la prima volta nei primi mesi del 1668 a Palazzo Ludovisi del Corso, con le scenografie curate dal Bernini, il melodramma fu riproposto poi altre nove volte nello stesso anno: per la composizione delle musiche l'autore si avvale sempre di Antonio Maria Abbatini. Anche la *Comica del Cielo* risente dell'influsso dell'esperienza spagnola di Rospigliosi: la trama verte infatti su un fatto di cronaca spagnolo dei primi anni trenta del Seicento. L'opera fu considerata uno dei suoi più grandi successi, in quanto riassumeva le diverse esperienze artistiche dell'autore pistoiese. Avviene infatti una fusione tra l'impiego del soggetto letterario moderno, ricco di inserti comici, in parte ispirato dall'epica del Tasso (la protagonista Baldassarra incarna il ruolo della Clorinda della *Gerusalemme liberata*, e sono presenti anche i personaggi di re Aladino e del mago Ismeno) e una trama religiosa con finalità edificante, caratteristica ormai dello spettacolo barberiniano. Risulta quindi quasi singolare che una figura istituzionale così importante come quella del papa sia stato il compositore di un libretto comico, anche se con sfondo religioso. Per questo motivo Clemente IX è stato denominato "il papa comico" (Santacroce, 2012: p. 73).

La problematicità dei drammi rospigliosiani fu la mancata realizzazione all'epoca di un'edizione a stampa. I testi rimasero infatti in forma manoscritta: questa fu la causa di una limitata ricezione e diffusione dei libretti del Rospigliosi. Dopo la morte dell'autore solamente il *Chi soffre sperì* fu riproposto, esattamente l'anno seguente nel 1669 (Bianconi, Walker, 1993: p. 222). Inoltre, in seguito a Roma si vide una quasi totale supre-

⁷ Per esempio la presenza di due servi comici Marina e Tabacco, come Zanni e Coviello nel *Chi soffre sperì*, i quali non fungono da comparse ma assumono importanza in una delle tante sfaccettature del filo narrativo dell'opera. Dal punto di vista strutturale vedremo però come nel *Dal male al bene* a Tabacco e Marina sono assegnate anche arie importanti, diversamente dal ruolo assai meno rilevante dei buffi del *Chi soffre sperì* (Gelli, 2005: p. 276).

mazia e irradiazione, grazie soprattutto alle compagnie itineranti, dell'opera veneziana, che iniziò a diffondersi in tutta la penisola nella seconda metà del Seicento.

3. Vicende editoriali dei libretti di Rospigliosi

3.1. La filologia dei libretti: temi e problematiche

All'interno della storia del melodramma la questione filologica dei libretti è sempre apparsa abbastanza complessa e aperta⁸. Il pregiudizio che ha colpito il melodramma fin dalle origini, identificandolo come un genere minore, di natura popolare, è stato responsabile della scarsa attenzione data dagli stampatori alla veste linguistica e stilistica di questi testi, i quali del resto erano spesso rimanipolati dagli stessi autori e dunque circolavano in più versioni: tutto ciò rende l'edizione moderna dei libretti un'operazione quanto mai complessa e problematica. Giovanna Gronda, a tale proposito, nel tentativo di affinare un metodo per lo studio filologico dei libretti, si propone di considerare le stampe dei libretti prodotti in occasione delle prime rappresentazioni, utili per la lettura durante lo spettacolo in modo da facilitarne la comprensione, ma non le raccolte curate dagli autori nel momento in cui avessero preso coscienza del loro successo di drammaturghi (Gronda, Fabbri, 1997: p. 1807). Gronda sottolinea inoltre l'importanza delle singole o più spesso miscelanee edizioni che a distanza di anni raccoglievano questi testi, attingendo ai libretti veri e propri, agli spartiti o alle edizioni di seconda e terza mano, dando così origine ad una serie di errori sempre più complessi da emendare.

Per la ricostruzione del testo, seppur non fondamentali, potrebbero risultare utili le partiture, in quanto le parole si trovano sottoscritte alle note musicali, negli autografi dei

⁸ Riguardo alla filologia dei libretti cfr. Gronda, Fabbri (1997); Gronda (1993); Accorsi (1989) e Bianconi (1992). Proprio quest'ultimo spiega come siano utili delle competenze filologiche affinate per affrontare un'edizione critica di un libretto, individuando le quattro principali difficoltà che si possono incontrare in un lavoro di questo tipo: difficoltà bibliografiche, tecnico-formali, concettuali e infine psicologiche.

compositori, negli spartiti (soprattutto per pianoforte nei libretti ottocenteschi). Quindi nel momento in cui siamo in presenza di più testimoni dell'opera è inevitabile che si venga a formare un processo di discontinuità e di interferenza del testo originale a stampa con quello della partitura, che recherà sempre, rispetto al primo, delle varianti. In questa circostanza si è davanti ad un bivio. Maria Grazia Accorsi afferma che alla base di ogni opera in musica stanno due 'testi': il libretto e la composizione musicale. Essi sono autonomi e sono concorrenti (nel doppio significato di 'concorrere ad un risultato', e di 'essere in concorrenza') ma non sono autosufficienti, bensì uno necessita l'altro (Accorsi, 1989: p. 212). In questo caso libretto e la partitura, benché siano due testi diversi e del tutto autonomi, risultano fondamentali l'uno per l'altro. Da questa sorta di assioma, discende un corollario, secondo il quale l'edizione dell'opera non si esaurirebbe nell'edizione della partitura; senza l'edizione del libretto, l'opera risulterebbe monca. In realtà è ormai invalsa l'usanza di omettere all'interno dell'edizione critica delle partiture operistiche la riproduzione (se non solo anastatica) del libretto, ossia del solo testo scritto che lo spettatore coevo aveva sott'occhio: si sottrae così all'osservazione degli studiosi il processo di interazione tra i due sistemi, quello verbale e quello musicale (Bianconi, 1992: p. 28). Allo stesso tempo però le partiture musicali non sono inserite all'interno delle edizioni critiche dei soli libretti: è sempre stato abbastanza difficoltoso e impegnativo pubblicare l'edizione critica di un libretto che contenesse anche la partitura, a causa della mancanza di documenti (carte andate perdute) e delle divergenze tra le diverse rappresentazioni messe in scena nella storia delle varie opere.

All'interno dell'edizione critica del libretto è necessario tener presente alcuni elementi molto importanti. Anzitutto il libretto, sia che risulti essere un prodotto relativamente autonomo dalla musica, sia che costituisca invece l'esito di una tormentata o felice collaborazione tra librettista e compositore, presenterà sempre delle differenze con la partitura. Questo fondamentalmente perché le parole adottate dal librettista e quelle adottate dal compositore corrispondono sostanzialmente a due statuti distinti: quelle del librettista sono pensate in funzione di un testo drammatico verbale, mentre quelle del musicista come supporto di un'espressione musicale. I due sistemi espressivi possono accordarsi per lunghi tratti, ma non coincidono mai del tutto (Gronda, 1997: p. 1808). L'edizione del libretto è quindi un lavoro condotto da un filologo esperto (dotato di determinate competenze) che cerca di ricostruire il testo del libretto. Talvolta, come si è

detto, le fonti musicali possono rappresentare un documento a supporto della ricostruzione del testo, ma non possono fungere da base per l'edizione critica, poiché pongono problemi ecdotici difficilmente emendabili (Bianconi, 1992: p. 27).

Rimane quindi l'esigenza di una doppia edizione critica, congiunta e distinta, che comprenda sia l'edizione del libretto che quella della partitura⁹.

3.2. La tradizione dei libretti di Giulio Rospigliosi

Nel caso della tradizione dei libretti di Rospigliosi ci troviamo di fronte ad un numero piuttosto elevato di copie manoscritte (in media una decina per ciascun dramma) e, al contempo, alla totale assenza di edizioni a stampa prodotte prima della metà del Novecento. Fanno però eccezione le tre partiture del *Sant'Alessio* del 1634, dell'*Erminia sul Giordano* del '37 e della *Vita umana* del '58, le quali presentano un testo a stampa, con testo sottoscritto alle note musicali. Di nessun dramma è mai stato ricostruito lo *stemma codicum*, e in generale rimangono diversi dubbi riguardo alla presunta datazione dei diversi codici. Davanti a questa situazione possono essere due le soluzioni con le quali approcciarsi allo studio dei testi di Rospigliosi:

1. La prima è una soluzione *maior*, che preveda la collazione di tutti i codici della produzione rospigliosiana. Questo lavoro appare molto impegnativo. Per questo motivo non è mai stato portato avanti; non è mai stata intrapresa la descrizione di nessuno dei testimoni di un singolo libretto del Rospigliosi¹⁰. D'altro canto c'è da considerare il fatto che sono stati rappresentati esigui allestimenti dei testi rospigliosiani nel corso della storia. Questo giustifica la scarsa presenza di va-

⁹ Tale esigenza è ribadita anche in altre fonti come in Reinhard Wiesend, *Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der "Zauberflöte"*, in «Mozart-Studien» III, Tutzing: H. Schneider, 1993, p. 115, in cui si afferma la volontà di realizzare un'unica edizione critica congiunta e distinta, del *Flauto magico* comprendente le partiture di Mozart e il libretto più vicino possibile alla volontà di Emanuel Schikaneder.

¹⁰ In occasione del convegno internazionale di Cremona del 1992 sulla filologia dei libretti, fu lamentata la mancanza di studi filologici sull'opera librettistica di Giulio Rospigliosi, autore trascurato fino agli inizi degli anni '90 del Novecento.

rianti significative all'interno dei libretti di Rospigliosi. Resta comunque un numero quattro o cinque volte superiore di testimoni rispetto alle rappresentazioni che certamente assommano ad un'alta percentuale di *codices descripti* (Dalomi, 2002: p. 235).

2. La seconda è una soluzione *minor*. Questa è stata prospettata da Margaret Murata, la quale ha selezionato pochi codici della produzione rospigliosiana (due o tre codici in tutto), il che consente di analizzare e confrontare i testi attraverso un'adeguata *recensio*, esplicitando dettagliatamente i criteri seguiti, in modo da escludere gli errori più comuni di copiatura (Murata, 1981: p. 480).

Infine è possibile una terza soluzione, che potrebbe essere considerata “minima”, la quale consiste nella trascrizione di un solo codice, ritenuto migliore degli altri, con le opportune correzioni dei punti che risultano palesemente scorretti (Dalomi, 2002, p. 234). A causa della mancanza di uno stemma, questa è stata la soluzione adottata nella prima e finora unica edizione a stampa di alcuni drammi di Rospigliosi, curata da Danilo Romei negli anni '90 del XX secolo.

In precedenza c'era stata l'edizione a stampa del *Sant'Alessio* curata da Andrea Dalla Corte¹¹, oltre a una serie di programmi di sala pubblicati in occasione degli allestimenti dello stesso *Sant'Alessio* (a cura di Alan Curtis, Roma, Teatro dell'Opera, nel 1980), della *Vita umana* (a cura di Kate Brown e Warwick Edwards, Glasgow, Scottish Early Music Consort, 1990), della *Comica del Cielo* (a cura di Kate Brown, Warwick Edwards e di John C. Barnes, ibidem, 1992), del *Palazzo incantato* (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; cfr. Dalomi, 2002: p. 232). Quindi nel 1998 e nel 1999 Danilo Romei, col sostegno dell'Università degli Studi di Firenze e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Pistoia, ha curato l'edizione in due volumi, che contiene tre melodrammi profani (*Ermina sul giordano*, *L'Egisto ovvero Chi soffre spera* e *Dal male il bene*) e tre melodrammi sacri (*I Santi Didimo e Teodora*, *Il San Bonifazio* e *La comica del cielo*). La scelta di Romei è caduta sulla soluzione ecdoticamente

¹¹ Questa edizione è stata inserita all'interno dei *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno* (Torino, UTET, 1958), lavoro non del tutto soddisfacente dal punto di vista filologico; l'accademico Andrea Della Corte, all'interno di questa raccolta, convinto di pubblicare il libretto di Zeno-Pariati *Don Chisciotte in Sierra Morena*, stampa invece *Don Chisciotte in corte alla Duchessa* di G.C. Pasquini (Fabbri, Gronda, 1997, p.1807).

meno impegnativa: prendere a riferimento un unico manoscritto testimone, ritenuto più corretto rispetto agli altri, ed emendarlo lì dove risultasse palesemente corrotto. Il criterio editoriale del filologo fiorentino è stato quello di non inserire degli apparati critici e di seguire le lezioni del Cod. Vat. lat. 13 538 e del Cod. Vat. lat. 13 539, entrambi appartenenti alla Biblioteca Apostolica Vaticana. La scelta di tali manoscritti è giustificata dal fatto che questi parrebbero i testi più vicini all'autore, data dapprima la grande vicinanza di Rospigliosi a papa Urbano VIII e alla corte della famiglia Barberini, poi la sua stessa nomina a pontefice.

Inoltre, nel 2000 Danilo Romei ha creato una banca dati online completamente dedicata a Giulio Rospigliosi¹². Tale banca dati è ospitata all'interno del dominio dell'Associazione "Nuovo Rinascimento". L'obiettivo è quello di raccogliere e ordinare le informazioni e gli studi che saranno acquisiti in seguito all'approvazione di un Comitato Scientifico. La banca dati offre una bibliografia, un registro delle fonti documentarie pistoiesi, un insieme di dati e di documenti di varia natura, organizzati in un grande ipertesto multimediale. Inoltre consente la consultazione di una serie di testi non inclusi nelle pubblicazioni a stampa: tra questi sono stati inseriti il *Palazzo incantato*¹³, a cura di Danilo Romei, e la *Genoinda*¹⁴ a cura di Leonardo Margiacchi. La Banca Dati dedicata a Rospigliosi si dichiara aperta ad accogliere il contributo di tutti coloro che intendano lavorare o collaborare all'ampliamento dei documenti e delle informazioni sul librettista e sui suoi drammi.

¹² Liberamente consultabile all'indirizzo: <http://www.nuovorinascimento.org/rosp-2000/home.htm>

¹³ Liberamente consultabile all'indirizzo: <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/rospigliosi/palazzo.pdf>

¹⁴ Liberamente consultabile all'indirizzo: <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/rospigliosi/genoinda.pdf>

3.3. Il codice e il copista

Come si è detto i testi editi da Romei seguono la lezione dei Codici Vaticani latini 13 538¹⁵ e 13 539. I drammi sacri si trovano all'interno del primo manoscritto, mentre quelli profani sono nel codice seguente, che risulta essere un completamento del Vat. lat. 13 538. L'unico dramma profano all'interno del primo codice è *Il palazzo incantato*.

L'esemplare utilizzato da Romei (il primo dei due codici vaticani) ha come titolo *POESIE / Sacre e profane / ouero / RAPPRESENTAZIONI / Composte / dall'Em[inentissimo] Sig.^r Cardinal / GIULIO ROSPIGLIOSI / di gloriosa memoria CLEMENTE IX / Tomo [fregio] Primo*¹⁶. I due codici sono cartacei databili verso la fine del XVII secolo. All'interno del Primo Tomo (Cod. Vat. lat. 13 538), la numerazione inizia dispari al *recto* e pari al *verso*. Vi troviamo in successione i libretti:

1. *I Santi Didimo e Teodora (Santi Didimo e Teodora. Dramma musicale dell'E.mo Sig. Cardinal Giulio Rospigliosi)*, composto di 91 carte, il cui testo si legge alle pagine 7r-98v.
2. *Il San Bonifazio (Innocenza difesa nella rappresentazione di S. Bonifacio)* composto di 108 carte, leggibili tra 99r e 207v.
3. *Sant'Eustachio*, composto di 60 carte, leggibile alle pagine 208r-268v.
4. *Il Sant'Alessio*, di 56 carte, leggibili alle pagine 270r-326v.
5. *La Comica del Cielo (La comica del Cielo overo la Baldassarra. Opera scenica sacra di PP. Clemente IX)*, libretto composto di 117 carte, leggibili tra pagina 328r-445v.
6. *Il Teodosio*¹⁷, dramma musicale composto di 78 carte, leggibile alle pagine 447r-525v.

¹⁵ Una completa descrizione del codice, corredata dalle immagini del manoscritto si trova all'indirizzo: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.13538

¹⁶ Questo è il titolo del Codice Vaticano latino 13 538; il titolo invece del codice 13 539 è: *POESIE / Sacre e profane / ouero / RAPPRESENTAZIONI / Composte / dall'Em[inentissimo] Sig.^r Cardinal / GIULIO ROSPIGLIOSI / di gloriosa memoria CLEMENTE IX / Tomo [fregio] Secondo*.

¹⁷ Questo è un dramma musicale in tre atti, ma tuttora non si è certi della sua attribuzione; si ipotizza infatti che il libretto sia stato composto dopo la morte di Rospigliosi, e inserito all'interno della raccolta dei suoi drammi per errore (Murata, 1981: p. 448).

7. *Il palazzo incantato*, libretto composto di 123 carte, leggibile alle pagine 527r-650r. Nella numerazione delle pagine il 571 viene ripetuto due volte, per cui nel seguito del volume (Tomo secondo nel Cod. Vat. lat. 13 539) le pagine risultano pari al *recto* e dispari al *verso*.

I drammi profani del Rospigliosi si trovano all'interno del Tomo secondo, il Codice Vaticano Latino 13 539. Qui vi troviamo in successione i libretti:

1. *La Genoinda (Genoinda ovvero l'innocenza difesa)*, libretto composto di 127 carte leggibili alle tra 1r-128v.
2. *L'Ermina sul Giordano* dramma in musica di 78 carte, leggibili alle 129r-207v.
3. *La Vita Umana (La vita humana ovvero Il trionfo della pietà)*,¹⁸ melodramma che si estende su 88 carte, leggibile tra pp. 209r-297v.
4. *Il Chi soffre spera (Egisto ovvero chi soffre spera)*, libretto composto da 151 carte, leggibile tra 299r-450v.
5. *Dal male al bene*, libretto di 32 carte, leggibile da pagina 452r a 484v.
6. *L'arme e gli amori*, dramma in musica rospigliosiano composto di 172 carte, leggibili tra 586r e 758r.

Il copista dei due codici è ignoto. Molto probabilmente si tratta di un romano, come parrebbe evincersi da alcuni fenomeni linguistici all'interno del manoscritto, i quali appartengono a un sistema fonologico diverso da quello toscano dell'autore (Romei, 1999: p. 215). Tra questi segnaliamo: 1) i raddoppiamenti *abbisso*, *abborrire*, *caggionare*, *dispreggiare*, *eggizio*, *fragile*, *palladino*, *preggio*, *raggionne*, *staggione*, *stommaco*, *subbito*, *tamburro*, *traggico*; 2) le sonorizzazioni incongrue: *ospide*, *spelonga*. 3) l'assenza di anafonesi in *giongere e longo*.

Una delle ipotesi avanzate da Dalomi afferma che il copista potesse essere l'autore stesso. Il toscano elegante di Rospigliosi poteva essere stato contaminato dal romanesco, poiché il giovane Giulio si stabilì a Roma a soli quattordici anni (Dalomi, 2002: p.

¹⁸ Melodramma in tre atti attribuito a Rospigliosi. Per quest'opera però l'attribuzione è incerta; si pensa infatti che il libretto fu composto dal nipote di Giulio, Jacopo, nel 1656, e che sia stato in seguito erroneamente inserito all'interno della raccolta dei drammi per musica del Cardinale (Ademollo, 1888: p. 70).

236). È dunque possibile che la lingua toscana dell'autore fosse stata influenzata dal romanesco, ma c'è anche da considerare che Rospigliosi completò la sua formazione in ambito pisano, dove studiò materie non solo ecclesiastiche, ma anche filosofiche e letterarie. Il cardinale quindi era un buon conoscitore della lingua toscana, il che rende improbabile che la lingua utilizzata nei suoi libretti fosse soggetta a contaminazioni linguistiche d'ambito romanesco. L'ipotesi di Dalomi è resa poi ancora più inverosimile dalla presenza di desonorizzazioni del tipo *esanque, fanco, incombrare, scabello, torbita*. Queste forme parrebbero infatti reazioni ipercorrette alla sonorizzazione delle consonanti dopo nasale, un tratto assente nel romanesco, ma diffusissimo nel contado di Roma: un indizio importante per identificare lo scrivente in un non toscano e non romano, di provenienza mediana oppure meridionale.

3.4. Nota ai testi

Dal punto di vista grafico, all'interno dei testi presi in analisi Romei ha apportato le seguenti modifiche rispetto ai due codici Vaticani Latini:

- soppressione di *h* etimologica e paretimologica, fatta eccezione per le voci che la conservano tutt'oggi;
- distinzione tra *u* e *v*;
- conversione di *-j* in *-i* o doppia *-ii* (*dubbij* diventa *dubbii*);
- sostituzione del trigramma *ngn* con *gn* (*vengno* diventa *vegno*);
- trascrizione in lettere dei numeri arabi all'interno del testo poetico;
- i nomi dei personaggi, abbreviati all'interno del manoscritto, sono stati trascritti per intero.

Per quanto riguarda l'organizzazione dei versi è stata conservata la scansione originale, così come la scansione dei singoli versi quando si presentano spezzati in segmenti in righe successive. Tale disposizione grafica è infatti tipica del Seicento, in cui la polimetria era utilizzata costantemente, sia nei recitativi che nelle unità chiuse.

All'interno della produzione del Rospigliosi, l'organizzazione strofica fissa all'interno dei pezzi chiusi è quasi del tutto assente. La conquista di una perfetta isometria strofica delle forme chiuse sarà infatti un processo lento e mai definitivo all'interno della librettistica del Seicento (Gronda, Fabbri 1997: p. 1811).

4. Lingua e stile dei libretti di Rospigliosi

4.1. La struttura del libretto

Dal punto di vista della struttura formale il libretto deve rispondere a una duplice esigenza: quella del teatro in versi e quella dell'azione cantata. Nella storia dell'opera lirica la necessità della musica e quella della parola hanno sempre cercato un punto di equilibrio e di convivenza, che nel corso delle diverse tradizioni sarà costantemente messo in discussione. Inizialmente l'attenzione era rivolta soprattutto all'aspetto drammaturgico, tanto che le zone di puro canto, le stasi liriche dei pezzi strofici, se non erano pienamente funzionali all'azione venivano collocate ai margini della scena. Con il passare del tempo però le parti prettamente musicali, in linea con il canto, e l'accompagnamento strumentale iniziano ad amplificare la loro intensità e importanza, reclamando più attenzione e imponendosi anche al di là delle strette esigenze drammaturgiche. Avviene un passaggio dall'iniziale *recitar cantando* a un *cantar recitato*, sempre più regolarizzato (specie a partire dal primo Settecento), che acquisirà nelle arie le sembianze di vero e proprio canto spiegato (Coletti, 2003: p. 43).

All'interno delle opere di Rospigliosi si è in una fase di transizione: la distinzione tra recitativi e pezzi chiusi non si può definire netta. È da notare come le arie che si riconoscono palesemente siano coerenti con le convenzioni notificate nel *Corago*¹⁹: tali pezzi chiusi hanno delle precise funzioni e vanno a costituire delle innovazioni, sul versante poetico soprattutto per lo spiccato sperimentalismo metrico (l'adozione del senario ne è un esempio). Molte sono le caratteristiche ricorrenti in entrambi gli istituti formali che

¹⁹ Vedremo come questo trattato venne composto negli stessi anni in cui Rospigliosi scriveva i suoi primi drammi.

si riscontrano sia dal punto di vista contenutistico sia da quello metrico, mostrando come una regolarizzazione netta nella costituzione dell'opera lirica ancora non si era raggiunta.

4.1.1. Il recitativo

Un ruolo fondamentale nelle opere di Rospigliosi riveste l'istituto formale del recitativo. All'interno delle rappresentazioni rospigliosiane lo stile recitativo è prevalente: la sua funzione drammaturgica è quella di servire alla comunicazione ordinaria tra i diversi personaggi. Uno degli esempi più caratteristici è forse quello inserito all'interno della scena III dei I atto del *Sant'Alessio*. Qui troviamo i due servi Curzio e Marzio che, attraverso un dialogo in forma di recitativo, scherniscono il santo.

CURZIO	<p>Ma colà mesto e solitario io vedo quel pellegrin, mendico, ch'in questo albergo il mio signor mantiene; e per quanto io vi credo, per nostro gusto il tiene, ch'ei quasi è mentecatto: onora chi l'offende, né s'altri lo disprezza a sdegno il prende. Però qualunque volta in lui m'abbatto or con opre il dileggio or con parole. E quasi folle al par di lui divento, perché ben dir si suole ch'un matto ne fa cento.</p>	<p>v. 15</p> <p>v. 20</p> <p>v. 25</p>
MARZIO	<p>Deh, qual mordace cura t'offende, e per qual duolo porti la fronte oscura,</p>	<p>v. 30</p>

- onde qui te ne stai tacito e solo?
- SANT'ALESSIO Che altro far poss'io, vile e dimesso?
 Io che son della terra inutil pondo,
 di mille colpe impresso;
 poi ch'altro non so far fuggo e m'ascondo. v. 35
- CURZIO Non trattiam di fuggire,
 ché quella fuga sol gloria richiede
 che si fa con la voce e non col piede.
- MARZIO Se vuoi mostrarti intrepido e sicuro,
 odi che far dovresti. v. 40
 Già si tocca tamburo.
 Andiam a pigliar soldo, agili e presti.
 E con la piuma alteri,
 tosto fatti guerrieri,
 passeggiarem con maestade il campo. v. 45
- SANT'ALESSIO A che cercar in terra
 di nuove guerre inciampo
 se la vita mortale anch'essa è guerra?
- CURZIO Discorsi cotant'alti
 io per me non intendo. v. 50
 Ma molto ben comprendo
 che da nemici assalti,
 tu sei stato chiarito
 però fuggì l'invito.
- MARZIO Costui, per dirne il vero, v. 55
 alle parole, all'abito, al sembiante
 mi sembra un soldato,
 che, già deposto il minacciar primiero,
 ritorni svaligiato.

In maniera non sistematica all'interno dei recitativi rospigliosiani si ritrova la rima. Solamente in questa scena contiamo sette casi di rima baciata (*offende, prende* vv. 21-22; *richiede, piede* vv. 37-38; *alteri, guerrieri* vv.43-44; *bisogna, vergogna* vv. 60-61; *confesso, appresso* vv. 62-63; *codardo, guardo* vv. 66-67; *via, vossignoria* vv. 69-70) e numerose rime alternate (*mantiene* v. 17, *tiene* v.19; *parole* v. 24, *suole* v. 26; *cura* v. 28, *oscura* v. 30; *duolo* v. 29, *solo* v. 31; *dimesso* v. 32, *impresso* v. 34; *pondo* v. 33, *ascondo* v. 35; *sicuro* v. 39, *tamburo* v. 41; *dovresti* v. 40, *presti* v. 42; *terra* v. 46, *guerra* v. 48; *soldato* v. 57, *svaligiato* v. 59). L'utilizzo di questo espediente era comunemente utilizzato nelle opere fiorentine delle origini, in quanto funzionale a una maggiore coesione del testo, al pari delle figure di posizione. Qui troviamo per esempio la ripresa del secondo emistichio del verso 61 in quello seguente. In più è da rimarcare come in tutte le chiusure di scena dei libretti di Rospigliosi, si tratti formalmente di pezzi chiusi o recitativi, è presente una rima, atta a segnalare la chiusura di quel segmento del dramma. All'interno della scena III dell'atto I del *Sant'Alessio* per esempio la sezione è chiusa da un distico in rima baciata (vv. 69-70).

Altro elemento utile per garantire coesione all'interno del recitativo è un espediente assai più raro all'interno delle opere rospigliosiane e seicentesche, che vedrà il suo pieno utilizzo nei melodrammi metastasiani. Questo è l'utilizzo del verso spezzato. Lo scopo del verso spezzato è quello di simulare un rapido avvicendamento dei parlanti nella conversazione, interrompendo o completando la frase dell'interlocutore, cercando di dare più coesione e di simulare con più efficacia il parlato. Alcuni esempi sono:

TEODORA:	... all'onesto.
OSTILIA:	... alla madre.
TEODORA:	... al giusto.

(Santi Didimo e Teodora Atto I, I, v, 51)²¹

FAGOTTO:	Vado ...
CAPITANO: ma voglio prima

²¹ Romei, 1999: p. 14.

(San Bonifazio, Atto I, V, v. 174)²²

FERDINANDO: Tutto quel ch'è valor, quel ch'è destrezza

Tu lo chiami ...

TABACCO: Sciocchezza,

E troppo dico il vero.

(Dal male al bene I, VI, vv. 32-34)²³

Due elementi che distinguono il recitativo dal pezzo chiuso sono l'accompagnamento musicale e la linea vocale del cantato. Il recitativo è caratterizzato da un accompagnamento musicale essenziale, dove è presente un sillabismo preponderante nel rapporto testo/musica, fondato su un'armonia tenuta dal basso continuo (una successione di note che segue la parte più bassa della partitura; cfr. Fabbri, 2007: p. 10). Tale pratica musicale era utile per avvantaggiare gli spettatori nella comprensione dei dialoghi dei personaggi. Dal punto di vista melodico invece la predilezione per il movimento di grado congiunto caratterizza la linea vocale dei recitativi; si nota infatti che, nei recitativi delle partiture delle opere rospigliosiane a noi pervenute, l'accento musicale corrisponda all'accento tonico (Ademollo, 1888: p. 77).

Come si è notato, all'interno dei recitativi dei libretti di Rospigliosi si portano avanti i dialoghi tra i personaggi: questi possono essere reali (ad esempio scambi di battute veloci), ma anche fittizi²⁴. Questi ultimi possono realizzarsi in una serie di esclamazioni o domande retoriche che il personaggio rivolge a sé stesso. Ci sono quindi degli interventi piuttosto estesi di un singolo personaggio, una sorta di monologhi narrativi nei quali si verificano ripetizioni testuali e chiasmi, secondo le modalità stilistiche che sarebbero diventate caratteristiche delle arie. Un esempio tra i diversi che si riscontrano all'interno dei libretti di Rospigliosi è quello che occupa quasi per intero la scena I dell'atto II

²² Romei, 1999: p. 83.

²³ Romei, 1999: p. 177.

²⁴ Cfr. § 4.2.4.4; in questo paragrafo si rifletterà in maniera approfondita sulle tipologie e le caratteristiche dei dialoghi nelle opere rospigliosiane.

dell'*Erminia sul Giordano*. Qui Tancredi lamenta in un monologo la propria disperazione per la perdita dell'amata Clorinda.

TANCREDI *solo*

Ferma, Tancredi, il passo,
Ch'omai, si regge appena
Il fianco infermo e lasso,
Anzi morto et esangue:
Non perché il fiero Argante v.5
Abbia tratto in duello
Dalle mie vene il sangue,
Ma perché Amor, più fero e più rubello,
Con acerba ferita
Mi toglie, ohimè, la vita. v.10
Oh Clorinda, Clorinda, oh scoglio, oh sasso,
Oh della tigre altera,
Che minacciar su l'elmo tuo si vede,
E più cruda e più fera!
Tosto ch'il tuo venir da me s'intese, v.15
Rapido più che lampo io mossi il piede.
Ma, lasso, io non la trovo.
Forse qualche contesa
Or la ritiene, o da crudel periglio
Forse rimane offesa. v.20
Ma s'altri ardi cotanto,
Giuro, per quelle luci ond'io tutt'ardo,
Per quelle chiome aurate
In cui l'alma è ristretta,
Di farne alta vendetta. v. 25
Ma se alla voglia non adula il guardo
Presso a quell'antro io miro
Muover non so che fronda:
Chissà, da quella sponda

Forse colei ne vien per cui sospiro! v. 30
Ah no, che l'aura è solo
Nella verde campagna
Che fa scuoter le frondi et al mio duolo
Forse sospira e per pietà si lagna.
Ahi, che gioco dei venti, v. 35
Misero me mi fanno i miei tormenti!
Io, per aver di lei qualche novella,
Della selva ogni fronda, ogni virgulto
Ricercherò con flebile singulto.

Oh valle, oh bosco, oh ninfe, v.40
Oh chiare linfe
Vezzosette e serene,
Ditemi ove è il mio bene.
Oh fiori, oh erbe, oh piante,
D'un mesto amante v.45
Per raddolcir le pene
Ditemi ov'è il mio bene,
Ditemi ov'è il mio bene.²⁵

Notiamo già dal punto di vista grafico come il monologo/recitativo sia separato dall'aria finale. Inoltre l'arietta incarna a tutti gli effetti le caratteristiche del pezzo chiuso. È presente infatti un'organizzazione strofica formata (senza considerare la ripetizione dell'ultimo verso) da due quartine. Queste presentano un settenario, un quinario e una coppia di settenari nei quali è presente una rima baciata. Sul piano del contenuto nell'aria il protagonista porta avanti una serie di allocuzioni a dei *realia* inanimati (la valle, il bosco, le linfe/acque) e mitologici (le ninfe), cercando di rinforzare la sua preghiera e il suo desiderio (*Ditemi ov'è il mio bene*), differentemente dal recitativo che ha una funzione di monologo interiore (con modalità non dissimile a quelle del lamento).

²⁵ Romei, 1998: pp. 21-22.

Questa tipologia di recitativo prende il nome di recitativo per soliloqui espressivi, riservati a personaggi importanti o al protagonista per lamenti, monologhi meditativi o patetici, caratterizzati da un veloce succedersi di cambiamenti di stati d'animo talvolta contrastanti (a differenza dell'aria in cui lo stato d'animo rimane costante) (Staffieri, 2014: p. 82). Questo tipo di recitativo quindi non si discosta dal suo originale scopo, cioè quello di narrare degli episodi o descrivere delle riflessioni che in questo caso il personaggio di Tancredi rivolge a sé stesso.

All'interno dei recitativi di Rospigliosi è possibile trovare un ritornello. Solitamente questo è caratteristico delle arie, ma frequentemente avviene un'intera ripresa di uno o più versi, dando forma a un vero e proprio *refrain* poetico-musicale. Spesso tale *refrain* viene ripreso dal recitativo all'interno delle arie per uno scopo preciso: esso deve garantire una coesione e una connessione tra ciò che viene espresso all'interno del recitativo e ciò che è poi ribadito all'interno del pezzo chiuso. Il rischio del *refrain* poetico-musicale è però quello di sezionare il testo in tronconi irregolari, introducendo un principio strutturale all'interno del recitativo, in cui vige l'irregolarità data dai versi sciolti (Fabbri, 2007: p. 16). Un esempio si ritrova all'interno della scena III dell'atto I del *Santi Didimo e Teodora*. Qui è presente un recitativo utilizzato per portare avanti il dialogo tra il re Eustazio con il consigliere Olibrio, nel quale il sovrano espone la volontà di torturare la plebe per ottenere le donne più belle della città di Alessandria. Qui mentre i due dialogano, a ogni scambio di battuta interviene un coro di soldati che canta:

CORO

Alle vendette, alle vendette al sangue!²⁶

Tale verso è cantato tre volte all'interno del recitativo, diventando una sorta di *refrain* ripreso costantemente per tutta la scena. La parte del coro di soldati terminerà poi con un'aria posta alla fine della scena.

Il recitativo dei libretti rospigliosiani quindi presenta delle caratteristiche vicine alle opere delle origini, come l'utilizzo del settenario e dell'endecasillabo, rivelando però l'intenzione del poeta di cercare una sorta di distacco e autonomia da quella tradizione,

²⁶ Romei, 1999: p. 17.

mediante ad esempio l'impiego di recitativi che si avvicinano alle funzione dei pezzi chiusi (recitativi per soliloqui espressivi). Molti degli espedienti adottati da Rospigliosi nei recitativi infatti diventeranno propri dell'opera barocca e delle tradizioni operistiche successive.

4.1.2. L'aria

Nella prima metà del Seicento all'interno del panorama librettistico inizia a essere percepita un'esigenza di autonomia e distinzione tra i due istituti formali del recitativo e dei pezzi chiusi. Sia dal punto di vista formale che contenutistico le arie inizieranno ad avere delle caratteristiche e finalità differenti dal recitativo. A testimoniare questa necessità, tra gli anni '30 e '40 del Seicento, vi è il trattato anonimo del *Corago*. Nel trattato si segnalava l'importanza dei pezzi chiusi dell'opera lirica, atti a «dare occasione al musico di uscire dall'uniformità» (Fabbri, Pompilio, 1983: p. 70). Le arie contrastano il tedio generato dai recitativi, in quanto presentano quegli abbellimenti e ornamenti che arricchiscono il cantato e riescono a veicolare delle tematiche non adatte a un istituto formale che ha per fine la comunicazione ordinaria tra i personaggi (il recitativo). L'aria, dopo aver assunto un certo carattere melodico e ritmico, deve riuscire a mantenerlo per tutta la sua durata, con lo scopo di mostrare il lato interiore dei personaggi: i loro affetti. Secondo il *Corago* quindi le arie strofiche su versi misurati, differenziati dall'endecasillabo e dal settenario tipici del recitativo, hanno il fine di creare una convergenza tra uno stile cantato senza battuta – il recitativo – e uno di stile come quello dell'aria, che è accentuativo, periodico, strofico, melodicamente formalizzato. Ciò nonostante, per tutto il Seicento uno stile caratteristico ben distinto dell'aria stenterà ad affermarsi.

La diversità tra questi due stili poteva rappresentare un ostacolo all'interno del teatro operistico; il pubblico avrebbe potuto faticare ad accettare una pluralità di stili all'interno del melodramma. Per i protagonisti dell'opera seicentesca e settecentesca però questa

distinzione verrà avvertita come una risorsa, riuscendo a trarre vantaggio dalle diversità dei due istituti formali (Bianconi, 1982: p. 179).

Rospigliosi utilizzerà le arie all'interno dei suoi libretti in maniera coerente a quanto era stato consigliato all'interno del *Corago*, nonostante il trattato venga scritto nel momento in cui il cardinale aveva già iniziato la sua attività di librettista. Nelle opere dell'autore pistoiese risaltano i momenti consegnati al canto arioso, le ariette comiche dei personaggi servili e i lamenti dei protagonisti, d'ambito sia sacro sia profano. Inoltre si evidenzia lo spiccato gusto per lo sperimentalismo nel metro, tipico del Rospigliosi che s'imporrà in seguito nelle tradizioni operistiche successive.

Diversi sono anche gli scopi e le funzioni delle arie, soprattutto in ambito sacro: queste assumeranno delle conformazioni specifiche atte a omogeneizzare e unificare nei libretti rospigliosiani diverse fasi e tappe della struttura narrativa dell'opera.

Per questi motivi risulta quindi assai opportuno, al fine di un'attenta analisi delle arie rospigliosiane, studiarle per tipologia, finalità e metrica.

4.1.2.1. Le tipologie delle arie rospigliosiane

La distinzione delle diverse tipologie di pezzi chiusi si basa su una categorizzazione attuata in conformità a diversi canoni e caratteristiche presenti all'interno degli istituti formali chiusi dei libretti delle origini, ai quali anche Rospigliosi si conforma. Sono state individuate quattro categorie di pezzi chiusi che si possono determinare in base alla loro definizione musicale, la quale può dipendere da più fattori: lo *status* sociale del personaggio (alto o basso) e la struttura metrico-ritmica del testo.²⁷

1. *Le arie da cantar versi*. Questa tipologia di arie si fondava sulla ripresa di un genere di canto monodico inventato nel Cinquecento presso la Camerata de' Bardi, che costituiva nel mettere in musica delle strutture poetiche tradizionali, organizzate in strofe (come la terza rima, la canzone e l'ottava rima) (Palisca, 2003). Dal punto di vista musicale questi tipi di pezzi chiusi utilizzavano delle melodie standard che venivano ripe-

²⁷ Per il criterio di definizione delle tipologie di aria cfr. Staffieri (2014: p. 82)

tute allo stesso modo, o con leggere varianti per ogni strofa dell'aria. La maggior parte delle volte però godevano di un accompagnamento musicale del basso continuo, che poteva sostenere dei cambiamenti musicali di strofa in strofa (Staffieri, 2014: p. 42). Queste melodie erano molto semplici; inoltre, insistendo prevalentemente su una nota (tipica caratteristica del basso continuo), che veniva ribattuta fino alle ultime due o tre sillabe di settenari o endecasillabi, dovevano necessariamente terminare con una cadenza. Questo genere caratterizzava soprattutto i prologhi delle opere delle origini, fondati su una serie di quartine di endecasillabi, con rima *abba*, com'era stato praticato fin da Rinuccini tanto nella *Dafne* che nell'*Euridice*. Il prologo era inizialmente affidato alla maniera classica a un solo personaggio; tale fenomeno è osservabile ad esempio nella *Favola di Orfeo* di Striggio-Monteverdi, nell'*Eumelio*, nella *Galatea* di Chiabrera (1614) e nell'*Aretusa* di Corsini-Vitali (1620) (Fabbri, 1990: p. 66).

Anche se nei melodrammi barberiniani questo tipo di prologo inizia a venir meno, sostituito dai primi prologhi con dialoghi tra più personaggi (di cui sarà autore lo stesso Rospigliosi), le tracce delle consuetudini passate non scompariranno del tutto.

All'interno del prologo del libretto *Erminia sul Giordano* si trova una declamazione dell'omonimo fiume in cui il Giordano si presenta e introduce l'intervento di altri personaggi (le Naiadi) con i quali porterà avanti un dialogo sotto forma di recitativo.

GIORDANO

Io che d'onor vie più che d'acque altero
Sparsi famoso in ogni parte il grido,
Vago di rimirar l'amato lido
Premo delle mie sponde oggi il sentiero.

Il Giordano son io, ch'ho verde cuna
Dove il Libano sorge, eccelso monte,
E con doppio natal di doppio fonte
Nasco nel mondo a singolar fortuna.

v. 5

Né solo è il mio desir pago e contento
Perché d'onde argentate ho ricco il seno, v. 10
Ché non ha fra' tesori il cor sereno
Chi sol possiede un fuggitivo argento.

Ma qui vivo tranquillo ore felici
Sotto al destro favor d'amica stella,
Perché senza temer nembo o procella v. 15
Godo il seren di questi boschi amici.

Altre non s'odon qui contese ardenti
Che il suon d'augelli e di pastori i carmi,
Né contro ai nudi petti han luogo altr'armi
Se non forse d'Amor l'armi innocenti. v. 20

Ordunque voi, che a queste selve intorno
Con urne di cristallo il piè volgete,
Vezzose ninfe, infra quest'ombre liete
Meco venite a salutare il giorno.²⁸

Notiamo quindi come Rospigliosi si affidi, per aprire la sua opera, a una figura allegorica, affidandole un monologo iniziale, costruito su quartine di endecasillabi con rima incrociata, *abba*²⁹, appartenente ad una tradizione di poco precedente a quella del cardinale pistoiese. Questa tipologia di aria infatti viene inserita all'interno di un contesto che aveva già iniziato ad assumere le proprie caratteristiche. Inizialmente l'intero prologo di un'opera lirica delle origini era costituito solamente dall'intervento di un unico personaggio (come il personaggio allegorico della Musica nell'*Orfeo* monteverdiano); Rospigliosi invece inserisce questo espediente all'interno di un dialogo, in quanto l'aria cantata dal Giordano *Io che d'onor vie più d'acque altero* non chiude il prologo, ma ad essa seguirà un intero dialogo tra quattro Naiadi.

²⁸ Romei, 1998: p. 7.

²⁹ Questa forma caratterizza la struttura della canzone-ode, ispirata a quella classica dell'ode o-raziana (Beltrami, 2011: p. 341).

Analogo è il caso del prologo del *Sant'Alessio*, in cui la figura allegorica di Roma dà una presentazione di sé. Dopo i diversi interventi di alcuni schiavi – che utilizzano dei cori polimetrici – la città di Roma, personificata, scende dal trono e inizia a cantare un'aria di sestine. Vengono messe in musica infatti otto stanze di sei versi di endecasillabi e settenari, che presentano uno schema rimico *ababcc*.

ROMA

Roma son io, ch'il soglio
Di trionfi e di prede
Ornai sul Campidoglio.
Quella son io, che già calcai col piede v. 40
De'miei famosi eroi
I campi Mauritani, e i lidi Eoi.

Ritornello strumentale

Né fur solo i miei figli
Chiari nelle contese
Dell'ermi e de' perigli. v. 45
Molti han compiuto vie più chiare imprese
Dietro all'orme di Cristo
Per di più stabil Regno eterno acquisto.

Ritornello strumentale

Tra quei, che per cotanto
Valore il Cielo accoglie, v. 50
Suona d'Alessio il vanto.
Ché, se celato entr'alle patrie soglie
Sì fe' vile e dimesso,
Quanto ignoto ad altrui, noto a se stesso.

Ritornello strumentale

Presso alle pompe, agl'agi, v. 55
Sprezzò ciò ch'altri apprezza
Ne'fastosi Palagi,
E ne lasciò l'invitta sua fermezza,
Ond'altri esempi e rari
D'umiltà di costanza il mondo impari. v. 60

Ritornello strumentale

Oggi su queste scene
Con musici concenti
Lo riporta Ippocrene:
E de' congiunti suoi gl'aspri lamenti
Faran, con meste note, v. 65
C'alcun bagni di lacrime le gote.

Ritornello strumentale

Il non mostrar pietade
All'altrui gran dolore
Sarebbe crudeltade.
Dunque se qui tra voi si trova un Core v. 70
Qui pianger non aggrada
Omai cangi pensiero, o lungi vada.

Ritornello strumentale

Regale giovinetto,
Ch'io riverente inchino,
Qui volgi il chiaro aspetto v. 75
E non sdegnar nel lungo tuo cammino
Entro a confin remoto
I casi udir d'un Peregrin devoto.

Ma, se tanto son vaga
 Mostrar in mille modi v. 80
 La pietà che m'appaga,
 Sciolgansi pur delle catene i nodi,
 Ché vogl'io, non severo,
 Solo ne' petti un mansueto impero.³⁰

Anche in questo caso, come nell'aria del Giordano, il prologo che in precedenza era composto di un'aria cantata da un unico personaggio è inserito all'interno di un dialogo più ampio. Da notare come a intramezzare le diverse stanze ci sia un ritornello musicale. Dal punto di vista della musica infatti l'intero prologo risulta molto vivace, grazie anche agli abbellimenti dati da una moltitudine di strumenti utilizzati dall'orchestra (tre violini, arpe, trombe, liuti e grancembali).

2. *Le arie strofiche con versi parisillabi (in tutto o in parte)*. All'interno del corpus rospigliosiano si ritrovano molte arie in forma strofica e su versi misurati parisillabi (di norma senari e ottonari). Questa tipologia di pezzo chiuso dimostra la volontà del librettista di differenziare l'istituto formale del recitativo da un altro istituto che avesse una forma diversa non solo musicale, ma anche metrica e stilistica. Rispetto all'*aria da cantar versi* la musica in questa tipologia di arie presenta la stessa melodia e lo stesso basso continuo per ogni strofa, oppure il solo continuo rimane immutato, mentre la melodia può variare o modificarsi del tutto (Staffieri, 2014: p. 83). In questo caso il metro più utilizzato è il senario, che sarà un'innovazione della tradizione operistica romana. Sono svariati gli esempi che si ritrovano nei libretti di Rospigliosi (poco meno della metà delle arie rospigliosiane sono in questo metro)³¹. Uno dei drammi in musica che presenta numerosi pezzi chiusi che seguono questa caratteristica è *La comica del Cielo*,

³⁰ Dalla Corte, 1978: pp. 201-203.

³¹ Cfr. § 4.1.2.4.

dove si contano venticinque arie, di cui quindici strofiche con versi parisillabi. Un esempio di aria con versi parisillabi è l'aria di Rodrigo, l'uomo innamorato di Beatrice, che all'interno della scena III dell'atto III, abbandonato dall'amata, chiede ai ricordi amorosi di allontanarsi da lui.

RODRIGO

Partite dal core,
Fuggite, volate,
Se pur vi restate,
Reliquie d'amore. v 45

D'ardori che spenti
Già sono, nemmeno
Mi restino in seno
Le ceneri argenti.

Non più si rammenti v. 50
La flebile istoria,
Ché ancor la memoria
Sarà mio dolore.

Partite dal core
Fuggite, volate, v. 55
Se pur vi restate
Reliquie d'amore.³²

Questa è un'aria che si trova a fine scena, dopo un monologo in stile recitativo affidato allo stesso Rodrigo, secondo uno schema formale frequente nei libretti rospigliosiani. Notiamo quindi come attraverso quest'aria solistica di quattro quartine di senari con ri-

³² Romei, 1999: p. 196.

ma incrociata, i due istituti formali vengano a separarsi e si delineino così le caratteristiche proprie delle arie, dal punto di vista sia contenutistico – qui Rodrigo si rivolge alla materia astratta dei ricordi d’amore, rispetto al recitativo in cui narra e commenta i fatti avvenuti – sia formale, attraverso l’utilizzo di arie strofiche con versi parisillabi, rispetto all’endecasillabo e al settenario del recitativo.

Inoltre, con lo scopo di dare una struttura ciclica al pezzo chiuso, l’aria si chiude con la ripetizione della prima strofa, espediente che verrà ripreso con maggiore forza nella tradizione melodrammatica barocca veneziana, evolvendosi in un vero e proprio *refrain* strofico.

3. *Arie brevi e polimetriche*. Sono pezzi chiusi di piccole dimensioni. La loro struttura è abbastanza particolare, in quanto sono arie caratterizzate da strofe polimetriche. In corrispondenza del passaggio da una misura a un’altra del verso, la polimetria comporta una variazione del ritmo all’interno del pezzo chiuso. Un esempio è il passaggio dal quinario al settenario, come nell’arietta di Erminia nella scena V del II atto dell’*Erminia sul Giordano*.

ERMINIA

Se il ciel m’ascolta,
Forse una volta
Tancredi giungerà
E rimirando espressi
I miei fieri successi
N’avrà qualche pietà.³³

v. 10

Si rivela quindi essere un pezzo chiuso caratterizzato da una certa brevità (non più di otto versi), che si trova molte volte all’interno di recitativi, sotto forma di *cavata*, ovvero quel tipo di ariette che venivano estratte e quasi isolate dal contesto del recitativo per

³³ Romei, 1998: p. 29.

far risaltare un qualche passo (Fabbri, 2007: p. 36). Qui l'autore vuole mettere in evidenza la sofferenza di Erminia e la speranza di rivedere il suo amato, interrompendo il recitativo con un'aria, lo spazio delegato alla descrizione degli affetti dei personaggi. L'utilizzo dell'aria cavata cresce man mano che Rospigliosi comporrà le sue opere, soprattutto nel filone dei drammi sacri. Nello stesso tempo l'aria cavata inizierà a essere utilizzata nella tradizione del melodramma barocco, che si imporrà nella metà del secolo in ambito veneziano³⁴.

4. *I cori*. Molti pezzi chiusi rospigliosiani sono cori. I melodrammi di Rospigliosi riprendono i due tipi di cori delle prime opere. Da una parte è presente il coro statico, di carattere astratto e con funzione di commento, la cui collocazione usuale è a fine atto; dall'altra si osserva in diversi drammi anche il coro mobile, che prende parte all'azione e dialoga con i personaggi. Quest'ultimo è meno utilizzato e ha caratteristiche tipiche del recitativo, poiché veicola la comunicazione ordinaria tra personaggi. Nello stesso tempo però il coro mobile possiede caratteristiche formali tipiche dell'aria: questo infatti può essere organizzato in strofe su versi misurati e per di più può essere dotato di un *refrain* che viene ripetuto nelle diverse strofe del coro. Un esempio si nota nell'inizio del prologo che apre il *Chi soffre spera*. Qui si osserva perfettamente come in questo periodo la differenza tra i due istituti formali dell'aria e del recitativo avesse iniziato a essere piuttosto netta, presentando un'aria separata poi dal recitativo.

CORO

Al mormorio
 Di vago rio
 L'Ozio sen giace e dorme;
 Solo e ritroso
 In prato erboso,
 Al suo desio conforme,
 L'Ozio sen giace e dorme.
 Or, mentre stanco
 Riposa il fianco,

v. 5

³⁴ Per l'aria cavata nell'opera barocca veneziana cfr. Fabbri (2007: pp. 37-38).

	Ruscelletti tacete:	
	Tacete Augelli	v. 10
	Coi venticelli	
	In fra quest'ombre liete. ³⁵	
VOLUTTÀ	Pur trovo l'Ozio e donno	
	Veggio che fatto ha dei suoi lumi il sonno.	
	Perché s'è neghittoso	v. 15
	Fra l'erbe tu ten stai?	
	Sù su, svegliati omai!	
OZIO	Chi mi turba il riposo?	

Alla duplice differenza tra i cori se ne viene ad aggiungere un terzo tipo: il coro-*divertissement*. Questa tipologia poteva essere affidata a personaggi umani o soprannaturali negli intermedii inseriti al centro o alla fine del canto, a scopo decorativo o di punto di intrattenimento (Staffieri, 2014: p. 80). Il coro-*divertissement* poteva anche introdurre un balletto, un elemento ancora molto presente nelle opere coeve e in quelle dello stesso Rospigliosi. Esempio è il coro a fine della scena XI dell'atto II dei *Santi Didimo e Teodora* in cui a introdurre un balletto, con puro scopo decorativo è presente un coro di otto cittadini.

CORO DI OTTO CITTADINI

Sù sù, portate omai, turbe festanti,	
Le vittime e gli odori	
E da' superni cori	
Isi, Anubi et Osiri odino i canti.	v. 115
Vostro nome potente, o Dei, rimbomba,	
E con titoli egregi,	
Dov'ha la cuna il sol, dov'ha la tomba.	

*Balletto*³⁶

³⁵ Romei, 1998: p. 55.

4.1.2.2. Le finalità delle arie rospigliosiane

Rispetto alle opere delle origini, i libretti rospigliosiani presentano un ampliamento delle funzioni dei pezzi chiusi assegnati ai personaggi. I testi delle opere romane, che erano per lo più costituiti da versi sciolti utilizzati per i dialoghi e i monologhi narrativi, riflessivi o patetici, si caratterizzavano per una assoluta prevalenza dei recitativi. Si è già parlato dell'esigenza, ben avvertita negli anni '30, di uscire da questo istituto formale per esprimere un altro tipo di contenuti: gli affetti. Questo secondo istituto, più regolare sul versante metrico e rimico, all'interno delle opere di Rospigliosi sarà utilizzato per assolvere un maggior numero di funzioni, che occorre tuttavia distinguere secondo i due versanti della produzione rospigliosiana: sacro e profano.

1. *Il versante sacro.* All'interno dei libretti sacri del Rospigliosi i pezzi chiusi hanno delle funzioni ben precise. Anzitutto le arie vengono inserite nei luoghi tradizionali, come nelle opere precedenti, ossia nei cori, nei prologhi e nei commiati. Un esempio è il concertato a tre voci che apre il prologo del libretto dei *Santi Didimo e Teodora*.

AMOR CELESTE, MARTIRIO, VERGINITÀ

Chi seguir lampo fugace
Vuol d'infida e ria beltà
Per sentier che offende e piace
Forsennato a morir va.

Ah, s'alcun del cieco mondo
Vuol fuggir l'empia sembianza,
Getti pur l'ancora al fondo
Di saldissima speranza.

v. 5

Qualor legge a mille amanti

³⁶ Romei, 1999: p. 55.

Lusinghiero un ciglio dà, v. 10
Chi là volge i passi erranti
Corre a morte e non lo sa.

Ah, s'alcun del cieco mondo
Vuol fuggir l'empia sembianza,
Getti pur l'ancora al fondo v. 15
Di saldissima speranza.³⁷

Lo scopo di questo pezzo chiuso è quello di fungere da introduzione al recitativo affidato subito dopo ai diversi personaggi allegorici di Amore, Martirio e Verginità, le tre virtù che caratterizzano i due santi protagonisti. Si osserva come si tenda a valorizzare l'amore religioso verso Dio, rispetto a un amore terreno, che risulta fugace e conduce alla morte; tematica di fondo dell'intera opera di Rospigliosi.

I pezzi chiusi sono poi inseriti all'interno degli spazi relativi ad alcuni momenti topici vissuti dal santo. Qui sono utilizzati soprattutto i duetti, come all'interno della scena IV dell'atto III del *San Bonifazio* tra il martire e Innocenzio.

BONIFAZIO E INNOCENZIO

O Dio, sia tua mercé
Che dal carcere umano,
Opra della tua mano, v. 110
L'alma ritorni in te.

In te riposto ho già,
Signor, la mia speranza:
Di morte aspra sembianza
Non mi confonderà.³⁸ v. 115

³⁷ Romei, 1999: p. 9.

³⁸ Romei, 1999: p. 131.

Qui il pezzo chiuso dei due personaggi, diviso in due strofe di settenari con rima *a'bba*¹, serve a conferire *pathos* alla morte imminente di Bonifazio e di Innocenzio, l'evento fondamentale dell'agiografia dei due santi³⁹. È nel momento finale del martirio, infatti, che la tragedia sacra trova il suo peculiare lieto fine, poiché la morte cristiana segna il vero inizio della vita eterna (Staffieri, 2014: p. 71).

Le arie del versante sacro sono assegnate non solo ai personaggi tragici, ma anche ai personaggi comici. In questo caso il pezzo chiuso risulta scherzoso, e anche qui è spesso cantato da due personaggi, i quali per lo più tendono a mettere in ridicolo il santo. Nel *Sant'Alessio* questo esempio è evidente all'interno della scena III del atto I, nel concertato di presentazione dei due servi Marzio e Curzio, che apre l'intera sequenza di derisione del santo.

CURZIO E MARZIO

Poca voglia di far bene,
viver lieto, andar a spasso,
fresco e grasso mi mantiene.

La fatica m'è nemica. v. 275

E mentre io vivo così,
È per me fest'ogni dì.
Di ri di ri di ri di ri

Vada il mondo come vuole.
Lascio andar, né mi molesto.

v. 280

Tutt'il resto son parole.
Pazzo è bene da catene
Chi fastidio mai si dà
Per sapere quel che sarà.
Di ri di ri di ri di ri.⁴⁰

v. 285

³⁹ Ricordiamo che nella seconda parte del *San Bonifazio* viene inserito anche il martire Innocenzio.

⁴⁰ Della Corte, 1978: pp. 211-212.

All'interno di queste due sestine di ottonari (con l'aggiunta dell'ultimo verso composto da parole che riproducono il suono di uno strumento musicale) notiamo come la funzione dell'aria a due voci sia quella di presentare la natura comica dei due servi. Queste sono collocate ad inizio scena e sono utili per presentare i due personaggi.

Infine le arie d'ambito sacro delle opere rospigliosiane hanno la funzione di esprimere le effusioni gioiose di personaggi secondari; si veda l'aria di sette versi di Eufemiano, di settenari ed endecasillabi, con la quale si conclude l'atto II del *Sant'Alessio*. Qui il padre del santo è consolato dalla notizia che nel tempio maggiore si è udita una voce celeste.

EUFEMIANO

Questo Egeo ch'è stabil campo
d'aspri nemi e di procelle
delle stelle mira il lampo,
e propizio il ciel sovviene,
se fremente Austro s'avanza.
Chi s'aggira in mar di pene,
dia le vele alla speranza⁴¹.

Eufemiano, padre di Sant'Alessio, nella chiusura dell'atto II si lascia andare a uno sfogo, nel quale esprime tutta la sua speranza motivata dalla voce celeste udita nel tempio. In realtà il figlio è già morto. L'aria dunque adempie il compito di fungere da spazio delegato all'espressione degli affetti, anche di personaggi secondari.

Se si escludono i pezzi chiusi inseriti nei prologhi, negli intermedi e negli epiloghi, ossia tutto ciò che non fa parte del piano dell'azione, il numero delle arie vere e proprie assegnate ai personaggi dei melodrammi sacri di Rospigliosi è assai esiguo.

È da notare però come i pezzi chiusi, nell'organizzazione dell'intera opera sacra, assumano un ruolo fondamentale. Questi vanno infatti a costituire delle unità fisse del me-

⁴¹ Della Corte, 1978: p. 216.

lodramma di contenuto agiografico di cui Rospigliosi sarà il precursore. Le arie stanno quindi alla base di moduli fissi che sono spostati e ricombinati differentemente di opera in opera. Il fine fondamentale è così quello di conferire un'efficace omogeneità alla struttura del libretto ogni volta che tali pezzi chiusi sono ricuciti su trame diverse.

2. *Il versante profano.* A differenza del versante sacro, l'utilizzo dei pezzi chiusi all'interno dei libretti profani risulta maggiore, in quanto questi brani sono assegnati quasi indifferentemente a personaggi sia principali sia secondari, tanto seri che comici (Staffieri, 2014: p. 81)⁴². Questo si nota soprattutto all'interno dell'*Egisto ovvero chi soffre spera*, nel quale si riscontrano differenti arie sia solistiche sia d'insieme, e nel *Dal male al bene*. Nel contesto profano, più che una funzione caratterizzata dallo *status* sociale o da quello emotivo del personaggio, il pezzo chiuso assume una finalità demarcativa rispetto all'articolazione dell'azione: molte sono infatti le arie collocate all'inizio o alla fine di una sequenza drammatica. Nei melodrammi profani infatti, anche se le arie sono numerose, i recitativi restano comunque in netta maggioranza. All'interno dell'opera *Dal male al bene* troviamo la seguente arietta a sei voci:

Arietta (a sei voci)

Ecco il giorno sereno
Che fa doppio le nubi a noi ritorno,
Felicissimo giorno!
Colmo di gioie è il seno:
Un propizio favore v. 135
Di Fortuna e di Amore,
Che fece in un momento
Rivestire il dolore
Abito di contento.
Sù, sù, dunque, sù, sù, le pene in bando, v. 140
Celebriam gareggiando

⁴² Già si è parlato di come all'interno del versante profano, sul piano della trama vi siano più fili narrativi e di conseguenza più personaggi principali (Cfr. § 2.).

La Celeste pietà che ne sovviene
E tragga a suo pacier DAL MALE AL BENE.⁴³

Questo concertato, che chiude l'opera *Dal male al bene*, illustra perfettamente la funzione dell'aria nelle opere profane. Dopo il lieto fine del libretto si trova un'aria a sei voci che conclude la scena e l'intera opera. Da notare un artificio che ricorreva spesso nei libretti: quello di enunciare il titolo alla fine dell'opera o al termine del prologo⁴⁴. La funzione demarcativa della sequenza drammatica offerta all'interno dei libretti profani dai pezzi chiusi poteva fornire un maggiore dal punto di vista sia narrativo che musicale. Una volta chiuso il recitativo, attraverso l'aria si potevano commentare i fatti avvenuti all'interno della scena appena conclusa; nel contempo con il passaggio da recitativo ad aria lo stile dell'intonazione musicale cambiava, segnalando così anche la chiusura della scena stessa. Questo espediente sarà utilizzato da qui fino al secolo successivo all'interno della riforma metastasiana. La presenza di questi pezzi chiusi comunque non esclude che all'interno delle opere profane sussistessero delle arie (per lo più di tipologia breve e polimetrica) frequentemente collocate all'inizio o alla fine della scena.

Il versante profano non è esente da strofette patetiche o scherzose, come quella all'interno della scena VII dell'atto II del *Chi soffre speri*, nell'unico contesto arcadico dell'opera che vede protagoniste le due donzelle Silvia e Lucinda (sotto le vesti di Armindo).

SILVIA

Se pensate alme costanti,
Aver petto inespugnabile
Contro i colpi di beltà
Saran vani i vostri vanti,
Ché nel cor piaga insanabile
Forse Amor presto farà

v. 55

⁴³ Romei, 1998: p. 226.

⁴⁴ Lo stesso espediente si ritrova sia nel prologo della medesima opera, che alla fine del prologo dell'*Egisto ovvero chi soffre speri*.

Se nol credete,

v. 60

Lo provarete un dì, lo provarete⁴⁵

La giovane fanciulla attraverso quest'aria vuole invitare Lucinda, travestita da garzone, a non sottovalutare la forza della passione amorosa.

Sebbene i pezzi chiusi dei melodrammi sacri abbiano delle differenze di funzione rispetto quelli impiegati nei drammi in musica profani, questi ultimi riprendono alcuni elementi dagli spettacoli di contenuto agiografico. Notiamo per esempio come venga ripresa la finalità edificante e l'assoluta positività del protagonista. Attraverso le arie sacre, il santo viene sempre mostrato come modello positivo, così come il protagonista profano. Nel *Sant'Alessio* il santo è sempre descritto come esempio di religiosità e di comportamento. In egual modo all'interno del *Chi soffre spera* il personaggio di Egisto è costantemente rappresentato in un'ottica positiva: egli è virtuoso e puro. In entrambe le opere inoltre si giunge a un lieto fine. A supportare il finale felice, le diverse arie che chiudono le opere sia nei libretti sacri sia in quelli profani conducono ad un'esaltazione di questa propositività. Quindi nei pezzi chiusi delle opere sacre e profane, malgrado le funzioni diverse nella produzione rospigliosiana, l'autore non si esenterà dal creare dei legami tra i due generi (Staffieri, 2014: p. 79). Facendo ciò Rospigliosi riuscirà a inserire dei punti di convergenza tra lo spettacolo agiografico e quello profano, creando una sorta di *corpus* unitario all'interno della sua produzione.

4.1.2.3. Lo sperimentalismo e le innovazioni del metro delle arie rospigliosiane

Come si è visto Rospigliosi, nella composizione delle sue arie, mostra un orientamento conforme al trattato del *Corago*, nonostante egli non avesse potuto leggerlo; Rospigliosi sentiva le stesse esigenze dell'anonimo autore del trattato. Una delle convenzioni fondamentali del *Corago* prevedeva infatti che le arie si disponessero su strofe di versi

⁴⁵ Romei, 1998: p. 101.

misurati. Tali schemi metrici e organizzazioni strofiche potevano essere della massima varietà: stanze che raccogliessero da quattro a dieci versi, e metri che andassero dal settenario all'endecasillabo, scendendo anche a quadrisillabo e quinario, nelle varianti piane tronche e sdruciole, preferibilmente all'interno di complessi polimetrici (Fabbri, Pompilio, 1983: pp. 70-79).

Da questo punto di vista però Rospigliosi talvolta si discosterà dal *Corago*, mostrando un certo gusto per lo sperimentalismo metrico, che già pochi anni prima in ambito romano aveva preso piede. Infatti proprio a Roma nel 1619 Stefano Landi (compositore delle musiche del *Sant'Alessio*) aveva messo in musica l'opera *La morte di Orfeo*. Questa presentava nell'atto I un'aria polimetrica di endecasillabi, quinari, senari e settenari. Nel V atto invece viene composta una canzonetta dove ogni strofa inizia con una quartina di novenari, ma prosegue con un *refrain* inizialmente di quadrisillabi, e in seguito in quinari e un settenario (Fabbri, 2007: p. 22). Questi schemi versificatori poco consueti saranno utilizzati all'interno delle opere del Rospigliosi, che inizierà a servirsi di arie polimetriche e userà versi non contemplati dal *Corago*: uno su tutti il senario.

Il senario sarà uno dei versi più importanti e innovativi utilizzati all'interno delle arie di Rospigliosi. Il metro risulta infatti perfettamente funzionale alla distinzione tra il recitativo in versi sciolti settenari e endecasillabi e il pezzo chiuso in versi parisillabi. L'utilizzo del senario sarà fondamentale, in quanto questo metro riuscirà ad acclimatarsi perfettamente all'interno dei pezzi chiusi dei libretti delle tradizioni successive. Il senario infatti si troverà già nelle arie dell'opera barocca, per esempio nel *Giasone* di Ciccognini-Cavalli (1649). Una delle arie fondamentali che vede l'impiego del senario è quella della scena VII del II atto del *Sant'Alessio*, *O morte gradita*.

S. ALESSIO

O Morte gradita,	v. 40
Ti bramo, ti aspetto.	
Dal duolo al diletto	
Tuo calle n'invita.	
O Morte, o Morte,	
O Morte gradita,	v. 45

Dal carcere umano
Tu sola fai piano
Il varco alla vita.

O Morte soave,
De' giusti conforto, v. 50
Tu guidi nel porto
D'ogni alma la nave,
O Morte soave,
Il viver secondo
Tu n'apri nel mondo, v. 55
Con gelida chiave,
O Morte soave.⁴⁶

Si avverte quindi come, attraverso la costruzione di due strofe di nove senari, con una serie di rime incrociate, Rospigliosi riesca a porre un netto confine per differenziare l'aria dal recitativo.

Un altro aspetto rilevante della metrica utilizzata nei pezzi chiusi dei libretti rospigliosiani è il diffuso impiego della polimetria, già utilizzata, come si è detto, nella *Morte di Orfeo* musicata e scritta dal Landi. Spesso infatti si ritrovano arie caratterizzate da versi con lunghezza diversa (quinario, settenari, ottonari e endecasillabi). Tipiche sono le arie come quella dell'atto I nella scena I del *San Bonifazio*, all'interno del duetto tra il martire e la giovane Aglae, innamorata del futuro santo.

BONIFAZIO E AGLAE

Non durano, non durano
Del sol gli aurati lampi,
Ma nell'ondosi campi v. 20
Del mar presti s'oscurano;
Non durano, non durano.

⁴⁶ Della Corte, 1978: pp. 242-243.

Sen fuggono, sen fuggono
I giorni in un momento
E le cure e il tormento v. 25
L'altrui vita distruggono;
Sen fuggono, sen fuggono.

Or se con ali
Per noi mortali
Passa la vita al trapassar del raggio, v. 30
Solo chi gode è saggio.

Or s'alle porte
Già già la morte
Giunge, che, sorda, i prieghi altrui non ode,
Saggio solo è chi gode.⁴⁷ v. 35

Questo concertato è divisibile in due parti: le prime due strofe compongono la prima unità e le ultime due la seconda. Le prime due strofe sono composte da cinque versi ciascuna di settenari, in cui il primo, il quarto e il quinto verso sono sdrucchioli mentre il secondo e il terzo presenta versi piani. La rima segue lo schema *abbaa*. La seconda parte invece è composta da due strofe di quattro versi in cui sono presenti due quinari (versi primo e secondo), un endecasillabo (il terzo verso) e un settenario finale. La rima è baciata.

Dal punto di vista metrico quindi si nota come il Rospigliosi fu molto incline ad adeguarsi allo sperimentalismo in voga in ambiente romano, accogliendo schemi versificatori poco consueti nelle arie delle esperienze operistiche precedenti, che sapranno acclimatarsi perfettamente nelle tradizioni melodrammatiche successive.

È doveroso sottolineare che in questa fase degli spettacoli barberiniani, di cui Rospigliosi è protagonista, la maggior parte delle arie è piuttosto breve e decisamente isolata rispetto al predominante recitativo. Le arie non costituiscono ancora il fulcro

⁴⁷ Romei, 1999: pp. 73-74.

dell'attenzione né degli autori né degli spettatori, diversamente dall'importanza che i pezzi chiusi assumeranno in seguito nella tradizione operistica. Resta comunque rilevante comprendere come già all'altezza degli anni '30 si sentisse la necessità di una netta separazione tra recitativo e aria, dal punto di vista sia metrico, sia drammaturgico.

4.1.2.4. La distribuzione delle arie rospigliosiane

Queste tabelle riportano la diffusione delle tipologie di arie, all'interno delle opere di Rospigliosi prese in considerazione. Tale lavoro di analisi è stato condotto su modello di quello ideato da Elisa Benzi nel suo volume *Le forme dell'aria*⁴⁸, nel quale la studiosa analizza la metrica e la retorica delle arie del *corpus* metastasiano. Un simile lavoro con Rospigliosi non sarebbe possibile, per il fatto che all'epoca del futuro papa Clemente IX l'aria non ha ancora una forma ben definita. Risulta però interessante osservare con quale frequenza nelle diverse opere le diverse tipologie compaiano e nello stesso tempo notare quale strada Rospigliosi stesse perseguendo.

	Aria da cantar versi	Arie strofiche con versi parisillabi	Arie brevi e polimetriche	Cori	Totale
Sant' Alessio	- Pr.: <i>Roma son io, ch' il soglio</i> (8 strofe endecasillabi e settenari, <i>ababcc</i>) - Atto III, III, <i>O mia cieca follia</i> (2 strofe, endecasillabi e	- Atto I, III: <i>Poca voglia di far bene</i> (2 strofe, ottonari, <i>ababcc</i>) - Atto II, VII: <i>O morte gradita</i> (3 strofe, senari, <i>abba</i>)	- Atto I, II: <i>Se l'ore volano</i> (2 strofe, quinario sdrucchiolo, <i>aabcdcc</i>) - Atto II, X: <i>Questo Egeo ch'è stabil campo</i> (2 strofe, endecasillabi, ottonario	- Pr.: <i>Chiaro giorno e lieta sorte</i> (1 strofa, endecasillabi e settenari e ottonario, <i>abccdd</i>) - Atto I, IV: <i>Sdegno orribile</i> (3 strofe, quaternario	13

⁴⁸ Cfr. Benzi (2005), pp. 253-265.

	settenari, <i>abba</i>)		e settenario, <i>aba</i>)	<p>sdrucciolo, settenario e endeca- sillabo, <i>abbacc</i>)</p> <p>- Atto I, V: <i>Dovunque stassi</i> (6 strofe, quinario, <i>ab¹ab¹</i>)</p> <p>- Atto II, X: <i>Il Ciel pietoso</i> (8 strofe, quinario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto III, I: <i>Omai ri- torno</i> (3 strofe, quinario, <i>ab¹ab¹</i>)</p> <p>- Atto III, IV: <i>La- sciate il pianto</i> (1 strofa, quinario, settenario e endeca- sillabo <i>a- babccdd</i>)</p> <p>- Atto III, V: <i>Il Ciel vagheggia</i> (5 strofe, quinario, settenario e endeca- sillabo, <i>ababbba</i>)</p>	
--	-----------------------------	--	-------------------------------	--	--

Santi Didimo e Teodora	<p>- Atto II, VIII: <i>Che vi credete, o alme</i> (2 strofe, settenari e endecasillabi, <i>ab¹ab¹ccd¹d¹</i>)</p> <p>- Pr.: <i>Chisalir brama al Cielo</i> (1 strofa, settenari e endecasillabi, <i>abba</i>)</p>	<p>- Pr.: <i>Chi se-guir lampo fugace</i> (4 strofe, ottonari, <i>ab¹ab¹</i>)</p> <p>- Atto I, VI: <i>Con piè vago tra l'erbette</i> (6 strofe, ottonari, <i>ababcc</i>)</p> <p>- Atto I, VIII: <i>Dai lacci d'amore</i> (4 strofe, settenari, <i>ab¹ab¹</i>)</p>	<p>- Atto I, VII: <i>S'arruotino</i> (4 strofe, ternario sdrucchiolo, senario, <i>ab-bac¹</i>)</p> <p>- Atto III, II: <i>S'alle stelle io poggiarò</i> (1 strofa, ottonari, quinario, <i>a¹bba¹cca¹</i>)</p> <p>- Atto III, VII, <i>sete l'alma ha dite</i> (3 strofe, settenari, <i>a¹bba¹</i>)</p>	<p>- Atto I, II; <i>Ah mora, mora</i> (1 strofa, quinario, <i>abaa</i>)</p> <p>- Atto I, III; <i>Ah mora, mora</i> (1 strofa, quinario, <i>abbaa</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>O voi che pellegrini</i> (4 strofe, settenari endecasillabi, <i>ababccdd</i>)</p> <p>- Atto II, IV: <i>S'abbatta, s'uccida</i> (1 strofa, senario, <i>ab¹b¹a</i>)</p> <p>- Atto III, XI: <i>Dal mondo labile</i> (2 strofe, quinario sdrucchiolo, <i>abab</i>)</p>	13
San Bonifazio	<p>- Atto II, IV: <i>O Dio sia tua mercè</i> (2 strofe,</p>		<p>- Atto II, XIV: <i>De' tormenti più cocenti</i> (1 strofe, ot-</p>	<p>- Atto I, I: <i>Non durano, non durano</i> (4 strofe,</p>	8

	settenario, <i>a¹bba¹</i>)		tonari, quaternari, settenari, <i>a-ab¹cdb¹</i>) - Atto II, XV: <i>Abbi pietà di me</i> (1 strofa, settenario sdrucchiolo e quinario, <i>a¹bba¹a¹</i>)	settenario sdrucchiolo quinario, endecasillabo, <i>ab-baa</i>) - Atto I, XIII: <i>Ahi quanti n'inganna</i> (4 strofe, senari, <i>ab¹accb¹</i>) - Atto II, XVI: <i>È viva guerra</i> (2 strofe, quinario, settenario e endecasillabo, <i>aabccb</i>) - Atto III, III: <i>Languirà, perirà</i> (1 strofa, settenario e quinario, <i>a¹bba¹a¹</i>) - Atto III, IV, <i>O Dio, sia tua mercè</i> (2 strofe, settenario tronco, <i>a¹bba¹</i>).	
Comica del Cielo	- Pr.: <i>O penitenza invitta!</i> (1 strofa,	- Atto I, III: <i>Ben che Amor sia cieco e nudo</i>	- Atto I, V: <i>Sù, guerrier, alle vostr'armi</i>	- Atto II, XIII: <i>O mia cara gioventù</i>	25

	<p>settenario e endecasillabo, <i>ababdcdee</i>)</p> <p>- Atto I, XI: <i>Quale stella funesta</i> (1 strofa, settenari e endecasillabi, <i>ababccdd</i>)</p>	<p>(4 strofe, ottonario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto I, VI: <i>O bravo campione</i> (3 strofe, senario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto I, IX: <i>La bellezza che splende così</i> (2 strofe, decasillabo, <i>a¹bba¹ccaa</i>)</p> <p>- Atto I, IX: <i>L'ore brevi, caduche le pompe</i> (1 strofa, decasillabo, <i>abaccd¹d¹eed¹</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>Una volta l'esiglio prendeste</i> (3 strofe, decasillabo, <i>abab</i>)</p> <p>- Atto II, IV: <i>Chi c'insegna un'osteria</i> (2 strofe, ottonario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto II, V: <i>Supplizio maggiore</i> (2 strofe, senario, <i>ab¹ccb¹</i>)</p> <p>- Atto II, XI: <i>Cervello non</i></p>	<p>(1 strofa, ottonario e senario, <i>ab¹b¹acdcddee</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>Soavi fremiti</i> (1 strofa, quinario e endecasillabo, <i>abab</i>)</p> <p>- Atto II, X: <i>Vi lascia il piè</i> (2 strofe, quinario e senario, <i>a¹bba¹ccdd</i>)</p> <p>- Atto II, XIV: <i>La gente lusinghiera</i> (1 strofa, quinario e settenario, <i>ab¹ab¹ccb¹</i>)</p>	<p>(2 strofe, quaternari, ottonari, endecasillabi, <i>a¹bb¹</i>)</p> <p>- Atto III, V: <i>O gran Nume di pietà</i> (2 strofe, quaternari e ottonari, <i>a¹bba¹</i>)</p> <p>- Atto III, XIII: <i>Al cielo, o diletta</i> (6 strofe, senario, settenario e endecasillabo, <i>abba</i>)</p>	
--	--	---	--	--	--

		<p><i>basta</i> (4 strofe, senario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto II, XII: <i>Quanto è bello il mio diletto</i> (2 strofe, ottonario, <i>abacdc</i>)</p> <p>- Atto II, XIII: <i>Qui d'aure raminghe</i> (3 strofe, senario, <i>aabb</i>)</p> <p>- Atto II, XIII: <i>S'intende d'Amore</i> (3 strofe, senario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto III, I: <i>Poche brighe, manco pensieri</i> (2 strofe, novenario, <i>abab</i>)</p> <p>- Atto III, III: <i>Partite dal core</i> (4 strofe, senario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto III, VIII: <i>Di Sion volgete o figlie</i> (3 strofe, ottonari, <i>abab</i>)</p> <p>- Atto III, VIII: <i>Non è, non è morte</i></p>			
--	--	---	--	--	--

		(3 strofe, senario, <i>ab-baccdd</i>)			
Erminia sul Giordano	<p>- Pr.: <i>Io che d'onor vie più che d'acque altero</i> (6 strofe, endecasillabi, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto I, III: <i>Deh, lascia di seguire</i> (2 strofe, settenari, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto I, IV: <i>Vengane al bosco ombroso</i> (5 strofe, endecasillabi e settenari, <i>abbcc</i>)</p> <p>- Atto II, III: <i>Piangete pur, piangete, occhi dolenti</i> (2 strofe, endecasillabi e settenari, <i>abccdd</i>)</p>	<p>- Atto II, III: <i>Chi sciolto sen va</i> (2 strofe, senario, <i>a¹b a¹bcc</i>)</p>	<p>- Atto I, II: <i>Sì, sì, deh, resta</i> (1 strofa, quinario, <i>abacc</i>)</p> <p>- Atto I, IV: <i>Il nemico attendo al varco</i> (2 strofe, quinario e ottonario, <i>ab¹ ab¹cc</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>Oh valle, oh bosco, oh ninfe</i> (2 strofe, quinari e settenari, <i>aabb</i>)</p> <p>- Atto II, V: <i>Su questo lido</i> (1 strofa, quinari e settenari, <i>abbc¹ ddc¹</i>)</p>	<p>- Atto I, II: <i>Sù, sù, pastori</i> (4 strofe, quinari e settenari <i>aabccb</i>)</p> <p>- Atto II, VII: <i>All'armi, all'armi</i> (1 strofa, quinario, <i>abcd¹ d¹</i>)</p> <p>- Atto II, VII: <i>Con note canore</i> (4 strofe, senario, <i>ababccdd</i>)</p> <p>- Atto III, III: <i>Al mondo in fretta</i> (2 strofe, quinario, <i>ababcca</i>)</p> <p>- Atto III, X: <i>I nemi foschi</i> (4 strofe, quinario, <i>ababccdd</i>)</p>	14
Chi soffre spera	- Atto II, II: <i>Sprez-</i>	- Atto II, I: <i>Ombra breve,</i>	- Pr.: <i>Ecco l'aria sere-</i>	- Pr.: <i>Al mormorio</i>	13

	<p><i>zante, al- me costan- ti, il bel sereno</i> (2 strofe, endecasil- labi e set- tenari, <i>abc¹dc¹d</i>)</p>	<p><i>lampo brieve</i> (1 strofa, ot- tonario, <i>a- abcbc</i>)</p> <p>- Atto II, IV: <i>Franzeschina mi garbada</i> (1 strofa, ot- tonario, <i>a- babcc</i>)</p> <p>- Atto III, I: <i>Se non c'è tempo più perso</i> (2 strofe, ot- tonario, <i>a- babcc</i>)</p>	<p><i>na</i> (1 strofa, settenari e endecasilla- bi, <i>abab</i>)</p> <p>- Atto I, VIII: <i>Se vil tetto alle fiamme è fatto gioco</i> (1 strofa, settenari e endecasilla- bi, <i>aabb</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>Ben può la donna in seno</i> (1 strofa, settenari e quinari, <i>a- ab¹ccb¹</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>Se saggia donna il petto</i> (1 strofa, settenari e quinari, <i>a- ab¹ccb¹</i>)</p> <p>- Atto II, II: <i>Non è prato che non s'infiori</i> (2 strofe, novenario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto II, VII: <i>Se pen- sate alme costanti</i> (1 strofa, quinari, set-</p>	<p>(2 strofe, quinari e settenari, <i>aabccb</i>)</p> <p>- Pr.: <i>S'a fronte di Virtù</i> (2 strofe, settenari, <i>a¹b¹a¹b¹</i>)</p> <p>- Atto III, IV: <i>Già del prato i bei tesori</i> (1 strofa, ottonari e quaternari, <i>aabbcdcd</i>)</p>	
--	--	--	---	---	--

			tenari, ottonari, endecasillabi, <i>abc¹abc¹dd</i>)		
Dal male al bene	<p>- Pr.: <i>Il biondo crin, che su la fronte accolto</i> (5 strofe, endecasillabi e settenari, <i>ababcc</i>)</p> <p>- Atto I, I: <i>E che farete, amanti</i> (2 strofe, settenari e endecasillabi, <i>ab¹ab¹c¹c¹</i>)</p>	<p>- Atto I, I: <i>Alla rocca della mente</i> (4 strofe, ottonario, <i>abba</i>)</p> <p>- Atto II, I: <i>Aurette che liete</i> (2 strofe, senario, <i>ab ab¹ ab¹c¹ddc¹</i>)</p> <p>- Atto II, IV: <i>Si sciolghin le vele</i> (5 strofe, senario, <i>abab</i>)</p> <p>- Atto II, V: <i>Olusinghe de'mortali</i> (4 strofe, ottonario, <i>aabb</i>)</p> <p>- Atto II, VII: <i>Il più bello dell'età</i> (3 strofe, ottonari, <i>a¹b¹ a¹b¹</i>)</p> <p>- Atto III, II: <i>La mia fiamma è mal gradita</i> (2 strofe ottonari, <i>abbaa</i>)</p> <p>- Atto III, VII: <i>Son sempre gli amanti</i></p>	<p>- Atto I, VIII: <i>In che dà</i> (5 strofe, quaternario e ottonario, <i>a¹bba¹</i>)</p> <p>- Atto I, VIII: <i>Miseria che farà</i> (1 strofa, settenari e endecasillabi, <i>a¹bba¹</i>)</p>	<p>- Atto I, X: <i>Dal male il bene</i> (1 strofe, quinario, <i>abbacdecdea</i>)</p> <p>- Atto III, XV: <i>Ecco il giorno sereno</i> (2 strofe, settenari e endecasillabi, <i>ababacc</i>)</p>	14

		(1 strofa, senario, <i>a-abcdd</i>) - Atto III, VII: <i>Ah, mostra speranza!</i> (1 strofa, senario, <i>a-bacbdc</i>)			
Totale per tipologia	14	32	24	30	100
%	14%	32%	24%	30%	/

Osserviamo come le arie più impiegate da Rospigliosi siano le arie strofiche parisillabe, prova di quel bisogno, tanto avvertito nella librettistica seicentesca, di separare l'istituto formale dell'aria da quello del recitativo. Risulta interessante quindi notare quali metri Rospigliosi impieghi maggiormente all'interno di questa tipologia di aria:

Metri nelle arie strofiche parisillabe	Quantità
senario	14
ottonario	14
novenario	1
decasillabo	3

I metri più impiegati sono l'ottonario e il senario. Quest'ultimo, come si è visto, sarà un metro la cui fortuna nell'opera del Seicento e anche nelle tradizioni seguenti si dovrà proprio a Rospigliosi. Quanto al metro del novenario, è stato scelto di inserirlo all'interno di questa tipologia, nonostante sia un metro non parisillabo. L'aria *Poche brighe, manco pensieri* della *Comica del Cielo* è l'unica dell'intero *corpus* ad avere un

metro non parisillabo ma nello stesso tempo tutti i versi dell'aria novenari, è stato ritenuto opportuno inserirla in questa categoria. Inoltre tra le *arie da cantar versi* vi sono due pezzi chiusi (*O Dio sia tua mercè* del *San Bonifazio* e il *Deh, lascia di seguire dell'Erminia sul Giordano*) interamente costituiti da settenari, che possono essere considerate arie isometriche con versi imparisillabi.

4.2 Analisi linguistica

Si analizza in maniera più diretta e specifica il tessuto linguistico dei libretti di Rospigliosi raccolti all'interno delle edizioni di Romei e di Della Corte, mettendo in luce gli aspetti e i fenomeni più rilevanti dei diversi livelli d'analisi.

I libretti hanno molti elementi comuni sul piano linguistico, ma se si considera la varietà tematica dei melodrammi rospigliosiani (il versante sacro e quello profano) si individuano delle significative differenze. I libretti sacri, dal punto di vista sia tematico sia linguistico, si ispirano in parte alla favola pastorale (lo stesso modello dell'opera delle origini), ma l'appartenenza al filone sacro e agiografico comporta una sensibile elevazione dello stile dovuto all'uso del linguaggio religioso (Bonomi, Buroni, 2017: p. 39). I drammi profani invece, pur essendo anch'essi modellati sulla favola mitologica-pastorale,⁴⁹ presentano uno stile più basso e spesso incline al plurilinguismo.

Un altro elemento rilevante dal punto di vista linguistico in entrambi i versanti è l'inserimento dei personaggi comici, del tutto assenti all'interno della tradizione operistica fiorentina. Questi personaggi del tutto nuovi (servi, nutrici, uomini di basso rango sociale) portano all'interno dell'opera lirica rospigliosiana una lingua espressiva che si contraddistingue per una grande apertura all'oralità colloquiale. Questo sarà un elemento caratteristico non solamente delle opere profane, ma appunto di tutti i drammi rospigliosiani. L'effetto di tale novità all'interno dei drammi sacri e profani implica però del-

⁴⁹ In tutti i libretti di Rospigliosi è sempre grande l'apertura al soggetto amoroso, con l'inserimento della comicità. Lo stesso viene osservato in opere successive come per esempio all'interno dell'*Incoronazione di Poppea* di Busenello-Monteverdi (Bonomi, Buroni, 2010: p. 30).

le differenze. Come vedremo, nelle opere sacre l'innesto dei personaggi comici non comporta che l'occasionale accostamento di uno stile alto con uno stile basso e colloquiale; in quelle profane, invece, trovano spazio anche le parlate dialettali, utilizzate per la prima volta nei libretti d'opera, come si vede nel *Chi soffre speri*. L'espedito dell'utilizzo di una lingua comica, mediata da questa nuova tipologia di personaggi, avrà un grande rilievo nella storia dell'opera del pieno Seicento (Bonomi, Buroni, 2017: p. 37).

4.2.1. Fonetica

Oscillazione o/uo in sillaba tonica. All'interno delle opere rospigliosiane si nota l'assenza di dittongamento toscano nelle seguenti forme: *foco; scola; loco, core*⁵⁰. Tale fenomeno si realizza anche nelle forme rizotoniche del verbo morire del tipo *mora*, derivato direttamente dalla lingua poetica siciliana delle origini. Questi tipi si ritrovano anche nelle varianti dittongate *luoco, fuoco, cuore*⁵¹. È presente quindi oscillazione tra forme dittongate e non dittongate, del tutto normale nella lingua poetica. A prevalere è la forma non dittongata, probabilmente perché avvertita come più poetica; ritroviamo circa 200 occorrenze di *core* e 12 di *cuore*. A discostarsi è *loco*, la cui forma dittongata compare maggiormente. Osservando il modello linguistico petrarchesco, i risultati relativi al monottongo non si discostano in maniera particolare. Nei *RVF*, infatti, *core, foco* sono esclusivi, a differenza di *loco*, che risulta comunque nettamente maggioritario, come in Rospigliosi (Saino, 2011: p. 153n). Anche per quanto riguarda le forme rizotoniche del verbo *morire*, nel *corpus* rospigliosiano si registra oscillazione, anche se *muor* si trova soltanto all'interno del *Sant'Alessio* (II, IV, v. 206).

Oscillazione e/ie in sillaba tonica. L'oscillazione dittongo-monottongo nella serie palatale all'interno della lingua rospigliosiana, come d'altronde nella tradizione della poe-

⁵⁰ Forme di questo tipo si ritroveranno poi in tutte le tradizioni operistiche successive, tra cui i melodrammi verdiani (Serianni, 2009: p. 58).

⁵¹ Il tipo *luoco* è assai raro (solo due volte all'interno delle opere rospigliosiane), mentre i tipi *fuoco* e *cuore* sono più comuni.

sia non per musica, mostra minore vitalità (Serianni, 2009: p. 60). Qui si trova il tipo *fera* (solo una attestazione in i *Santi Didimo e Teodora*, I, III, v. 17). All'interno della tradizione poetica *fera* è forma molto comune e ricorre, fra l'altro, nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, nella produzione poetica di Giovanni Della Casa e nell'*Aminta* tassiano, quest'ultimo uno dei modelli principali dell'opera delle origini (Saino, 2011: p. 154).

Nelle opere di Rospigliosi si trovano gli aggettivi *altero* e *intero*, che già nella lingua del Cinquecento presentavano la forma priva di dittongo. Il dittongo di queste due forme (di ragione rispettivamente analogica ed etimologica) è stato eliminato abbastanza presto e per ragioni non del tutto chiare (Serianni, 2009: p. 60). Oscillanti sono anche le forme verbali rizotoniche *nego/nieghi* e *prego/prieghi*. La forma che prevale all'interno delle opere analizzate è quella priva di dittongo. Si contano infatti 12 occorrenze di *prieghi* e 28 di *prego*.

Oscillazione au/o. Nelle opere rospigliosiane, si ritrova l'oscillazione tra la conservazione del dittongo latino *au* e l'esito monotongato *o*. Sono infatti attestate le forme ben radicate all'interno della tradizione poetica, riprese poi nella librettistica, *auro* e *fraude*⁵². All'interno della tradizione poetica è possibile ritrovare queste due forme nella *Gerusalemme liberata* di Tasso (Vitale, 2007: p. 513). Compare anche il tipo della 1^a persona singolare del presente indicativo del verbo *laudare laudo* con il dittongo *au*, un altro latinismo molto utilizzato nel Cinquecento che si ha soprattutto nel *San Bonifazio*.

Infine la voce *aura*, che compare in tutte le opere di Rospigliosi prese in considerazione, si presenta sempre dittongata. Lo stesso avviene all'interno dei libretti di Rinuccini (Saino, 2011: p. 155).

Vocalismo atono. Per quanto riguarda il vocalismo atono nelle opere rospigliosiane è comune trovare il mantenimento della *e* protonica in un certo numero di casi che incidono nella traduzione successiva. È il caso della serie *eguale/uguale* in cui, seppur in minor numero, nelle opere di Rospigliosi si ha la forma *eguale*. Questa forma era molto

⁵² *Fraude* è in realtà assai rara nelle opere rospigliosiane; essi si attesta in totale 6 volte all'interno delle opere prese in considerazione.

impiegata nella lingua poetica: infatti la *LIZ* registra per le opere in versi il 64,6% di *e-guale* (o *equal*) e il 35,4% di *uguale* (o *ugual*) (Serianni, 2009: p. 67).

Un altro fenomeno comune è il mantenimento del dittongo *au* in protonia all'interno del provenzalismo *augello*, una delle parole simbolo della tradizione poetica tradizionale (cfr. §. 4.2.4.1). Tale dittongo viene mantenuto anche all'interno del latinismo *laudare* con le sue forme. Questo era molto diffuso in poesia nel Cinquecento, in cui le varie forme del paradigma del verbo (*laudare* con *laudar*, *laudarlo*. *-arlo*, *-alra*, *-arti*, *-arvi*, *laudai* e *lauderei*) mantengono la forma dittongata in posizione protonica (Serianni, 2009: p. 67).

Consonantismo. Nei libretti rospigliosiani è possibile ritrovare in un certo numero di parole l'alternanza tra consonanti sorde e sonore dovuta a diverse motivazioni. Anzitutto è molto presente la voce *lagrima* con la corrispondente forma verbale *lagrimare*. Questo tipo si è imposto all'interno della tradizione poetica, e quindi della librettistica, grazie al canzoniere petrarchesco (Vitale, 1996: p. 99)⁵³. La distribuzione di questo particolare caso però non è omogeneo; infatti la forma sorda *lacrima* è molto più presente rispetto alla forma con l'occlusiva sonora, che è attestata solamente all'interno del *San Bonifazio* e della *Comica del Cielo*. Vale lo stesso per il caso di oscillazione tra *fatica/fadiga*, in cui è preferita la prima delle due varianti. Analogo è il caso dell'oscillazione tra la forma con dentale sonorizzata *nudrire* e *nutrire*⁵⁴. Anche qui è assai più frequente la forma *nutrire* (attestata 23 volte) rispetto a *nudrire* (7 volte nelle opere analizzate).

⁵³ In realtà *lacrima* rimane ricorrente all'interno della prosa del Boccaccio, ma s'impone la forma sonorizzata nell'uso poetico. In seguito, nel Quattrocento e Cinquecento, *lagrima* e *lagrimare* rimangono esclusive dei petrarchisti come Giovanni Della Casa, mentre negli altri autori, sebbene queste forme siano attestate, prevale l'uso della forma non sonorizzata. Un esempio di questa intercambiabilità si ha nell'*Orlando ariostesco* (Serianni, 2009: p. 84).

⁵⁴ L'oscillazione fra *nudrire/nutrire* è già presente nel canzoniere di Petrarca e permane in alcuni casi nella poesia dei secoli successivi. Fra gli autori che sembrano prediligere la variante sonora si possono osservare: 1) i petrarchisti Giusto de' Conti, Angelo Poliziano, Vittoria Colonna e Giovanni Della Casa; 2) gli autori delle compagini pastorali cinquecentesche come Torquato Tasso nell'*Aminta* e Battista Guarini nel *Pastor fido*, proprio gli autori presi a modello dai librettisti fiorentini delle origini (Serianni, 2009, p. 87).

Nella lingua dei drammi rospigliosiani si nota un fenomeno fonetico tipico della lingua poetica, cioè la forma plurale *rai*⁵⁵, rispetto a *raggi*, sicuramente meno poetico. La voce *rai*, oltre ad avere il significato di *raggi* viene utilizzato anche con l'accezione di *occhi* («vivi *rai*»⁵⁶ in *Sant'Alessio*, II, X, v. 75).

Fenomeni generali. Si segnala all'interno dei libretti rospigliosiani la presenza di numerosi casi di aferesi dell'articolo determinativo. Questa si verifica quasi sistematicamente con l'articolo *il* quando è seguito dalla congiunzione *e* per esempio «*e 'l sai*» nel *San Bonifazio* (I, IX, v. 18), ma non si verifica sempre con parole plurisillabiche che terminano in *e* come in *Sant'Alessio* (I, III, v. 55) «*Costui, per dirne il vero*». Particolare il fatto che nel *Sant'Alessio* si abbia aferesi anche quando l'articolo è preceduto da vocale diversa da *e*. È il caso, per esempio, di «*così 'l ciel sia propizio*» (I, I, v. 10). L'aferesi della vocale iniziale dell'articolo si riscontra molto di frequente all'interno della librettistica delle origini: infatti la si ritrova spesso nei libretti di Rinuccini e nell'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi.

Molte sono le parole che presentano sincope della vocale postonica. Tipiche della tradizione poetica e di quella librettistica sono le forme *alma*, *cetra* e *opra*, che si alternano con quelle con la vocale postonica conservata *anima*, *cetera* e *opera*. Per quanto riguarda *alma*, in particolare, ci troviamo dinanzi ad una delle parole-simbolo della lingua poetica tradizionale (Serianni, 2009, p. 101). All'interno della produzione rospigliosiana questa voce è molto utilizzata, anche se c'è oscillazione tra la forma che presenta sincope e quella con vocale interna conservata, molto probabilmente per ragioni metriche. Per quanto riguarda *cetra/cetera*,⁵⁷ la forma non sincopata è prevalente: in questo caso, infatti, la forma marcata letterariamente è quella che non presenta sincope. I libretti di Rospigliosi presentano l'oscillazione del tipo *opra/opera*, altra voce che avrà molta fortuna all'interno della tradizione linguistica dei libretti d'opera. Qui a prevalere è il tipo

⁵⁵ La forma *rai* è molto diffusa all'interno della lingua poetica, basti pensare alla grande diffusione nei *RVF*. Questa voce, secondo Vitale, sarebbe non un antico meridionalismo della lirica, bensì piuttosto un gallicismo (Vitale, 1996: p. 108).

⁵⁶ Della Corte (1978), p. 251.

⁵⁷ All'interno della tradizione letteraria toscano-fiorentina l'oscillazione *cetra/cetera* è sempre stata presente. Nel *RVF* è attestata la voce *cetera*, mentre nella *Commedia* dantesca è presente *ce-tra* (Vitale, 1996: p. 90).

opra anche se con poco margine; si contano infatti 38 attestazioni della forma sincopata e 31 del tipo *opera*.

Sono inoltre degli infiniti sincopati del tipo *porre* da PONERE, attestato fin dalle Origini della lingua (Serianni, 2009, p. 113), e *disciôrre* ‘disciogliere’; nel *Sant’Alessio* troviamo per esempio: *La lunga etade insegna / porre il freno alla tigre aspra, e feroce, Sant’Alessio* (II, X, vv. 14-15); *Disciôrre il canto, Erminia sul Giordano* (I, II, v. 15).

Sono attestati infine diversi casi di apocope sillabica, tutti ben inseriti nella lingua letteraria e in quella dei libretti. Si ritrova la forma *diè* (da *diede*, derivante da DEDIT, con apocope aplologica). Presente anche il caso di *fé* per *fede* (da FIDEM). Questa forma apocopata era molto diffusa nella poesia e godrà di grande fortuna nei libretti, anche nelle tradizioni successive a Rospigliosi.

La situazione dell’apocope sillabica nei sostantivi latini in -ATE(M) all’interno dei libretti di Rospigliosi appare del tutto incerta, in particolare in rapporto all’oscillazione di *beltà/beltade*⁵⁸, *pietà/pietate*, *povertà/povertade*, assai frequente nei drammi presi in analisi. Molte di queste voci che presentano apocope possono alternarsi con la forma con sillaba finale conservata per delle esigenze metriche del librettista.

4.2.2. Morfologia

Nome. In Rospigliosi si trovano diversi metaplasmi di declinazione, già presenti nella lingua antica, che caratterizzavano da alcuni secoli la lingua poetica. Molti di questi erano tipici dell’uso poetico delle origini. Un esempio è il costante utilizzo di *desiro*, metaplasmo del più comune *desire*⁵⁹ (Serianni, 2009: p. 159). Un analogo passaggio dalla

⁵⁸ Soffermandoci solamente su *beltade*, si trovano diverse attestazioni a partire dal *Canzoniere* petrarchesco, all’interno del *corpus* boiardesco, nel *Furioso*, nelle *Rime* del Bembo e nella *Liberata e nell’Aminta* del Tasso (Serianni, 2009: p. 89). All’interno dei libretti precedenti al Rospigliosi questa situazione incerta sulla presenza di apocope sillabica o meno in *beltà/beltade* si ha nei libretti di Rinuccini (Saino, 2011: p. 159).

⁵⁹ È un adattamento del provenzalismo *dezire*. Tale forma ha avuto un’ampia diffusione nella lingua poetica; Si ritrova infatti in Lorenzo de’ Medici, in Tasso e in Marino. Quest’ultimo è stato uno degli autori a cui i librettisti secenteschi guardavano maggiormente (Bonomi, Buroni, 2017: p. 48).

classe in *-e* a quella in *-o* contraddistingue un'altra voce utilizzata frequentemente nella lingua rospigliosiana: *rubello*⁶⁰. Un metaplasmo di declinazione dalla classe in *-o* a quella in *-e* invece caratterizza un termine utilizzato frequentemente all'interno dei drammi sacri rospigliosiani, ovvero *martire* per *martirio*. Le occorrenze di questa variante si spiegano soprattutto per esigenze rimiche; si nota infatti che, all'interno del *Sant'Alessio*, i quattro esempi di *martire* sono tutti in rima⁶¹.

Tipico della lingua poetica, e dei libretti, è l'utilizzo del singolare in un luogo del plurale; in Rospigliosi l'uso di un singolare con valore collettivo si ha soprattutto all'interno delle arie, nelle espressioni in cui ricorre per esempio la parola *piède*, del tipo: *Donzellette leggiadre, omai movete / Con regolati errori il piè concorde* (*San Bonifazio*, I, I, vv. 10-11). All'interno di questi due versi la giovane Aglae invita i presenti a *muovere il piè*, perifrasi per indicare la danza.

Altro esempio è nella voce *parola*, il cui singolare identifica un intero discorso. Nelle opere prese in considerazione si ritrovano circa una ventina di occorrenze, come nel *Sant'Alessio: A pena posso dir parola* (I, VI, v. 9).

Interiezioni. Spesso utilizzate come zeppa metrica, all'interno della lingua dei libretti ricorrono frequentemente alcune interiezioni; tra le più comuni all'interno dei drammi rospigliosiani troviamo *ahi*, *ohimè*, *ahimè*, *deh*. I primi tre sono impiegati per la maggior parte dei casi per esprimere un lamento, una deprecazione o un rimpianto. Per esempio troviamo *Ahi, fato acerbo, e triste, / Dopo tant'anni io ti ritrovo a pena*, quando il personaggio di Adastro nel *Sant'Alessio* lamenta e rimpiange la morte dell'amico Alessio, dopo il riconoscimento del santo (III, III, vv. 10-11).

Deh invece viene utilizzato per esprimere moti di preghiera e desiderio. Per esempio vediamo nel *Chi soffre spera* il protagonista Egisto chiedere all'amico Fileno di rendere noto il contenuto della lettera mandata dalla donna amata Alvida: *Deh, tu dispiega, amico, / Ciò che abbia l'infelice / In questi fogli espresso* (III, XI, vv. 33-35).

⁶⁰ *Rubello*, *-a*, *-i*, *-e* ha svariate attestazioni in poesia e nella librettistica: si ritrova infatti in Rinnuccini, nel Busenello, in Minato e in Metastasio.

⁶¹ *Martire* si ritroverà poi anche all'interno della lingua metastasiana (105 occorrenze) in cui i 44 esempi di *martiro* e i 61 di *martire*. Da notare come nella maggior parte delle occorrenze, tali parole sono in rima. La stima è stata possibile grazie all'interrogazione della banca dati dell'Università di Padova diretta da Anna Laura Bellina: www.progettometastasio.it.

L'interiezione *deh* nella tradizione poetica seguente sarà però soprattutto utilizzata per esprimere un rimpianto. Questa mansione si sovrapporrà così alla funzione di *ahi* (Serriani, 2009: p. 173). Nelle opere rospigliosiane *deh* non ha ancora questo valore, però *ahi* saltuariamente andrà a sovrapporsi al ruolo di questa interiezione, in quanto verrà utilizzata per introdurre le suppliche di alcuni personaggi. Un esempio si ritrova all'interno dei *Santi Didimo e Teodora*, in cui l'antagonista Eustazio è colpito dal senso di colpa per la morte dei due martiri, invocando le tre Furie: *Ahi, rivolgete, o fida schiera, il petto!* (III, III, v. 14).

Pronome. È frequente l'utilizzo del pronome soggetto maschile di 3^a persona monosillabico *ei*, anche nella variante apocopata *e'*. Nella stessa funzione è invece meno comune *egli*. Per quanto riguarda il pronome soggetto femminile di 3^a persona troviamo normalmente *ella*⁶². Molto raramente è possibile trovare, sempre in funzione di soggetto, le forme oblique *lui*, secondo un uso non sconosciuto alla poesia del Quattrocento ma regredito nel Cinquecento, perché duramente sanzionato dai grammatici⁶³. Troviamo infatti 3 attestazioni di questo fenomeno solo all'interno del *Sant'Alessio* nei seguenti versi: *E mentre al cielo il suo cammino intende / Lui piange e sospirerà / Lui d'Alessio l'inulta fuga apprende* (III, V, vv. 22-24). All'interno dei libretti d'opera delle origini non è attestato l'utilizzo del pronome *lui* in funzione di soggetto (Saino, 2011: p. 161). Questo dimostra come la lingua del Rospigliosi fosse più vicina al parlato. Questa pratica non sarà comune nemmeno all'interno dei libretti veneziani degli anni '40 del Seicento.

Per quanto riguarda l'uso dei clitici delle forme maschili di 3^a persona *il* e *lo* la situazione appare incerta. Si attesta infatti un'oscillazione nell'utilizzo di questi due clitici in funzione oggettiva. Frequenti sono dunque le forme *il mantiene*, *il sostiene* e *il vedrai*, in alternanza con i tipi *lo porti*, *lo riporta*, *lo spero*. Si ha quindi un'alternanza libera,

⁶² È possibile constatare tale alternanza con prevalenza, seppur non così preponderante, del pronome *egli*, anche all'interno dei *RVF* (Vitale, 1996: p. 160).

⁶³ Analogo utilizzo del pronome *lui* è attestato all'interno delle opere di Angelo Poliziano. Pochi anni più tardi anche lo scrittore napoletano Jacopo Sannazzaro utilizzerà il pronome *lui* come soggetto, tanto da essere criticato dai grammatici fiorentini cinquecenteschi (Folena, 1952, p. 72). Già nella prima metà del Cinquecento Bembo criticò fortemente questa consuetudine; e così Sannazzaro, all'interno delle *Rime*, corresse il pronome *lui* con la forma più poetica *ei* (Megenaldo, 1962: p. 479).

indipendentemente dalla consonante iniziale della parola successiva. All'interno della lingua questi due clitici sono distribuiti in maniera analoga a quella degli articoli omonimi. Sarà solo nel secondo Ottocento che *il* sarà percepito come proprio dell'uso poetico (Serianni, 2009: p. 175).

Nelle opere rospigliosiane è inoltre presente il tipico uso delle forme pronominali comitative arcaiche *meco*, *teco*, *seco*, derivanti dal latino *mecum*, *tecum*, *secum*, utilizzate anche in prosa fino al Novecento (*Meco* venite a salutare il giorno, *Erminia sul Giordano*, Pr., v. 24; *Teco* sperai, gioie senza te, *Sant'Alessio* (I, V, v. 68); *Se l'ore volano / e seco* involano, *Sant'Alessio* (I, II, vv. 19-20). Non si attestano invece i rari pronomi *nosco* e *vosco*.

Il verbo. Nel *corpus* rospigliosiano è possibile incontrare dei verbi il cui tema dell'indicativo e del congiuntivo è in consonante palatale. Il caso più attestato è quello del tipo *vegno* e composti (*avvegna*, *convegna*). Tale forma si mantiene all'interno della lingua poetica fino al XIX secolo, per poi lasciare spazio alla forma non marcata *vengo*. Infatti *vegno* è l'esito regolare del latino VENIO (con la consueta evoluzione del nesso di N+Jod in /ɲ/), ma per estensione analogica sui verbi con terminazione in *-go* (per esempio *colgo* o *leggo*) si stabilizza la forma *vengo*. Si attestano anche verbi in cui il tema all'indicativo e al congiuntivo presenta una consonante velare. L'esempio più comune nella lingua dei libretti di Rospigliosi è il tipo *veggo*. Tale forma, originatasi sempre per analogia sui verbi in *-go*, all'epoca non era avvertita come letteraria, bensì era intercambiabile con *vedo* in tutti i registri.

Per quanto riguarda la 1^a persona dell'imperfetto indicativo, si osserva un'alternanza tra la desinenza di tipo etimologico *-a* e quella di tipo analogico in *-o*: le 1e persone in *-a*, inoltre, possono presentarsi anche nella variante con dileguo della labiovelare precedente. Trai vari esempi emergono i casi del verbo *avere* del tipo *io aveva* o *avea/ io avevo*, oppure il verbo *potere* in cui si attesta oscillazione tra *potea* e *potevo*.

Il passato remoto forte di alcuni verbi può presentare la 3^a persona singolare con apocope sillabica. È il caso già visto di *diè* (da DEDIT), su cui è modellato anche *fe' < fece*.

Un altro fenomeno tipico del futuro semplice, ma proprio anche del condizionale, è l'alternanza tra *-ar-* e *-er-*. Si nota una situazione oscillante nelle forme del tipo *tenta-*

rò/tenterò, appagarò/appagherò per il futuro semplice, *tentarei/tenterei*, *passaggeremo* e *nocerebbe* per il condizionale.

Ancora nel condizionale è normale l'oscillazione, alla 1^a persona singolare, fra le terminazioni *-ei* e *-ia*. Anche se il condizionale è poco presente nei libretti di Rospigliosi, si riscontra una netta predilezione per la terminazione *-ei*, avvertita all'epoca come meno poetica rispetto alle forme in *-ia*⁶⁴. Attestate, seppur rare, sono quindi le forme del tipo: *avria*, *crederia*, *faria*, *saria*.

Rara è la presenza di participi passati a suffisso zero; il più attestato è *scòrto*⁶⁵; all'interno del *Sant'Alessio* (nell'atto I scena I) si trova anche *dòma* per *domata*.

Per quanto riguarda il verbo *essere*, sono attestate le forme suppletive di futuro proprie della lingua poetica *fia* e *fiano* (*fien*), tratte dal paradigma del verbo latino FIERI⁶⁶. Il verbo *fare* presenta alla 1^a persona del presente indicativo la forma *fo* (da *FAO) utilizzata ancora oggi in toscano e per secoli non marcata rispetto a *faccio*, a lungo considerata appannaggio della lingua poetica⁶⁷. Si ritrova inoltre *face* sempre alla 3^a persona del presente indicativo, esito risalente dalla forma del latino classico FACIS, FACIT.

4.2.3. Sintassi

Data la composizione molto varia dei libretti rospigliosiani (la grande predominanza dei recitativi, composti di versi sciolti in libera successione di settenari e endecasillabi

⁶⁴ Il condizionale in *-ia* attraversa l'intero arco della tradizione poetica italiana, dal Duecento fino a Petrarca. Prorpio nei *RVF* il condizionale poetico con terminazione in *-ia* è prevalente; troviamo infatti le forme *avria*, *devria*, *seria* (Vitale, 1996: p. 203).

⁶⁵ La forma *scòrto* è attestata anche all'interno dei *RVF*, nel Poliziano, in Bembo, Tasso e Guarini (Saino, 2011: p. 166). Nella librettistica questo tipo di participio passato a suffisso zero si ritrova in Rinuccini oltre che nell'*Orfeo* di Striggio.

⁶⁶ Il tipo di futuro *fia* /*fiano* è onnipresente all'interno della tradizione poetica italiana; dai *RVF* (Vitale, 1996: p. 202) attraverserà infatti tutta la tradizione fino ad arrivare all'Ottocento. Si risconteranno anche degli allotropi (per esempio in nei melodrammi verdiani) come *fie*, *fieno*, *fien*.

⁶⁷ Cfr. Serianni, 2009: p. 234. La forma *fo* si ritrova all'interno di molti testi medievali fiorentini in prosa, tra cui il *Novellino*, la *Vita nova* e il *Convivio* danteschi e il *Decameron*. In poesia la forma *fo* era già presente nei siciliani e si estende agli stilnovisti, al Dante lirico, a Cecco Angiolieri e alla poesia di Boccaccio (Vitale 1996: p. 186).

con la presenza di rime non sistematiche, e frazioni di testo organizzati in strofe su versi misurati con rime sistematiche), vi si osserva una grande varietà di strutture sintattiche, finalizzata al contesto dialogico-narrativo, alla situazione e ai personaggi. Talvolta può quindi prevalere, qualora ci sia la necessità di una determinata espressività e vivacità, un periodare spezzato e ritmato, con un gran numero di esclamazioni e interrogazioni. È il caso della parte finale dei *Santi Didimo e Teodora*, nel momento in cui i genitori piangono la morte dei due figli martiri nella scena IX dell'atto III.

OSTILIA	Trofei d'acerbi sdegni Dunque tu giaci, o figlia? Chi fia che senza te viver m'insegni?	
CLEARCO	Ed è pur ver ch'io viva, O mia doglia infinita? La morte che sarà se questa è vita?	v. 70
OSTILIA	Piangete, occhi, piangete! E tu, destra infelice, apprendi intanto Quasi di lieve scherzo Ad asciugare il pianto, Poi che fredda et esangue Asciugar dèi d'istinta figlia il sangue.	v. 75
CLEARCO, OSTILIA, BEATRICE	O voti sparsi al vento! Ecco che in un momento Ohimè, venuta è meno ogni speranza! Lassi, che più n'avanza Se non doglia e tormento? O voti sparsi al vento! ⁶⁸	v. 80

Spesso la paratassi risulta più frequente rispetto all'ipotassi, sia all'interno dei recitativi sia all'interno delle arie. Alla paratassi si abbinano di frequente gli *enjambements*, che aiutano a mantenere la linea ritmico-melodica. Tutto questo sistema infatti si accordava con le esigenze del canto; di fatto la coordinazione rende più semplice la messa in

⁶⁸ Romei, 1999: p. 69.

musica e favoriva i compositori (Bonomi, Buroni, 2010: p. 99). Svareti sono gli esempi; questo tipo di periodo lo osserviamo nel *San Bonifazio*, quando nella scena VII dell'atto III la donzella di Aglae Asteria tesse le lodi del martire, in cui troviamo più periodi paratattici rispetto quelli ipotattici.

ASTERIA	<p>Non si pianga il morire Se con rapidi passi Per ogni via terrena a morte vassi, v. 120 Ma gioisca ogni mente al tuo gioire, Bonifazio felice, Poiché trionfi in su l'empie soglie E il mondo ti prese e il Ciel ti accoglie.</p> <p>Benedetti martíri, v. 125 Benedette ferite, Voi ne' celesti giri Splenderete in eterno assai più di belle Del sole e delle stelle.</p> <p>A sì vago splendore v. 130 Nei suoi più duri affanni Si rivolga il core E se pena il tormenta E speranza il consoli E con ali di fede al Ciel sen voli.⁶⁹ v. 135</p>
---------	---

Topologia. Per quanto riguarda l'ordine delle parole all'interno dei versi è possibile notare diversi fenomeni tipici della lingua poetica. Anzitutto è da osservare la posizione del verbo, che spesso viene collocato a fine verso per un'esigenza nella rima. Alcuni esempi sono: *Fanciulletto alato Amor si finge* (*Santi Didimo e Teodora*, I, VIII, v. 164); *Su questa ignuda sabbia il fianco poso* (*Comica del Cielo* II, XII, v. 61); *Clorinda, io solo a te l'alma donai* (*Erminia su Giordano*, III, VII, 58); *Questa serva seguite* (*Dal male al bene*, I, II, v. 69); *Altra pena non sento* (*Dal male al bene* II, III, v. 19); *Così le*

⁶⁹ Romei, 1999: pp. 136-137.

mie sventure io piango (*Sant'Alessio* I, I, v. 25). La posizione a fine verso del verbo comporta l'anticipazione del complemento oggetto o del complemento predicativo dell'oggetto.

Altro tratto che la lingua rospigliosiana condivide con il codice poetico della tradizione riguarda l'anteposizione dell'aggettivo al nome. Esempi sono: *Canore corde* (*San Bonifazio* I, I, v. 11); *tetra caverna* (*Comica del Cielo* II, I, v. 6), *sterili arene* (*Comica del Cielo* II, XII, v. 26); *nobil duce* (*Erminia sul Giordano*, III, X, 59), *Regal giovinetto* (*Sant'Alessio*, Pr., v. 69).

Del tutto normale è la presenza dell'enclisi libera dei pronomi atoni, un istituto sintattico frequente all'interno della lingua poetica fino al XIX secolo (Serianni, 2009: p. 177). Diverse sono le forme attestate; tra le più comuni troviamo le forme del tipo *pian-gasi, parmi, sottragasi, stassi, parmi, vassi*.

Inversioni. L'inversione all'interno dei libretti di Rospigliosi si riscontra in due contesti specifici: nelle forme verbali composte da ausiliare e participio passato, e nei sintagmi nominali contenenti un complemento di specificazione. Diverse sono le attestazioni all'interno dei libretti rospigliosiani presi in considerazione; per quanto riguarda la sequenza ausiliare + verbo flesso troviamo inversioni del tipo: *E insieme finita sia* (*Erminia sul Giordano* III, III, 55); *Così dunque io obedito son da voi* (*Chi soffre spera* II, XII, v. 96). L'inversione del complemento di specificazione è meno presente rispetto a quella del sintagma verbale, ma ha una finalità abbastanza rilevante dal punto di vista del significato. Notiamo infatti i due esempi: *io, di lei per aver qualche novella* (*Erminia su Giordano* II, I, v. 37), *Non d'Alessio la morte* (*Sant'Alessio*, III, II, v. 58), *Odo il canto e non vedo / Chi di un dolce spavento il cor m'ingombra.* (*La comica del Cielo* I, IX, v. 23). Nel primo caso, oltre ad esserci un iperbato, il complemento di specificazione viene posto vicino al soggetto per sottolineare il desiderio dell'uomo di avere notizie della donna amata Erminia (è infatti Tancredi a parlare); nel secondo caso invece l'anticipazione del complemento di specificazione è utile per accostare il nome del santo martire con il sostantivo *la morte* per evidenziare l'ascesa al cielo del protagonista, evento fondamentale per l'intera trama del libretto. Nel terzo caso infine l'anticipazione

del complemento di specificazione è utile per porre l'accento su l'elemento che colpisce il protagonista.

Iperbato, tmesi ed epifrasi. Frequente all'interno della lingua dei libretti rospigliosiani è l'iperbato. Molti sono gli esempi: *Ferma, Tancredi, il passo* (*Erminia su Giordano* II, I, v. 1); *Ritorna, o pianto, al cuore* (*Chi Soffre spera*, I, V, v. 10). Risulta possibile classificare gli iperbati in base al segmento che viene inserito e che spezza il sintagma che dovrebbe essere unito. In questo caso notiamo che il segmento che spezza il sintagma è un'invocazione. Un'altra tipologia di iperbato può presentare un segmento con un complemento di specificazione come nell'esempio visto precedentemente nell'*Erminia sul Giordano: io, di lei per aver qualche novella* (II, I, v. 37). Talvolta questo fenomeno può estendersi anche lungo più di un verso come in *Qual mia ventura, o quale, / Dio di somma pietade, / da' solitari chiostri* (*Sant'Alessio* II, VI, vv.7-9).

Più raro è il caso della tmesi⁷⁰, fenomeno atto a creare la massima libertà nella disposizione dei diversi elementi della frase. In Rospigliosi troviamo per esempio: *Per la di lui perfidia* (*Erminia sul Giordano* II, V, v. 69) ; *O d'una sfinge oscure ha le parole* (*La comica del Cielo*, I, III, v. 42).

Vicina all'iperbato è un'altra figura topologica molto presente all'interno dei libretti: l'epifrasi. All'interno della lingua di Rospigliosi essa si presenta secondo la disposizione «ad occhiale» (Serianni, 1989: p. 95). Esempio classico è: *Ben cento volte e cento* (*Erminia sul Giordano*, I, III, v. 2).

Dittologie. Tratto tipico della lingua poetica e della librettistica è il comunissimo utilizzo di coppie sinonimiche formate da aggettivi, sostantivi o verbi. Questi sono tra loro connessi dalla congiunzione *e*, e si collocano spesso a fine verso. Tra le più comuni tro-

⁷⁰ La tmesi è una figura topologica molto utilizzata all'interno dell'organizzazione sintattica dei libretti rinucciniani (Saino, 2011: p. 172). Questo fenomeno sarà utilizzato costantemente all'interno dei libretti, fino ad arrivare all'Ottocento. Nei libretti rossiniani per esempio sia la tmesi sia la spezzatura sintattica avranno una frequenza elevatissima (Rossi, 2005: p. 208).

viamo: *avvampo e ardo; eccelse e belle; flagelli e cilici; vile e negletta; vinte e disfatte*⁷¹.

Il vocativo lirico. Caratteristica della lingua dei libretti è quella di anteporre l'aggettivo possessivo nelle allocuzioni. Questo stilema era utilizzato scarsamente all'interno della poesia medievale, ma inizia a comparire nel Cinquecento, diventando caratteristico nella lingua poetica fino all'Ottocento, e viene indicato appunto come "vocativo lirico" (Serianni, 1989: p. 154). Nella lingua rospigliosiana è molto frequente; alcune attestazioni in cui questo espediente si manifesta in maniera evidente sono: *O mia cieca follia* (*Sant'Alessio*, III, III, v. 39); *O mia fede tradita!* (*Santi Didimo e Teodora*, II, III, v. 19), *O mio tormento fiero!* (*San Bonifazio*, III, IV, v. 43), *O mia gioia e diletto*, (*Chi soffre spera*, II, IX, v. 22), *O mia pena infinita* (*Erminia sul Giordano*, III, VIII, v. 57).

4.2.4. Lessico

Al fine delle indagini riguardanti il vocabolario dei drammi musicali di Rospigliosi non risulta fondamentale una bipartizione tra versante sacro e profano. Sebbene sul piano strutturale-formale i caratteri siano diversi⁷², sia i libretti agiografici sia quelli laici presentano dei registri comuni. Vero è che nelle opere religiose vi è una netta preponderanza di un registro tragico-religioso, caratteristica non del tutto assente nelle opere profane, ma nettamente in minoranza. Allo stesso modo il versante profano si dimostra più aperto alla varietà lessicale, grazie all'elemento comico (molto più presente rispetto

⁷¹ *Ardo e Avvampo* era stata utilizzata come titolo di del madrigale *Ardo Avvampo* di Claudio Monteverdi in *Madrigali guerrieri et amorosi* del 1638 (Arnold, 1967: p. 56). *Eccelse e belle* si ritrova all'interno delle *Canzonette* di Gabriello Chiabrera (Raboni: 1998, p. 47) (Volume 2, VIII, v. 49). *Vile e negeletta* invece si ritrova due volte all'interno della *Liberata* del Tasso (VII, 9 e VII 10), così come la dittologia *vinte e disfatte* (II, 66) (Tomasi, 2017: p. 177 e p. 674).

⁷² Cfr. § 4.1.2.

all'opera sacra⁷³) che è proprio dei personaggi di basso rango sociale; questi ultimi le-
gittimano anche registri bassi e, in alcuni casi, persino parlate dialettali.

4.2.4.1. Parole della tradizione poetica

Larghissimo è l'uso di una serie di voci riprese dalla tradizione poetica italiana, che il
Rospigliosi inserisce all'interno dei suoi melodrammi. Sono qui passate in rassegna le
più attestate e le più rilevanti nei libretti presi in considerazione.

Aita. Un provenzalismo poetico molto comune già dal Duecento, deverbale da *aitare*,
diffuso anche nella prosa. Molto attestato in Rospigliosi. Troviamo infatti nel
*Sant'Alessio: Dunque a me porgi aita / Eterna fede con pietade infinita / Doni satbil
soccorso a chi lo chiede* (atto II, scena VI, vv. 64-66).

Augello. È un altro provenzalismo (con conservazione del dittongo *au* tipica del pro-
venzale), parola-simbolo del linguaggio poetico tradizionale⁷⁴. Questa voce fa infatti
parte di una serie di lemmi già presenti all'interno dei libretti cortigiani dei primi anni
del Seicento, ripresi dalla tradizione pastorale del Tasso e del Guarini. Nei libretti rospi-
gliosiani presi in considerazione è attestato 24 volte, e il melodramma in cui più volte
figura è l'*Erminia sul Giordano* (11 esempi), l'opera di ambientazione pastorale. Tro-
viamo per esempio: *Udite intanto / Canori augelli / Sugli arboscelli / Disciôrre il canto*
(*Erminia sul Giordano* I, II, vv. 11-14). Da notare come qui si trovi anche il lemma *ar-
boscelli* (da *arbore*)⁷⁵. Questa è un'ulteriore parola tipica del genere pastorale e appar-
tiene a una serie di lemmi che, con l'avvento del Settecento, inizieranno a scomparire
dalla lingua dei libretti (Rossi, 2014: pp. 298-299).

⁷³ Nei melodrammi secenteschi i temi e stilemi tragici e comici non sono strettamente divisi
come in tutta l'opera settecentesca (Rossi, 2014: p. 300).

⁷⁴ Cfr. Serianni, 2009: p. 75.

⁷⁵ *Arbore* è un latinismo (da ARBORE(M)) che non presenta dissimilazione dal proprio allotropo
di trafilata popolare (Serianni, 2009: p. 102).

Doglia. Parola facente parte del lessico della sofferenza amorosa. Questo termine è molto antico all'interno della letteratura italiana; si ritrova infatti già attestato nei componimenti lentiniani, guittoniani e di Calvalcanti. Viene inoltre utilizzato da Dante all'interno aspre delle Rime fino a giungere al Petrarca che ne farà un uso frequente nel *Canzoniere*. In Rospigliosi si ritrova frequentemente (35 attestazioni), come ad esempio nel *Sant'Alessio: Pianti, o doglie estreme / Dal cui rigore ogn'altra doglia è vinta. / Non spera più da quella bocca estinta / Udir d'Alessio i casi il cor che geme* (III, III, vv. 116-119).

Il termine *doglia* oscilla con il sinonimo *duolo* (latinismo da DOLU(M))⁷⁶. Tale forma è molto attestata all'interno della produzione rospigliosiana (76 volte). Un esempio si ritrova in riferimento alla sofferenza d'amore del personaggio di Fernando nel *Dal male al bene: Amar più d'uno, abbia in te fine il duolo, / Ché assai meglio saprà / Quand'ella voglia, un giorno amar te solo* (III, II, vv. 34-36).

Lumi. Tale voce, al plurale, è tipica del lessico amoroso. Inizia a diffondersi all'interno del *Paradiso* di Dante, significando più che altro 'stelle, spiriti luminosi'. Sarà però Petrarca a decretarne la specializzazione semantica in riferimento agli occhi, in particolare, dell'amata (Saino, 2011: p. 224). La voce avrà poi fortuna nel Cinquecento, affermandosi nel Tasso lirico e nei petrarchisti. In Rospigliosi *lumi* per 'occhi' è attestata 49 volte; in III, III del *Sant'Alessio* (vv. 23-26) troviamo il seguente passaggio: *Che pensi furo i tuoi, Alessio? / E con quali lumi / Mirasti i lumi altrui / Per te conversi in fiumi*.

Questa forma continuerà ad avere successo anche all'interno dei libretti ottocenteschi; per esempio, all'interno della *Lucia di Lammermoor* donizettiana (con libretto di Salvatore Cammarano), *lumi* per 'occhi' è attestato 6 volte (Bonomi, Buroni, 2010: p. 127).

Mercede. È una voce letteraria, spesso apocopata in *mercè* (cfr. §4.2.1), di origine molto antica, documentata per la prima volta all'interno della scuola siciliana. Il termine, che non è di ambito esclusivamente amoroso – significa spesso soltanto 'ricompen-

⁷⁶ Questa voce è stata meno utilizzata nei primi secoli della tradizione poetica volgare, andando a coprire, per esempio nella *Commedia* dantesca, ambiti semantici diversi da quelli strettamente amorosi; sembra essere stato il Petrarca ad averla resa disponibile ai lirici cinquecenteschi, dove conosce una larghissima diffusione all'interno dei RVF con l'accezione di sofferenza amorosa (Saino, 2011: p. 226).

sa' o 'grazia' –, acquista già dal Duecento il significato quasi stereotipato di 'corrispondenza, partecipazione, condiscendenza di sentimenti amorosi da parte di una donna oggetto di ammirazione da parte di un uomo' (*DELI*: p. 964). In questa accezione propria della lirica amorosa, la voce è recepita dal Dante della *Vita nova* e dal Petrarca dei *RVF*, riscuotendo, in seguito, un grande favore per tutto il Cinquecento. In Rospigliosi *mercede* (meno frequente di *mercè*) mantiene la stessa accezione di 'grazia', ma all'interno di un contesto non più amoroso bensì sacro. Esempio ne sono nel *San Bonifazio* i versi con cui il santo e Innocenzo pregano Dio perché, dopo la morte, l'anima ritorni al Regno dei cieli: *O Dio, sia tua mercè, / Che dal carcere umano, / Opra della tua mano, / L'anima ritorni a te* (III, III, vv. 108-111).

Periglio. Un provenzalismo che risolve in laterale palatale il nesso -CL- del latino volgare (*periglio* < PERIC(U)LUM), variante della forma corrente *pericolo* (Serianni, 2009: p. 94). Sono undici le attestazioni nei libretti di Rospigliosi analizzati; lo troviamo per esempio nei *Santi Didimo e Teodora* (II, I, vv. 43-44): *Tra l'umani perigli / Chi solo del Piacer siegue i consigli*.

Rai. È un poetismo fonetico⁷⁷. Tale voce è attestata in tutta la tradizione poetica in volgare. Nei drammi analizzati del Rospigliosi se ne ritrovano 8 occorrenze, e sono legate, più che alla sfera amorosa, a quella religiosa. Tale termine è infatti inserito soprattutto all'interno della descrizione delle sfere divine. Nel *Sant'Alessio* troviamo per esempio: *Il ciel vagheggia / Alma beata omai / E l'alta reggia rimira / Adorna di lucenti rai*, in III, VI, vv. 1-4. Tale voce è attestata anche nei melodrammi di Rinuccini; la differenza sta però nel fatto che in questi libretti il termine *rai* si trova in descrizioni amoro-⁷⁸.

⁷⁷ Cfr. § 4.2.1.

⁷⁸ Rinuccini all'interno della *Dafne*, utilizza il termine *rai* nella descrizione degli occhi della protagonista (Saino, 2011: p. 225).

4.2.4.2. Latinismi

La lingua del Rospigliosi è ricchissima di latinismi, ovvero di voci di origine dotta che entrano a far parte della storia letteraria volgare per la loro adozione in un preciso contesto da parte di importanti autori, per lo più in ambito poetico, soprattutto nel XIV secolo (Antonelli, Serianni, 2011: p. 19). Va detto che la maggior parte di queste voci compare già nello straordinario *corpus* lessicale del Tasso, uno degli autori a cui i primi librettisti attingeranno maggiormente; molte voci di origine dotta all'interno dei testi dei melodrammi risultavano pertanto già ben acclimatate nella storia letteraria volgare.

Algente. Latinismo (da ALGENTEM, participio presente di ALGEO 'gelo') attestato già in Dante all'interno delle rime petrose (*GDLI*, I: p. 303). Passa in seguito al Petrarca, quindi a Lorenzo de' Medici, arrivando poi al Tasso lirico e all'*Adone* di Marino. In Rospigliosi l'aggettivo occorre 9 volte, 6 solamente nell'*Erminia sul Giordano*. Tale latinismo è infatti utile per descrivere le acque fredde del Giordano, come nel prologo, in cui lo stesso fiume personificato afferma: *Al mio desire ogni tuo cenno è legge, / E ben sai che talor nell'acque algenti / Provai tue fiamme ardenti.* (vv. 99-101).

Aura. Latinismo poetico molto impiegato in poesia. La parola *aura* (assieme al suo diminutivo *auretta*) fa parte di quel lessico tipico della favola pastorale che il Rospigliosi riprende dall'*Aminta* del Tasso e dal *Pastor fido* di Guarini⁷⁹. Il suo significato è 'venticello, brezza leggera' e per estensione 'aria' (*GDLI*, I: p. 845). Nelle opere prese in considerazione se ne contano 19 esempi, di cui 9 con il significato di 'venticello', mentre gli altri 10 valgono figuratamente 'spirito' o 'soffio vitale'. Un esempio della prima accezione si trova all'interno di un contesto tipicamente pastorale nell'*Erminia sul Giordano*, in cui Tancredi descrive un paesaggio campestre: *Ah no l'aura è solo / Nella verde campagna / Che fa scuoter le frondi et al mio duolo / Forse sospira e per pietà si lagna.* (II, I, vv. 36-39). Per il significato di 'spirito vitale' si può invece citare il *Sant'Alessio*, in cui l'*aura* è capace di asciugare le lacrime e risollevare dai turbamenti

⁷⁹ Questa voce si ritrova lungo tutta la tradizione letteraria volgare. Diverse sono le attestazioni nella *Commedia* dantesca e nel *Decameron* di Boccaccio. Giunge poi nel Quattrocento in Poliziano e in seguito nel Cinquecento nel Tasso sia epico che poetico (nell'*Aminta* per l'appunto). Si ritroverà anche all'interno dell'*Adone* di Marino (*GLDI*, I: p. 845).

il cuore e la mente: *Aura dolce di speme / Le lagrime rasciuga / E il cor rinfranca / Non mai perda conforto / La sollecita mente* (I, I, vv. 36-40).

Egro. Si tratta di un latinismo marcato inserito da Petrarca nei suoi *RVF*⁸⁰. *Egro* è un aggettivo il cui significato è ‘scosso, pieno di dolore’. Tale termine durante il Cinquecento (nell’*Orlando Furioso* di Ariosto e nella *Gerusalemme* del Tasso) assume il significato di ‘infermo, sofferente turbato, affannato, afflitto’. All’interno delle opere di Rospigliosi si registrano 13 occorrenze dell’aggettivo, sempre con il primo significato (‘scosso, pieno di dolore’). Vediamo per esempio essere pieni di dolore gli occhi della Baldassarra nella *Comica del Cielo*, la quale dopo essersi svegliata descrive in questo modo la sua sofferenza causata dalle pene d’amore: *Assai lunghe dimore, / Poco però tranquille, / Alle cure del core / Traeste in vil riposo, egre pupille*. (II, VIII, vv. 93-96). Analogamente all’interno del *Sant’Alessio* il servo Curzio, in una delle descrizioni del martire mendicante, lo descrive con l’aggettivo *egro*, inteso come ‘sofferente’: *Onde il romeo, ch’è pazzo afflitto ed egro, / Diventi un pazzo allegro*. (I, VII, vv. 22-23).

Licere. È un latinismo verbale limitato esclusivamente alla terza persona, di grande tradizione volgare. *Lice* è già presente in Guittone d’Arezzo, compare più volte nella *Commedia* dantesca e successivamente occorre anche nei *RVF* di Petrarca (*GDLI*, IX, p. 52). Il latinismo è inoltre assai diffuso nella poesia del Cinquecento, specie in Ariosto e nel Tasso epico (Vitale, 2007: p. 111), con il significato di ‘essere possibile, concesso, consentito’. Nei libretti rospigliosiani lo si ritrova diverse volte (21) come nel *San Bonifazio* (*Io vi bacio e vi adoro / Poi che per voi ne lice / L’alma sciogliera al Ciel fra tante pene / Preziose catene*, III, III, vv. 49-52). Analogamente *lice* è associato ad *alma* nell’*Euridice* di Rinuccini; vediamo infatti: *Sol lice alle grand’alme / Tentar sì dubbie*

⁸⁰ Questo aggettivo è attestato una volta nei *RVF* petrarcheschi (Vitale, 1996, p. 508). Si ritroverà poi anche all’interno del Tasso arrivando fino all’*Adone* di Marino (*GDLI*, V: p. 69). L’aggettivo ricorre anche nei libretti di Rinuccini, in cui la voce, nella singola attestazione all’interno dell’*Arianna*, sembra avere piuttosto il significato esteso di ‘turbato’ (Saino, 2011: p. 212). È un latinismo che nella librettistica verrà utilizzato di rado; per esempio, non se ne trova nessuna occorrenza nei libretti di Metastasio e compare in due occorrenze nel libretto verdiano del *Trovatore*. In Verdi questa voce appartiene al lessico di tono cupo, assieme ad altri aggettivi come *atroce, crudele, cupo, fosco, infame, infernale, orrido, tetto, tremendo* (Bonomi, Buro-ni, 2017: pp. 124-125)

palme (vv. 606-607), *Ben può dirsi alma felice, / Cui pur lice / Appressar l'altera spon-*
da (vv. 770-772) (Saino, 2011: p. 215).

Paventare. È un latinismo che si inserisce all'interno della lingua, con il significato di 'temere' (*DELI*: p. 1153). Ricorre nei *RVF* di Petrarca, giungendo poi fino al Cinquecento nella *Gerusalemme* del Tasso (*GDLI*, XII: p. 870). In Rospigliosi *paventare* (con le sue diverse forme flesse) è attestato circa una cinquantina di volte. Nell'*Erminia sul Giordano* il personaggio Ergasto nota che i pastori non temono la povertà in quanto questa nobilita il cuore: *Ché nostra povertà nulla paventa / E rende il cuor sicuro / Dell'innocenza impenetrabil muro*. (I, II, vv.57-59). Nel *Sant'Alessio* invece l'Angelo invita il protagonista a non aver paura del martirio, perché la morte è un rifugio sicuro: *E giunto all'ore estreme, / Non paventar di morte il varco ombroso, / Ché a chi pene soffrì, morte è riposo*. (II, VII, vv, 35-37).

Pugna. Uno dei latinismi utilizzati nella lingua del Rospigliosi è la voce *pugna*, di cui si contano 6 attestazioni nelle opere prese in considerazione. Il suo significato è quello di 'battaglia, combattimento' ed è voce molto attestata in tutta la tradizione della letteratura volgare (cfr. *GDLI*, XIV: p. 902). Nel *Sant'Alessio* la parola è ripetuta 4 volte in una *refrain* cantato da un coro di demoni, i quali inneggiano alla guerra da muovere contro il martire: *Alle pugne, alle stragi, alle armi, alle armi* (I, IV, v. 62).

Ruina. Questo è un latinismo fonetico: rispetto all'esito popolare *rovina*, è venuta a mancare l'epentesi di consonante estirpatrice dello iato (Serianni, 2009: p. 99). Tale forma attraversa tutta la letteratura volgare. Si afferma nel Duecento ed è molto impiegata nella *Commedia* dantesca: sarà poi utilizzata sia nella prosa sia nella poesia fino all'Ottocento. In Rospigliosi essa è attestata 15 volte, e può avere un duplice significato. Da una parte ha la valenza di 'cataclisma, disastro, grave danno', come nell'unica attestazione nel *Sant'Alessio* in riferimento alla sorte di Eufemiano: *Misero Eufemiano, / Di qual ruina acerba / Nell'ocaso degl'anni il ciel ti serba?* (II, IV, vv. 54-56). Al contrario può mantenere il significato originale di 'disastro, grave danno, rovina' come nei

Santi Didimo e Teodora in cui il Coro parla della rovinosa sorte che spetta a Teodora: *De' pensieri è ruina / Maestosa beltade* (I, VIII, vv. 63-64).⁸¹

4.2.4.3. Campi semantici particolari

Il lessico dei libretti rospigliosiani si caratterizza per la sua insistenza su alcuni campi semantici particolari. L'atto del mangiare e tutta la sfera semantica del cibo è presente in almeno due opere rospigliosiane. Si osservano infatti delle enumerazioni di cibi affidate a personaggi di bassa estrazione sociale, come il servo Zanni nel *Chi soffre sperì* e il servo Fagotto nel *San Bonifazio*. Nella scena finale del *Chi soffre sperì* il servo Zanni, sul procinto di allestire un banchetto, cita cibi come *lasagne, galline, pastizzetti e tortei* (queste ultime due parole tra l'altro tipiche del dialetto bergamasco). Tutte queste voci ricorrono solamente una volta all'interno dei testi rospigliosiani. Il servo Fagotto invece, in un dialogo con il Capitano (atto I, scena V del *San Bonifazio*), descrivendo gli avvenimenti della sera precedente parla di *vitella, ravioli, pasticcio, arrosto e insalata*. Tale campo semantico appartiene a un registro basso, tipico dei testi di Rospigliosi. Già si è parlato di come il cardinale pistoiese sia stato uno dei primi a inserire l'elemento comico nei drammi per musica sia in quelli di trama agiografica sia in quelli del versante profano. Questa particolare sfera semantica è quindi prerogativa dei libretti rospigliosiani, e sarà in seguito, nella tradizione melodrammatica, esclusiva dell'opera buffa del Settecento e di inizio Ottocento (Rossi, 2005: p. 296).

Un'altra sfera semantica ben rappresentata nelle opere rospigliosiane è quella delle armi e della guerra. La parola *arma* è attestata ben 49 volte, mentre *guerra* ha 41 esempi. Molto impiegati sono inoltre i tecnicismi tipici dell'arte militare. L'esempio più rilevante è costituito dai seguenti versi estratti da un recitativo del *San Bonifazio* (II, III), nel quale il personaggio del Capitano enumera una serie di strumenti per la battaglia:

⁸¹ Tale forma sarà utilizzata anche all'interno dei libretti di un altro librettista: Pietro Metastasio. Qui però *ruina* assumerà il significato figurato di caduta o decadenza di un principio, di un'ideale o di una fede. (*GDLI*, XVII: p. 232).

Di zagaglie, d'usberghi, di corazze,
Di loriche, di mazze
Di rotelle, di targhe e di cimieri,
Di picche, d'archibusi, di petardi,
Di lanze, di stendardi,
D'elmi, di scimitarre,
D'artiglierie, d'arieti e di sbarre.⁸²

Questo registro lessicale di tipo militare è ripreso dal Rospigliosi dalla tradizione epico-cavalleresca del Tasso (Vitale, 2007: p. 34). Bisogna infatti considerare come il cardinale pistoiese si fosse particolarmente basato nella costruzione delle sue opere sul Tasso della *Liberata*. L'argomento dell'*Erminia su Giordano* è ripreso quasi del tutto dai canti VI e VII del poema tassiano; l'atto I della *Comica del Cielo* si ispira in parte al canto II della *Gerusalemme*, attraverso la vicenda dei personaggi del mago Ismeno e del re di Gerusalemme Aladino (Tomasi, 2017: p. 77).

Altri tecnicismi d'ambito militare sono *scudi* (attestato 7 volte) e *acciari* (attestato una volta solo).

4.2.4.4. Il dialogo reale e le allocuzioni simboliche

Una delle caratteristiche delle opere liriche è il frequente ricorso al dialogo, sia reale (presente soprattutto all'interno degli istituti formali dei recitativi) sia fittizio (Rossi, 2011: p. 295). Quello reale serve a portare avanti la comunicazione ordinaria tra i personaggi e occupa la maggior parte dei recitativi. Tipico del dialogo reale nei drammi di Rospigliosi è l'impiego di svariati proverbi ed espressioni idiomatiche, che sono prova dell'avvicinamento da parte del cardinale pistoiese al coevo genere *comico-ridicoloso* (Santacroce, 2012: p. 76). Le espressioni idiomatiche si riscontrano all'interno di quei libretti che più tendono al raggiungimento della comicità, e sono assegnate ai personag-

⁸² Romei, 1999: p. 104.

gi di rango più basso. Si registrano le seguenti espressioni e proverbi: *Pigliare dei gran-chi*⁸³ (*San Bonifazio*, I, IV, v. 25); *Fanno venir la mosca al naso*⁸⁴ (*San Bonifazio*, I, V, v. 19); *La lingua batte dove il dente duole*⁸⁵ (*San Bonifazio*, II, VX, v. 6); *Gatta ch'ha prescia fa li figli ciechi*⁸⁶ (*Chi soffre speri*, II, XIII, v. 5).

Il dialogo fittizio invece si ritrova soprattutto sotto forma di domanda o esclamazione egocentrica (Serianni, 1989: pp. 119-120) cioè quando il personaggio si rivolge a sé stesso utilizzando la prima, la seconda o la terza persona.

Uno degli espedienti tipici della lingua dei libretti rospigliosiani è il ricorso alle «allocuzioni simboliche», ovvero delle allocuzioni in cui il personaggio individua come destinatario un ente astratto (Serianni, 2002: p. 123). Questa tipologia di apostrofe non era presente all'interno delle prime opere di corte, in cui i personaggi si rivolgevano a *realia* inanimati, ovvero a enti reali ma non in vita, come alle piante o ai boschi. Nell'*Euridice* di Rinuccini troviamo: *Antri, ch'a' miei lamenti rimbombaste / Dolenti, amiche piaggie, / E voi, piante selvaggie, ch'alle dogliose rime / piegaste per pietà l'altre cime* (I, II, vv. 1-5)⁸⁷, oppure nella *Favola di Orfeo* di Striggio troviamo un'invocazione ai boschi: *Vi ricorda, o boschi ombrosi, / de' miei lunghi aspri tormenti* (II, I, vv. 28-29)⁸⁸. Nelle opere di Rospigliosi, invece, le allocuzioni simboliche sono piuttosto frequenti e si indirizzano a una moltitudine di enti astratti. Celebre è quella con cui Sant'Alessio, nel dramma eponimo, si rivolge alla morte nell'aria del martirio:

O morte gradita!
Ti bramo, ti aspetto,
Dal duolo al diletto

⁸³ Espressione idiomatica che assume il significato di 'errore, abbaglio, sbaglio clamoroso' (Dardano, 1980: p. 845).

⁸⁴ Espressione idiomatica che assume il significato di 'avere un attacco di rabbia, spazientirsi' (Dardano, 1980: p. 1226).

⁸⁵ Proverbio che ha come significato 'il discorso finisce sempre per tornare sull'argomento che più preme' (Dardano, 1980: p. 518).

⁸⁶ Let. 'la gatta che ha fretta partorisce figli ciechi'; a pronunciare questo proverbio contro la fretta sarà il servo Coviello che utilizzerà la parlata dialettale napoletana (cfr. § 4.2.6. Plurilinguismo).

⁸⁷ Mayer Brown, 1981: p. 19.

⁸⁸ Gronda, Fabbri, 1997: p. 31.

Tua calle n'invita.⁸⁹

Nella prima delle quattro strofe che compongono l'aria, il santo si rivolge direttamente alla morte, quasi fosse un personaggio reale e concreto. L'aria diventa quasi una preghiera alla morte, perché colga il protagonista e gli consenta così di essere accolto in Paradiso. Per questo è possibile far rientrare questa tipologia di allocuzione simbolica nella categoria delle allocuzioni religiose (Serianni, 2002: pp. 125-126). Molte sono le allocuzioni di carattere religioso, soprattutto nei libretti sacri: *O Dio, quant'è fallace* (*San Bonifazio*, I, VIII, v. 136) riferendosi alla fugacità dell'amore in un dialogo con la giovane Aglae, oppure: *Padre del Ciel, se di verace fede / Giungono i prieghi ad impe-trarne aíta, / In te, Signore, ogni speranza ho chiuso* (*Santi Didimo e Teodora*, III, VI, vv. 3-5) in cui Didimo si rivolge a Dio poiché è cosciente che la sua sorte sarà la morte⁹⁰.

Un'altra allocuzione simbolica rilevante si trova all'interno della *Comica del Cielo*. Qui il personaggio protagonista della Baldassarra invoca direttamente i *pensieri* chiedendo loro una tregua per i problemi da cui è afflitta:

Lasciatemi, pensieri!
O fate, meno torbidi e noiosi,
Tregua con i miei riposi,
Non più del cor carnefici sì fieri.⁹¹

La protagonista apre così l'opera con questo recitativo monologico rivolgendosi a un ente completamente astratto come i propri pensieri. Altre allocuzioni simboliche di questo tipo sono: *O mortali dilette, o fieri inganni* (*San Bonifazio*, I, III, v. 14) in cui la giovane Aglae sfoga la sua infelicità per essersi innamorata di Bonifazio. Un altro esempio ancora è *O delizie da me tanto bramate* (*Comica del Cielo*, II, XII, v. 18), allocuzione rivolta ai piaceri che Baldassarra insegue. Quest'ultima allocuzione, rivolta alle *delizie*, è significativa, in quanto verrà utilizzata poi, nella Venezia della fine degli anni quaran-

⁸⁹ Della Corte, 1978: p. 242.

⁹⁰ Analoga perifrasi indirizzata a Dio (*Padre del Ciel*) era stata utilizzata all'interno del LXII componimento dei RVF petrarcheschi *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*.

⁹¹ Romei, 1999: p. 144.

ta del Seicento, anche da Cicognini nel *Giasone*: all'interno dell'atto I vi è l'aria di sortita dello stesso Giasone, nella quale il protagonista si rivolge direttamente alle delizie d'amore per chiedere loro una tregua: *Delizie, contenti / Che l'alma beate, / Fermate, fermate: / Su questo mio core / Deh più non stillate / Le gioie d'amore*. (I, II, vv. 1-7)⁹². Dal punto di vista metrico, un ulteriore parallelo è costituito dall'uso del senario.

Utilizzando le allocuzioni simboliche nei suoi libretti, Rospigliosi inizierà a diffondere un espediente che godrà di fortuna ininterrotta nella librettistica, fino almeno al melodramma romantico, in cui tale tipologia di apostrofe sarà molto impiegata⁹³.

4.2.5. Metateatralità

Benché isolato, è utile registrare l'unico caso di metateatralità nei libretti rospigliosiani, che compare all'interno della *Comica del Cielo*. In chiusura del primo atto dell'opera diversi personaggi assumono il ruolo di spettatori e commentano le vicende dell'atto appena concluso, rivolgendosi agli spettatori reali dello spettacolo:

VARI SPETTATORI

UNO	Mirabil novità!	
SECONDO	Strano successo!	
TERZO	Unì principio e fine un tempo istesso.	v. 50
QUARTO	Chi prende Dio per duce In un punto diviene Esempio di virtù, specchio di luce.	
QUINTO	I teatri, le scene	v. 55

⁹² Gronda, Fabbri, 1997: p. 118.

⁹³ Tra gli esempi più importanti e famosi si registra l'allocuzione simbolica nell'opera di Solera-Verdi del *Nabucco* nell'aria *Va' pensiero* (III, IV, vv. 1-16) in cui «il coro di ebrei chiama in causa prima il *pensiero*, la *patria* poi, e infine *l'arpa d'or dei fatidici vati*» (Serianni, 2002: p. 123).

	Il più chiaro lor vanto oggi han perduto.	
SESTO	Baldassarra felice, al tuo gran zelo	
	Il titolo è dovuto	
	DI COMICA DEL CIELO	
ALTRI	Gli occhi ho colmi di pianto e colmo il core	v. 60
	Di pietà, di stupore.	
	Ciascun può girne ov' il desio l'invita:	
	La comedia è finita. ⁹⁴	

La metateatralità è tipica del genere buffo e semiserio e, come tale, si riscontra di frequente nei drammi giocosi del Settecento⁹⁵. Questo espediente testimonia quindi come Rospigliosi attingesse ampiamente agli espedienti della commedia all'interno dei suoi libretti. Non va dimenticato infatti che la *Comica del Cielo* fu scritta poco prima della morte del neoeletto papa Clemente IX (1668), dopo quindi la nunziatura a Madrid. Non va pertanto scartata l'ipotesi che Rospigliosi, nella stesura del libretto, risentisse dell'influenza dei commediografi spagnoli del *Siglo de oro* (cfr. § 2.2).

4.2.6. Plurilinguismo

⁹⁴ Romei, 1999: pp. 160-161.

⁹⁵ Tutta l'opera buffa di fine Settecento sarà caratterizzata da elementi tipicamente metateatrali. L'apice è raggiunto nelle *Nozze di Figaro* e nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart, nei quali, utilizzando i tipici espedienti teatrali del travestimento e dello scambio di persona, i personaggi si rivolgono direttamente al pubblico innescando la metateatralità (Nicastro, 1992: p. 58). Anche nei libretti rossiniani la componente metateatrale è ben presente grazie agli espedienti teatrali del travestimento e dello scambio di persona (per esempio nel *Turco in Italia* su libretto di Romani) e può essere anche volontariamente esplicitata, come nella *Cenerentola*: [Cenerentola] *Ma questa è storia / Oppure una commedia?* [Alidoro] *Figlia mia, / L'allegrezza e la pena / Son commedia e tragedia, e il mondo è scena. / Il mondo è un gran teatro. / Siam tutti commedianti. / Si può fra brevi istanti / Carattere cangiar. / Quel ch'oggi è un Arlecchino / Battuto dal padrone, / Domani è un signorone, / Un uomo d'alto affar. / Tra misteriose nuvole / Che l'occhio uman non penetra / Sta scritto quel carattere / Che devi recitar.* (*Cenerentola*, I, VII, vv. 19-30) (Rossi, 2005: pp. 120-123).

All'interno del *Chi soffre speri* Rospigliosi inserisce due personaggi comici di basso rango, i due servi Zanni e Coviello; non personaggi marginali, ma veri e propri protagonisti di una delle sottotrame che compongono il *plot*. Dal punto di vista linguistico risulta essere interessante il fatto che il cardinale pistoiese faccia utilizzare a tali personaggi la parlata dialettale, rispettivamente quella bergamasca e quella napoletana. Questo è un elemento del tutto innovativo nei drammi per musica, anche se in parte già utilizzato nella *Ferinda* di Giovan Battista Andreini (Staffieri, 2014: p. 78)⁹⁶: il futuro papa Clemente IX saprà diligentemente impiegarlo e farlo proprio per ottenere un preciso scopo, quello della commistione dei generi tragico e comico.

L'utilizzo del dialetto è infatti un'ulteriore prova del fatto che Rospigliosi non disdegna l'elemento comico all'interno dei suoi libretti: i servi sono inseriti in scene a due in cui portano avanti discorsi soprattutto incentrati sul tema della ghiottoneria e della fame inesauribile e mai soddisfatta, facendo spesso riferimento alla sfera semantica del cibo (cfr. § 4.2.4.3) (Staffieri, 2014: p. 78). Un esempio si ritrova nel recitativo in I, IX:

ZANNI	Mi crepo dalla fam.	
COVIELLO	Commo si' cannaruto! Altro non piensi Ch'enchierete lo cuorpo.	
ZANNI	At vot la burla ti: Mo quest è 'l prim negoti Che me lasciò morende l me sier pader, De tegnì governa Sto pover indevedovo. E infin de pizzin, al dirt ol vira, Mi me son diletta Tegnirlo accomodad. ⁹⁷	v. 5 v. 10

⁹⁶ All'interno della premessa del suo dramma Andreini afferma di utilizzare diverse parlate dialettali (il napoletano, il genovese, il bergamasco, il ferrarese) e lingue straniere (il tedesco), utilizzate da personaggi comici come i *bravacci*. L'autore fiorentino pone così l'accento sul piano sia della varietà espressiva sia della potenzialità musicale (Staffieri, 2014: 78).

⁹⁷ Romei, 1998: p. 79.

Ma poiché lo scopo di Rospigliosi è quello di ottenere un effetto comico, l'utilizzo della parlata dialettale risulta ancora più efficace quando è accostato al registro alto di un altro personaggio. Numerosi sono infatti i dialoghi nei recitativi tra Egisto, il protagonista, e i due servi Zanni e Coviello.

EGISTO	<p>O di stella crudele ultimo eccesso! E ti rende e ti toglie un giorno istesso. O lungamente invano Sospira Lucinda! E non m'uccide il mio dolore insano?</p>	v. 70
--------	--	-------

ZANNI COVIELLO	<p>O quest adess l'è ol bel intrigadori. Chisso è mò m'altro chianto: Se chissa è sora a esso e morta resta, È scomputa la festa.⁹⁸</p>	v. 75
-------------------	---	-------

Notiamo come la coppia di servi ironizzi sul patetico lamento del protagonista, di registro marcatamente aulico. La coppia di servi infatti all'interno dell'opera dà liberamente sfogo al repertorio di lazzi e battute tipico degli scenari dell'arte (Staffieri, 2014: p. 78). Questo accostamento risulta ancor più stridente in uno dei momenti più comici del *Chi soffre speri* (Santacrocce, 2012: p. 79), ossia nel momento in cui Coviello accosterà alla sua parlata napoletana delle frasi in latino maccheronico, due versi all'interno di un epitaffio che il servo vorrebbe inciso sulla sua lapide nel caso morisse di fame, in I, IX:

ZANNI COVIELLO	<p>Della fame Se pe disgrazia mia Morissemmo de fame Voglio che me s'intagli</p>	v. 25
-------------------	---	-------

⁹⁸ Romei, 1998: p. 143.

No gnengolo petaffio pe mia gloria
 Ad perpetua rei memoria:
Famosus ille et magnus Pasquarellus,
Qui feci no gran numero d'empise, v. 30
Assai ne smafaraie, assai n'uccise,
All'utemo se muorse pe la famme,
Ché contro a n'ommo sì balente e forte,
Non trovanoo la Morte chiù rimedio,
*Lo pigliate con la fame e con l'assedio.*⁹⁹ v. 35

Nella seconda versione del *Chi soffre speri* del 1639 Rospigliosi inserirà altri due personaggi, seppur secondari, che utilizzeranno la parlata dialettale, ossia i figli di Zanni e Coviello, rispettivamente Colillo e Frittellino. È probabile dunque che questo espediente di policromia ottenuta dall'alternarsi di dialetto e di eloquio in lingua dei personaggi seri avesse ottenuto successo tale da indurre l'autore ad amplificare l'impiego del dialetto nella seconda versione dell'opera.

La parlata dialettale viene impiegata prevalentemente all'interno dei recitativi, come si è visto, in quanto istituto delegato alla lingua con tono meno alto. Tendenzialmente infatti nelle arie non viene utilizzato il dialetto, nemmeno nel caso in cui a cantarle sia uno dei personaggi che di norma utilizza la parlata dialettale. Per esempio all'interno di II, IV, l'aria *Alla guerra, alla guerra!* è cantata da Coviello interamente in lingua e non in dialetto. Solamente un'aria del *Chi soffre speri* è in dialetto. Si tratta della *Franzeschina mi garbada* cantata in bergamasco dal servo Zanni in II, IV:

Franzeschina mi garbada,
 È chillo to Zannolin,
 Zentilon della Valada
 Quel che t'ama senza fin;
 Me voraf far colaziù v. 5
 Se ti ha fatt i maccarù,
 Chiù, chiù.¹⁰⁰

⁹⁹ Romei, 1998: p. 79.

Quest'aria è una *bergamasca*, ovvero una danza cinquecentesca originaria di Bergamo, molto impiegata all'interno della commedia dell'arte (Napoli, Polignano, 2006: p. 19). All'interno di quest'aria con presenza di parlata dialettale si ritrova quindi un genere musicale tipico di Bergamo. L'utilizzo di questa forma molto probabilmente è stata sollecitata dall'impiego del dialetto bergamasco; per questa motivazione è possibile osservare questa particolare forma musicale all'interno di un libretto di un autore pistoiese, attivo a Roma.

Rospigliosi impiegando la parlata dialettale utilizza un espediente che con la riforma metastasiana scomparirà del tutto. Il dialetto all'interno dell'opera lirica però fiorirà in ambito partenopeo agli inizi del Settecento con la *commedeja pe mmuseca*, con librettisti come Bernardo Saddumene e Gennaro Federico e compositori del calibro di Leonardo Vinci¹⁰¹. Durante la prima fase di questo sottogenere melodrammatico il dialetto diventerà una vera e propria istituzione, contrapponendo le *commedeje* all'opera seria in lingua e ponendo le basi per lo sviluppo dell'opera buffa di fine Settecento.

4.3. Analisi stilistica

¹⁰⁰ Romei, 1998: p. 94.

¹⁰¹ La *commedeja pe mmuseca* si sviluppa a Napoli, esordendo con *La Cilla*, opera anonima del 1707, entrando in concorrenza con l'opera seria. Il codice linguistico adottato in prima battuta era appunto il dialetto napoletano, in opposizione con il linguaggio artificioso ed elevato dell'opera seria. Opera manifesto del genere è *Le zite 'n galera* di Saddumene-Vinci del 1722. Colui che comunque la porterà all'apice sarà il librettista Gennarantonio Federico, il quale, dopo l'incontro con uno dei massimi compositori dell'epoca, Giovan Battista Pergolesi, riuscirà a far uscire dall'ambiente napoletano la *commedeja pee mmuseca*, prima a Venezia (anni Quaranta), ma poi a Firenze, Bologna e Roma, dove però questa verrà tradotta o adattata al dialetto del luogo. Questa produzione operistica non era esclusivamente in dialetto; come in Rospigliosi, l'uso dei due codici linguistici (italiano e dialetto) era legato alla varietà sociale dei personaggi: i popolani si esprimevano in dialetto, mentre i borghesi in italiano, non senza però una componente parodica che li portava all'uso della parlata dialettale per raggiungere la comicità (Bonomi, Buroni, 2017: p. 67).

Nella produzione librettistica di Rospigliosi è fondamentale osservare l'allargamento di campo dal punto di vista dei soggetti: si tende a preferire l'agiografia (esclusivamente nella produzione del versante sacro), e si guarda alla letteratura epica moderna, attraverso i poemi di Ariosto e Tasso.

Questo tipo di ampliamento porta nello stesso tempo ad un cambiamento di registro linguistico all'interno dei libretti. Si considerano quindi in questo paragrafo degli esempi di questa novità e consuetudine tipica dei due versanti della produzione di Rospigliosi.

4.3.1. Le dispute tra personaggi religiosi nei recitativi

ANGELO	Falso, così ti celi? Mentisci pure il manto Ché a discoprir le frodi tue rubelle Ha cotant'occhi il Ciel quant'esso ha le stelle! Malvagio, empio, protervo, Spirto rubello e rio.	v. 5
	Tu gareggiar, tu contrastar con Dio? Speri forse turbar l'ordine eterno Da' prescritti suoi fini? A' decreti divini Non anco impara a soggiacer l'Inferno?	v. 10
	Quest'è il tenor della sua legge eterna, Che oggi pur Bonifazio a Tarso arrivi. Colui che il Ciel governa Così nel Cielo ha fisso. Nell'imprese del Ciel tremi l'Abisso.	v. 15
DEMONIO	Parto confuso e vinto Ché contro il Re sovrano	

Ogni frode, ogni ardir contrasta invano.¹⁰²

In questo recitativo della scena XIII dell'atto III del *San Bonifazio* si assiste ad una disputa tra l'Angelo Custode e il Demonio. È comune, nel versante sacro, l'impiego di personaggi simbolici della religione (gli angeli, il Demonio, le anime beate) i quali utilizzano un tono sacro e moraleggiante; spesso in questo contesto Rospigliosi ricorre a delle dispute nelle quali i personaggi religiosi positivi tendono a proteggere il santo protagonista e ad accusare il personaggio demoniaco, il quale viene così costretto ad ammettere la propria inferiorità rispetto a Dio. Facendo ciò il librettista ricorre a degli espedienti retorici utili per sottolineare la contrapposizione tra la bontà divina e la negatività del male demoniaco.

Anzitutto all'interno di questo recitativo è da notare come l'Angelo faccia costantemente impiego di domande retoriche (4), utili per confutare ogni tipo di affermazione contraria. La prima mostra come il Demonio si fosse fatto scoprire nel suo piano di corrompere i due martiri Bonifazio e Innocenzo (*frodi tue rubelle*). La rafforza poi la similitudine al v. 4 (*Ha cotant'occhi il Ciel quant'esso ha le stelle!*), utile per esprimere l'onnipotenza divina, seguita poi, nel verso successivo, da una climax ascendente che conferisce maggiore *pathos* alla descrizione del Demonio (*Malvagio, empio, protervo*). La seconda domanda invece cerca di chiedersi come egli abbia osato a sfidare Dio, seguita immediatamente dal terzo interrogativo retorico nel quale gli si chiede se la sua volontà fosse quella di sconvolgere il volere divino (vv. 7-8). L'ultima domanda posta dall'Angelo invece chiede al Demonio se egli non si sia abituato a soccombere all'Inferno. Notiamo quindi come le domande retoriche siano impiegate a evidenziare con il ragionamento logico la supremazia di Dio nei confronti del Demonio.

Altri espedienti retorici notevoli da segnalare sono la perifrasi al verso 13 (*Colui che il Ciel governa*) per indicare Dio, il quale, grazie la sua onnipotenza, ha sconfitto il Demonio, che non si è potuto opporre alla decisione divina (*legge eterna*). Inoltre da notare anche un'anafora tra i versi 13-15 *Ciel(o)*, ripetuto tre volte in tre versi per rimarcare il luogo in cui Dio vi è sovrano. Tipico della lingua poetica, e di conseguenza di quella dei libretti, è l'impiego di figure di suono. Della rima nel recitativo si è trattato in § 4.1.1; da sottolineare però come gli interventi dei due personaggi siano chiusi da due rime bacciate: vv. 14-15 (*fisso, Abisso*) e vv. 17-18 (*sovrano, invano*). Sono presenti di-

¹⁰² Romei, 1999: p. 120.

verse allitterazioni; tra queste troviamo nel verso 2 la sequenza di nasale, e nasale e dentale *MeNTisci... MaNTo*. Ancora nel verso 3 si segnala *DiscoPRir le FroDI*. Infine nel verso 7 si trova l'allitterazione della vibrante seguita da consonante *tuRBar l'oRDine eteRNo*.

4.3.2. L'aria sacra sotto forma di preghiera

O Dio, sia tua mercé,
Che dal carcere umano,
Opra della tua mano, v. 110
L'alma ritorni a te.

In te ho riposto già,
Signor, la mia speranza:
Di morte aspra sembianza
Non mi confonderà.¹⁰³ v. 115

Nell'aria in III III del *San Bonifazio* è possibile osservare come la lingua utilizzata risenta fortemente del lessico e dei generi testuali della liturgia, come nel caso frequente delle invocazioni a Dio, che talvolta tendono a sembrare delle vere e proprie preghiere. Questo esempio osservato nel *San Bonifazio* avviene nel momento in cui Innocenzo prega Dio perché la sua anima, dopo la morte, possa essere accolta nel Regno dei Cieli. L'aria infatti inizia con un'invocazione a Dio (*O Dio*), al quale Innocenzo si rivolge per chiedergli la grazia di accoglierlo nei cieli dopo la dipartita dal corpo terreno (*carcere umano*). Dio infatti è al centro di tutto (da notare infatti come il verso iniziale della seconda strofa presenti il complemento di stato in luogo *In te*, riferito a Dio, con ordine marcato, precedendo il soggetto e il predicato). Egli è quindi quell'ente al quale ci si rivolge per chiedergli una grazia. All'interno dei melodrammi sacri dunque l'aria può

¹⁰³ Romei, 1999: p. 131.

rappresentare la sede delegata alla richiesta di una richiesta a Dio (chiamato *Signore* nella seconda strofa, v. 113), analogamente alle preghiere liturgiche.

Si osserva che quest'aria possiede dei versi tronchi (vv. 108, 111, 112, 115). Molto spesso i librettisti inserivano queste tipologie di versi per favorire i compositori; i versi tronchi infatti potevano favorire i melismi.

4.3.3. Il versante profano

Il versante profano presenta invece altri tratti peculiari. Come si è già osservato, dal punto di vista tematico i melodrammi non religiosi del Rospigliosi sono caratterizzati da una parte dall'influenza della letteratura moderna (i poemi epici dell'Ariosto e del Tasso, le novelle boccacciane e in parte le influenze pastorali derivanti a loro volta dalla tradizione operistica fiorentina delle origini) e dall'altra da elementi comici, particolarmente evidenti nelle scene dei *buffi* – ma, come si è già avuto modo di notare, la comicità caratterizza in parte anche i melodrammi agiografici (cfr. § 2.1) –. Sul piano linguistico, poiché si è già trattato del registro comico ottenuto attraverso l'uso della parlata dialettale (cfr. § 4.5), risulta interessante osservare le varie influenze soprattutto delle tradizioni letterarie e melodrammatiche passate.

ERMINIA

Tu, pietoso Giordano,
Che me dolente in su la riva accogli,
Deh, piangi a' miei sospiri, v. 45
Piangi mentre rimiri
Me dal dolore acerbamente oppressa,
Smarrita sì che invano
Cerco trovar me stessa!
Piangi, deh, piangi a' miei dolori immensi! v. 50

Che fai, mio cor, che pensi?
 Ma d'ascoltare un suono
 Mi sembra; e s'io non erro, il suono è pure
 Di pastorali accenti.
 Forse di mie sventure v. 55
 In parte sfogherò gli aspri tormenti.¹⁰⁴

In questo recitativo (monologo narrativo)¹⁰⁵, della prima scena dell'atto I dell'*Erminia sul Giordano*, troviamo Erminia, la quale esprime la sua disperazione presso le rive del Giordano, interrotta poi da dei canti di alcuni pastori. Qui è possibile ritrovare diversi sintagmi e riprese dal Tasso e utilizzate poi dall'autore pistoiese. D'altronde l'opera ha per argomento il celebre episodio dell'*Erminia tra i pastori* del VII canto della *Gerusalemme*: è quindi normale che Rospigliosi si sia lasciato influenzare da Tasso anche sul piano linguistico.

Tra il primo verso e il v. 49 Erminia cerca di rendere partecipe, con un'apostrofe, il fiume Giordano della sua situazione di dolore. In Tasso il Giordano è descritto come *bel Giordano a le chiare acque* in VII, III, v. 7, (Tomasi, 2017: p. 433). Si nota come Erminia cerchi di sottolineare la sua disperazione con l'anafora di *piangi* tra il verso 45 e 46 (tra i quali vi è inoltre una rima baciata *sospiri, rimiri*), che verrà poi ripresa anche nei versi seguenti, quando Erminia (nel verso 50) continuerà il suo pianto chiedendo al Giordano di piangere per i suoi tormenti. Anche qui vi è una rima baciata tra vv. 50-51 (*immensi, pensi*). I lamenti sono poi interrotti da un suono di pastori (v. 52). Per porre l'accento sulla causa che interrompe la disperazione di Erminia, il librettista ha inserito un'epifora della parola *suono* ai versi 52 e 53. Notiamo inoltre come in Tasso vi siano le stesse figure: *Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti / rotti da un chiaro suon ch'a lei viene / che sembra ed è di pastorali accenti* in VII, IV, vv. 1-3 (Tomasi, 2017: pp. 434-435). Viene dunque utilizzato lo stesso sintagma *pastorali accenti* nell'opera rospigliosiana (v. 54).

Dal punto di vista degli espedienti retorici di suono, già abbiamo segnalato la presenza di due rime bacciate, molto probabilmente atte a segnalare (attraverso anche le ripetizioni

¹⁰⁴ Romei, 1998: p. 12.

¹⁰⁵ Cfr. § 4.1.1.

di *piangi*) il punto in cui la disperazione di Erminia è più alto. Sono però presenti anche diverse allitterazioni; per esempio tra i versi 45 e 46 vi è la ripetizione del suono occlusivo bilabiale sordo *Piangi... sosPiri*, / *Piangi* e della vibrante alveolare *sospiRi*, / *mentRe RimiRi*.

Rispetto le altre opere del versante profano del Rospigliosi, l'*Erminia sul Giordano* dimostra una grande predisposizione ad accogliere elementi e stilemi provenienti dal mondo mitologico-pastorale, che già abbondavano nella tradizione operistica fiorentina di inizio Seicento. Il *Chi soffre spera* e il *Dal male al bene* sono invece distanti da questa tendenza sul piano sia tematico che linguistico.

TABACCO

Povera Elvira! In una smania ha dato
Ch'io ne sento pietà.
Da Don Fernando una risposta aspetta,
E per che senza lui son là tornato,
Vuol ch'io lo cerchi in fretta
Per tutta la città. v. 5
Sempre a me tocca fare
Quel che appunto schivar sempre bramai.
Di notte il caminare
Non m'è piaciuto mai,
Ché se accade una volta ch'io riceva v. 10
Un datum in Madrid, chi me lo leva?
In fin quell'opinion m'ha persuasa
Che per andar a torno
È stato fatto il giorno:
La notte è fatta per stare in casa.¹⁰⁶ v.
15

¹⁰⁶ Romei, 1998: p. 210.

Nell'unico recitativo monologico del servo Tabacco, del *Dal male al bene* (III, VI) si nota lo scarto stilistico rispetto all'*Erminia sul Giordano*. Se prima Erminia lamentava attraverso un monologo la sua disperazione amorosa, ora vediamo come il personaggio buffo del servo Tabacco, anche se inizialmente fa riferimento all'incomprensione amorosa tra Elvira (il recitativo inizia con un'esclamazione *Povera Elvira!*) e il padrone Don Fernando, lamenti subito dopo (dal verso 6) il fatto di essere costretto a vagare per tutta la notte. Si osserva quindi come prevalga la componente comica, che invece nell'*Erminia* è assente e che difficilmente si sarebbe trovata all'interno dell'opera delle origini fiorentine di inizio Seicento. Anche qui vi sono dei versi tronchi (settenari, vv. 2 e 6), utili per favorire l'intonazione musicale.

4.3.4. Punti in comune tra i due versanti

Risulta opportuno osservare quindi come i toni e registri linguistici possano apparire differenti tra il versante sacro e quello profano dell'intera produzione rospigliosiana.

Se è vero però che dal punto di vista tematico le opere rospigliosiane dei due versanti tendono ad avere degli elementi d'accordo (cfr. § 2.1), una certa continuità si ritrova anche sul piano linguistico.

Un tratto in comune su tutti è l'impiego di *iuncturae* tratte dall'epica e dalla lirica quattro e cinquecentesca. Molto riconoscibile è per esempio la tarsia di derivazione epica: *Misera, di che godi?*, presente nel *San Bonifazio* (I, II, v. 85).

Ma ben più rilevante è la presenza nell'opera sacra *Comica de Cielo* di una *iunctura* dagli *Amorum libri tres* del Boiardo. Nella seconda ballata (componimento 29) del libro II del canzoniere boiardesco e nella scena III dell'atto I dell'opera rospigliosiana troviamo:

Fu creato in eterno da Natura
 Mai voler tanto immane
 Fra l'unde caspe on ne le selve ircane?
 Qual tigre in terra on qual orca nel mare,
 Che tanto crudel sia
 Che a costei tanto si possa assomiglia-
 re?¹⁰⁷

Dentro ircane caverne o selve caspe,
 È una tigre ai lamenti, ai preghi un a-
 spe;¹⁰⁸

Comica del Cielo, I, III, vv. 53-54.

Amorum libri tres, II, 29, vv. 1-6.

Notiamo quindi come ci sia una ripresa intertestuale dell'autore di Scandiano da parte del Rospigliosi, inserito all'interno di un contesto di descrizione amorosa, così come nel componimento del canzoniere boiardesco.

È significativo il fatto che vi sia una commistione di stili – ovvero la presenza di una citazione di una lirica amorosa in un dramma del versante sacro – nell'ultimo libretto rospigliosiano. Ciò dimostra infatti come, nonostante la divisione tra i due versanti sacro e profano, dettata dalla presenza o meno di una trama religiosa, l'escursione stilistica e linguistica si venga quasi del tutto ad annullare, nel nome di un'organicità e compattezza del dramma indipendentemente dal suo argomento.

¹⁰⁷ Zanato, 2012: p. 497.

¹⁰⁸ Romei, 1999: p. 147.

5. Conclusioni

Lo studio dei libretti di Rospigliosi ha mostrato differenti elementi interessanti, soprattutto dal punto di vista dell'analisi formale. La forma dei recitativi e delle arie all'interno dei melodrammi può fornire prospettive importanti su quella che era la via intrapresa dai librettisti nel periodo immediatamente successivo alla tradizione dell'opera delle origini. Oltre al sensibile aumento di pezzi chiusi nella maggior parte delle opere, si è potuto notare come il Rospigliosi sentisse l'esigenza di differenziare i due istituti formali del recitativo e dell'aria, quest'ultima caratterizzata, oltre che da una differenziazione sul piano musicale, da una forma metrica differente. È vero che in parte egli risente dalla tradizione di inizio Seicento, ma l'autore pistoiese sarà anche innovatore, introducendo quello che da lì a pochi anni sarà uno dei metri più utilizzati: il senario.

Dal punto di vista linguistico le novità più interessanti sono collegate all'utilizzo delle allocuzioni simboliche, dei dialoghi fittizi e dell'impiego del dialetto.

I librettisti di inizio Seicento, come si è visto (cfr. § 4.2.4.4.), non utilizzavano allocuzioni in cui il destinatario era un ente astratto, ma solo invocazioni egocentriche o concrete (Rossi, 2014: p. 296). Il Rospigliosi sarà quindi uno dei primi autori di libretti che impiegherà questo espediente all'interno dei melodrammi, elemento che sarà ripreso e diventerà caratteristico di tutta la scena operistica seguente, dalla seconda metà del Seicento al Novecento.

Un altro aspetto linguistico fondamentale è l'impiego del dialetto. Rospigliosi fu uno dei primi ad utilizzare la parlata dialettale all'interno del melodramma, con delle finalità comiche. La comicità è infatti la chiave per riuscire a comprendere molte delle caratteristiche messe in pratica dal Rospigliosi. Il connubio di elementi moraleggianti e comici sarà all'origine di un genere operistico a sé stante del contesto romano tra gli anni venti

e settanta del Seicento durante gli spettacoli barberiniani. Primo ad inserire nell'opera lirica il genere *ridicoloso*, l'autore pistoiese utilizzerà diverse fonti dalla letteratura moderna (fu il primo librettista a prendere spunto da una novella del *Decameron* di Boccaccio), prefigurando in tal modo la commistione dei generi della tradizione operistica barocca veneziana¹⁰⁹.

Le tendenze evolutive dell'opera lirica e le varie esperienze che si sono susseguite al suo interno risultano rispetto ad altri generi di più facile analisi, proprio perché l'opera può essere considerata un genere chiuso (Coletti, 2003: p. 8). Con la particolare indagine sulla lingua utilizzata da Giulio Rospigliosi nei suoi melodrammi, è stato possibile approfondire una delle figure fondamentali dell'operistica di metà Seicento, che ha saputo coniugare tradizioni diverse, distaccandosi dal melodramma fiorentino delle origini.

Sebbene il Rospigliosi sia stato uno dei molti librettisti attivi nel Seicento, e come si è notato i suoi testi furono poco divulgati fuori Roma, è importante sottolineare come egli possa essere considerato un fondamentale elemento di collegamento tra l'opera cortigiana e accademica delle origini (non solo fiorentina) e il melodramma veneziano degli anni quaranta del Seicento. L'autore pistoiese infatti presenta delle influenze provenienti dalla tradizione operistica delle origini, e al contempo, con la spinta delle nuove esigenze formali e contenutistiche nella composizione dei libretti, si fa anticipatore di elementi propri dell'opera barocca veneziana: quella tradizione operistica di metà Seicento che sarà in grado di favorire il successo e l'affermazione del teatro d'opera in tutta Italia.

¹⁰⁹A Venezia vedremo dei contrasti tra la produzione locale e quella romana. Molti librettisti appartenevano all'Accademia degli Incogniti veneziana; un esempio è Giovan Francesco Busenello, autore per Cavalli di *Amore di Apollo e Dafne* e della *Didone* e per Monteverdi – anche se l'attribuzione della partitura non è sicura – dell'*Incoronazione di Poppea*. Secondo gli esponenti dell'Accademia degli Incogniti, la città di Venezia era legittimata a rappresentare spettacoli con temi libertini rispetto invece alle rappresentazioni operistiche di altre città. Gli accademici per esempio criticano la Scuola Romana, la quale essendosi formata nella città della sede del papato non avrebbe potuto mettere in scena melodrammi dalla tematica libertina (Bianconi, 1982: p. 189).

6. Riferimenti bibliografici

6.1. Bibliografia

- ADEMOLLO ALESSANDRO (1888), *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, II ed., Arnaldo Forni Editore, Torino.
- ACCORSI MARIA GRAZIA (1989), *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana» CLXVI, pp. 212-23.
- ANTONELLI GIUSEPPE, SERIANNI LUCA (2011), *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica*, Bruno Mondadori, Milano.
- ARNOLD DENIS (1967), *Monteverdi madrigals*, BBC Music guides, University of Washington Press, Seattle.
- BELLONI ANTONIO (1986), *Il Seicento*, in M. Capucci, C. Jannaco, *Storia letteraria d'Italia*, a cura di A. Balduino, Vol. 8, Piccin-Nuova libreria, Padova.
- BELTRAMI PIETRO (2011), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- BENZI ELISA (2005), *Le forme dell'aria. Metrica, retorica, e logica in Metastasio*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca.

- BIANCONI LORENZO (1982), *Il Seicento* in *Storia della musica*, Vol. 4, EDT, Torino.
- BIANCONI LORENZO (1992), *Hors-d'oeuvre alla filologia dei libretti e Quattro tesi*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale (Cremona 1992), a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Libreria musicale italiana, Lucca, pp. 421-31.
- BONOMI ILARIA, BURONI EDOARDO (2010), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Franco Angeli editore, Milano.
- BONOMI ILARIA, BURONI EDOARDO (2017), *La lingua dell'opera lirica*, Il Mulino, Bologna.
- CARANDINI SILVIA, FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO (1978), *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Vol. 2, Bulzoni, Roma.
- COLETTI VITTORIO (2003), *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino.
- D'AFFLITTO CHIARA, ROMEI DANILO (2002), *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Maschietto&Musolino Protagon Editori Toscani, Siena.
- DALLA CORTE ANDREA (1978), *Drammi per musica. Dal Rinascimento allo Zeno*, Vol. 1, UTET, Torino.
- DBI= *Dizionario bibliografico degli italiani*, voce *Clemente IX, Giulio Rospigliosi*, a cura di Raoul Meloncelli, 26, 1982, Treccani, Roma.

Consultabile al sito: http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-ix_%28Dizionario-Biografico%29/

- DAOLMI DARIO (2002), *Recensione a Giulio Rospigliosi, Melodrammi profani- Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze 1998-99, in “Il Saggiatore musicale”, IX/1-2, Bologna, pp. 230-49.
- DARDANO MAURIZIO (1980), *Dizionario della lingua italiana*, Armando Curcio editore, Milano.
- DELI= Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 2^a edizione a cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo, Zanichelli, Bologna.
- DORSI FABRIZIO, RAUSA GIUSEPPE (2000), *Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano.
- GELLI PIETRO (2005), *Dizionario dell'opera*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano.
- GDLI= *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti, 1961-2002, UTET, Torino.
- GRONDA GIOVANNA, FABBRI PAOLO (1997), *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, Mondadori, Milano.
- GRONDA GIOVANNA (1993), *Statuto d'autore e statuto del testo nella librettistica del '700*, in *Il ritorno di Da Ponte*, a cura di V. Pianca e A. Toffoli, Città di Vittorio Veneto, Vittorio Veneto, pp. 161-73.
- FABBRI PAOLO (1990), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Il Mulino, Roma.

- FABBRI PAOLO, POMPILIO ANGELO (1983), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Edizione Olschki, Firenze.
- FABBRI PAOLO (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, ETD, Torino.
- FOLENA GIANFRANCO (1952), *La crisi linguistica del Quattrocento e l'“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*, Firenze, Olschki.
- LIZ= *Letteratura italiana Zanichelli*. CD-ROM dei testi della letteratura italiana 3.0, (1997) a cura di Pasquale Stoppelli, Eugenio Picchi, Zanichelli, Bologna.
- MARTINI LUCIANO (1979), *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettranti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Bulzoni, Roma.
- MAYER BROWN (1981), *Jacopo Peri, Euridice: an Opera in One Act, Five Scenes, Libretto by Ottavio Rinuccini*, Edited by H. Mayer Brown, Madison, A-R, pp. 19-32.
- MENGALDO PIER VINCENZO (1962), *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXVI (1962), pp. 436-482.
- MURATA MARGARET (1981), *Operas for the Papal Court 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- NAPOLI GUIDO, POLIGNANO ANTONIO, *Dizionario dei termini musicali*, Bruno Mondadori, Milano.
- NICASTRO GUIDO (1992), *Letteratura e musica: libretti d'opera e altro teatro*, Marra, Rovito (CS).

- PALISCA CLAUDE VICTOR (2003), *Aria Types in Earliest Opera*, in “Journal of Seventeenth-Century Music”, IX/I, liberamente consultabile all’indirizzo: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/palisca.html>
- RABONI GIULIA (1998), *Gabreillo Chibrera. Maniere, scherzi e canzonette morali*, Guanda, Parma.
- ROMEI DANILO (1998), *Giulio Rospigliosi. Melodrammi profani*, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze
- ROMEI DANILO (1999), *Giulio Rospigliosi. Melodrammi sacri*, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze.
- ROSSI FABIO (2005), «*Quel ch’è padre, non è padre ...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Bonacci, Roma.
- ROSSI FABIO (2014), *Poesia per musica* in *Storia dell’italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, 3 voll., vol. 1, *Poesia*, Carocci editore, Roma, pp. 291-322.
- SAINO STEFANO (2011), «*Più Dolci Affetti*» *Ottavi Rinuccini e la lingua del primo melodramma*, tesi di dottorato, inedita, Università degli Studi di Milano, consultabile in rete al sito: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/171674/171625/phd_unimi_R08331.pdf
- SANTACROCE SIMONA (2012), *Un melodramma ridicoloso del 'papa comico': Chi soffre spera*, in «Studi secenteschi» LIII, pp. 73-88.
- SERIANNI LUCA (1982), «*Mio padre!*»/ «*Padre mio!*». *Sull’anteposizione dell’aggettivo possessivo nelle allocuzioni*, in «Studi linguistici italiani», VIII, pp. 137-154.

- SERIANNI LUCA (1989), *Il primo Ottocento. Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Il Mulino, Bologna.
- SERIANNI LUCA (2002), *Viaggiatori, musicisti, poeti. Viaggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano.
- SERIANNI LUCA (2009), *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci editore, Roma.
- SOLERTI ANGELO (1903), *Gli albori del melodramma*, Vol. 1, II ed., Arnaldo Forni Editore, Torino.
- STAFFIERI GLORIA (2014), *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590- 1790)*, Carocci editore, Roma.
- TAMBURINI ELENA (2003), *Per uno studio documentario delle forme sceniche: i teatri dei Barberini e gli interventi barberiniani*, in M. Chiamò, F. Doglio (a cura di), *Tragedie dell'Onore nell'Europa barocca*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, pp. 255-75.
- TOMASI FRANCO (2017), *Torquato Tasso. La Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Bur Rizzoli, Milano.
- VITALE MAURIZIO (1996), *La lingua del Canzoniere ("Rerum volgarium fragmenta") di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova.
- VITALE MAURIZIO (2007), *L'officina linguistica del Tasso epico: la Gerusalemme liberata*, LED, Milano.
- WIESEND REINHART (1993), *Regeianweisung, Werk, Edition – am Beispiel der "Zauberflöte"*, in «Mozart-Studien» III, Tutzing: H. Schneider, pp. 115-136.

- ZANATO TIZIANO (2012), *Matteo Maria Boiardo. Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Mondadori, Milano.

6.2. Sitografia

- <https://www.academia.edu>
- <https://air.unimi.it>
- <https://digi.vatlib.it>
- <https://sscm-jscm.org>
- <http://www.nuovorinascimento.org>
- <https://www.progettometastasio.it>

6.3. Ringraziamenti

Desidero ringraziare anzitutto il mio relatore prof. Daniele Baglioni per la sua infinita disponibilità e la sua capacità di stimolare gli studenti.

Ringrazio i miei genitori Paola e Andrea per il loro supporto e mia sorella Silvia che continua a dimostrare una grande forza.

Irene, senza di lei non sarei riuscito ad avere la forza di terminare il mio lavoro; effettivamente era destino che il suo nome significasse ειρήνη.

Ringrazio tutti gli amici, ormai assillati dal mio continuo parlare di letteratura. Tra i fondamentali spiccano: Des, Giacomo, Bebe, Antonio, Gubert, Felipe e Ilenia.

Ringrazio Decimo, Esperanza, Giovanni, Sergio, Francesca, Donato e Rossana sempre pronti a dare una mano nei momenti di bisogno.

Ringrazio i Wildpigs, LA squadra di basket. Chiunque dovrebbe desiderare di farne parte.

Infine vorrei ringraziare di cuore Albino e Margherita, semplicemente una seconda famiglia.