

DIPARTIMENTO
DI STORIA DELL'ARTE
E SPETTACOLO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



GIULIO ROSPIGLIOSI

SAN BONIFATIO

Studi ed edizione critica
a cura di Aldo Roma

Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo
Curriculum Studi di teatro, arti performative, cinema
e tecnologie per lo spettacolo digitale

• ciclo xxviii •

Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo
Curriculum Studi di teatro, arti performative, cinema
e tecnologie per lo spettacolo digitale

• ciclo xxviii •

GIULIO ROSPIGLIOSI

SAN BONIFATIO

Studi ed edizione critica
a cura di Aldo Roma

Coordinatore Dottorato
Emanuele Senici

Relatrice
Silvia Carandini

Settore concorsuale 10/C1
Settore scientifico-disciplinare L-ART/05

La presente ricerca ha usufruito dei finanziamenti di Ateneo per i progetti di Avvio alla ricerca - Anno 2015, ottenuti per il progetto *Confluenze e stratificazioni nella drammaturgia di Giulio Rospigliosi: il caso del "San Bonifatio"*. *Introduzione ed edizione critica del libretto del melodramma.*

In copertina: *Ecclesiae Militantis Triumphus sive Deo amabilium Martyrum Gloriosa pro Christi fide certamina: prout opera RR. Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici Moderatorum, impensa S.D.N. Gregorii PP. XIII. in Ecclesia S. Stephani Rotundi, Romae. Nicolai Circiniani pictoris manu visunur depicta. Ad ex citandam piorum devotionem a Joanne Bap.^{ta} de Cavallerijs, aeneis typis accurate expressa. Anno Domini M.D.LXXXV. Cum Privilegio Gregorij XIII. Pont. Max., Romae, Ex Officina Bartholomaei Grassi [1583], tav. 24 (particolare).*

Indice

<i>Tavola delle abbreviazioni e delle sigle del RISM</i>	7
Premessa	9
PARTE PRIMA • STUDI CRITICI	
I. Confluenze e stratificazioni nella drammaturgia dell'opera romana del Seicento: il caso di <i>San Bonifatio</i> di Giulio Rospigliosi	21
II. <i>San Bonifatio</i> in scena: alcune riflessioni e ipotesi sulla ricerca d'archivio	63
III. Rospigliosi in Lombardia: migrazioni testuali di <i>San Bonifatio</i> alla fine del XVII secolo	97
Conclusioni	139
PARTE SECONDA • EDIZIONE CRITICA	
<i>Nota al testo</i>	153
Argomento del dramma	161
GIULIO ROSPIGLIOSI, <i>San Bonifatio</i>	169
<i>Interlocutori</i>	171
PROLOGO I	173
	5

PROLOGO II	175
ATTO PRIMO	177
INTERMEZZO I	219
ATTO SECONDO	225
INTERMEZZO II	268
INTERMEZZO II <i>b</i>	276
ATTO TERZO	282
Apparato critico delle varianti e delle espunzioni	299
Tavola delle scene di <i>San Bonifatio</i>	329
Bibliografia	335

*Tavola delle abbreviazioni
e delle sigle del RISM*

<i>ET</i>	<i>Enciclopedia Treccani</i> , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1929-2015, consultabile online all'indirizzo < http://www.treccani.it/enciclopedia/ >
<i>DBI</i>	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-, consultabile online all'indirizzo < http://www.treccani.it/biografie/ >
<i>EdS</i>	<i>Enciclopedia dello Spettacolo</i> , a cura di S. d'Amico, II voll., Le Maschere, Roma 1954-1968
GB-Lbl	London, British Library
I-COas	Como, Archivio di Stato
I-COD	Como, Archivio Musicale del Duomo
I-COsd	Como, Archivio Parrocchiale di San Donnino
I-IBborromeo	Isola Bella, Archivio Borromeo
I-Mas	Milano, Archivio di Stato
I-Mt	Milano, Biblioteca Trivulziana
I-Nn	Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
I-Ras	Roma, Archivio di Stato
I-Rc	Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rvat	Roma (Città del Vaticano), Biblioteca Apostolica Vaticana

Premessa

Il contesto in cui il melodramma vede i suoi albori e i suoi primi sviluppi è interessante da studiare perché palesa quel fermento e quella dinamicità che caratterizzano l'*invenzione* di una tradizione. Com'è noto, il melodramma scaturisce dalle riflessioni di alcuni accademici della Camerata de' Bardi, i quali miravano al recupero delle forme originali della tragedia greca, che si riteneva fosse interamente cantata: la prima opera di cui si abbia conoscenza è l'*Euridice*, un dramma pastorale di Ottavio Rinuccini (1562-1621) musicato da Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1550 ca.-1618) e rappresentato a Firenze nel 1600, presso la corte medicea, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Borbone. Il successivo evento che introduce un elemento di svolta nella storia del melodramma è l'apertura, nel 1637, a Venezia del San Cassian, il primo teatro d'opera pubblico gestito su base impresariale e aperto a un pubblico pagante. Nell'intervallo temporale che separa queste due fondamentali circostanze della storia dell'opera delle origini si colloca l'esordio come librettista di Giulio Rospigliosi (1600-1669), poi papa dal 20 giugno 1667 col nome di Clemente IX.

La drammaturgia di Rospigliosi è uno degli esempi più celebri e di successo dell'opera italiana del XVII secolo. Le sue opere, messe in scena tutte – a eccezione di una – alla corte romana dei fratelli cardinali Barberini, sono considerate in ambito musicologico tra quelle che maggiormente hanno contribuito allo sviluppo del melodramma barocco.

Il futuro papa nasce a Pistoia nel 1600, proprio in quello che convenzionalmente si è soliti considerare l'anno di nascita dell'opera di corte, da una famiglia dell'aristocrazia locale. A quattordici anni parte per Roma, dove frequenta il Collegio Romano, l'istituzione gesuita preposta all'educazione

della classe dirigente del tempo. Tra il 1618 e il 1619 si trasferisce a Pisa dove, nel 1624, ottiene il dottorato *in utroque iure* e filosofia e dove, probabilmente, ha la possibilità di conoscere Francesco Barberini (1597-1679), nipote di papa Urbano VIII (1568-1644). È appunto presso i Barberini che Rospigliosi comincia a prestare servizio dapprima come segretario, per poi, in seguito alla prelatura, intraprendere un vero e proprio *cursus honorum* nella gerarchia ecclesiastica, fino a diventare papa nel 1667 col nome di Clemente IX.¹

A Rospigliosi sono attribuite dodici opere, otto delle quali andate in scena fino al 1643 (quelle che Margaret Murata ha chiamato le *early operas*) e quattro tra il 1654 e il 1668, ovvero successivamente al ritorno a Roma dei Barberini in seguito al loro esilio in Francia dopo la morte di Urbano VIII e l'elezione di Innocenzo X Pamphili (la musicologa le ha incluse tra le *later operas*).²

1629 [?], 1632, 1634	<i>Sant'Alessio</i>
1633	<i>Erminia sul Giordano</i>
1635, 1636	<i>I Santi Didimo e Teodora</i>
1637, 1639	<i>Egisto o Chi soffre spera</i>
1638, 1639	<i>San Bonifatio</i>
1641	<i>La Genoinda o L'innocenza difesa</i>
1642	<i>Il palazzo incantato o Lealtà con valore</i>
1643	<i>Sant'Eustachio</i>
1654, 1656	<i>Dal male il bene</i>
1656	<i>Le armi e gli amori</i>
1656	<i>La vita humana o Il trionfo della pietà</i>
1668	<i>La comica del cielo</i>

¹ Per un approfondimento inerente alla biografia di Giulio Rospigliosi si veda *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, a cura di C. D'Afflitto e D. Romei, Maschietto & Musolino, Pistoia 2000; *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, a cura di D. Romei, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, Edizioni Polistampa, Firenze 2005.

² Cfr. M. MURATA, *Operas for the papal court. 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1981.

Delle opere del secondo periodo è stata rilevata una netta distanza da quelle del primo, principalmente per la loro derivazione dalla matrice del teatro spagnolo, con cui l'autore entra in contatto durante gli anni della sua nunziatura in Spagna (1644-1653).³

Gli unici tentativi sistematici di analizzare l'intera drammaturgia rospigliosiana constano essenzialmente nel contributo di due musicologi: mi riferisco allo studio edito nel 1981 da Margaret Murata e a quello del 1994 di Frederick Hammond.⁴ Il primo, corredato di un'indispensabile appendice documentaria, è condotto con metodologie evidentemente più musicologiche che teatrologiche, mentre il secondo è arricchito da interessanti riflessioni, avanzate alla luce di un nuovo spoglio archivistico, che mirano a ricostruire la vivacità dell'intero contesto storico-culturale nel quale fiorisce il mecenatismo artistico barberiniano.

Per ciò che concerne gli studi teatrali, come ha notato Silvia Carandini, la difficoltà inerente al reperimento delle composizioni di Rospigliosi e di una documentazione esaustiva per la ricostruzione del contesto nel quale le sue opere si collocano

ha contribuito a lasciare in ombra il senso e l'originalità dell'operazione drammaturgica del futuro pontefice. [...] Manca certo ancora uno studio complessivo sul teatro di Rospigliosi in grado di mettere in luce il ricco sostrato di temi, generi e prestiti testi-

³ Su queste ultime opere il dibattito è oggi ancora vivo: il musicologo Davide Daolmi aveva addirittura messo in discussione la loro attribuzione a Rospigliosi (cfr. D. DAOLMI, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX. Con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 131-177), per rivedere infine la propria posizione, alla luce di una più accurata riflessione sulla documentazione disponibile (cfr. ID., *Sugli ultimi libretti di Giulio Rospigliosi*, «Studi Secenteschi», I, 2009, pp. 321-324). Sui rapporti tra Rospigliosi e la Spagna si veda M. G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze 2009.

⁴ Cfr. M. MURATA, *Operas for the papal court*, cit., e F. HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, New Haven-London 1994; in continuità con quest'ultimo studio si pone la sua più recente raccolta di saggi in ID., *The Ruined Bridge. Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle 1631-1679*, Harmonie Park Press, Sterling Heights (Michigan) 2010.

moniato dai drammi che compone, di ricostruire la vita scenica delle sue opere, infine, nella Roma dei decenni centrali del secolo barocco.⁵

A colmare, almeno in parte, questa lacuna sembrano essere vòlti studi più recenti, che hanno invece approfondito alcune particolarità della drammaturgia rospigliosiana. Nel 2005 Maria Anne Purciello ha analizzato la comicità delle opere di Rospigliosi secondo la categoria bachtiniana del carnevalesco in quanto rovesciamento dei valori normalmente condivisi.⁶ Virginia Christy Lamothe nel suo studio del 2009 ha individuato delle possibili funzioni celate nel sottotesto delle opere della stagione barberiniana, come gli intenti politico-propagandistici e quelli più strettamente catechistici.⁷ Tra i contributi più recenti editi in Italia è da menzionare il saggio del 2010 dell'italianista Ignazio Castiglia, il quale propone un approccio alla produzione teatrale di Rospigliosi che esamina la commistione delle tematiche caratteristiche della tragedia martirologica di ascendenza gesuitica, della favola pastorale e della commedia dell'Arte.⁸ Benché risenta fortemente di una chiave interpre-

⁵ S. CARANDINI, «Innestando le rose più odorifere del Parnaso in sù le spine del calvario». *L'audacia devota di Giulio Rospigliosi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 206. Tra le opere di Rospigliosi date alle stampe vi sono soltanto le partiture del *Sant'Alessio*, dell'*Erminia* e de *La Vita humana*; cfr. *Il S. Alessio, dramma musicale dall'Eminentissimo e Reverendissimo Signore Card. [Francesco] Barberino fatto rappresentare al [...] Principe Alessandro Carlo di Polonia [...] E posto in musica da Stefano Landi*, appresso Paolo Masotti, Roma 1634 (con otto incisioni); *Erminia sul Giordano, dramma musicale rappresentato nel Palazzo dell'Illustrissimo [...] Signore D. Taddeo Barberino, [...] e dedicato all'Illustrissima [...] Signora D. Anna Colonna Barberina, [...] Posto in musica da Michelangelo Rossi*, appresso Paolo Masotti, Roma 1637 (con cinque incisioni); *La Vita Humana ovvero il Trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla Serenissima Regina di Svetia*, per il Mascardi, Roma 1658 (con cinque incisioni).

⁶ Cfr. M. A. PURCIOELLO, *And Dionysus Laughed: Opera, Comedy and Carnival in Seventeenth-Century Venice and Rome*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 2005.

⁷ Cfr. V. C. LAMOTHE, *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 2009.

⁸ Cfr. I. CASTIGLIA, *I teatri del Paradiso: Giulio Rospigliosi e il melodramma romano barocco*, Kalós, Palermo 2010.

tativa che enfatizza oltremisura gli elementi parenetici e catechistici dei drammi rospigliosiani, quest'ultimo saggio è interessante perché pone in rilievo il gioco di rimandi tra opere, *topoi* e modelli letterari della cultura barocca. In occasione del quarto centenario della nascita di Rospigliosi sono state promosse numerose attività finalizzate alla rivalutazione delle sue opere. Queste iniziative sono state precedute dalla pubblicazione dell'intero *corpus* dei *Melodrammi sacri* e dei *Melodrammi profani*, a cura di Danilo Romei:⁹ purtroppo, come peraltro rilevato da Davide Daolmi, i due volumi non costituiscono un'edizione critica, dal momento che si limitano a riprodurre solo uno – su una media di circa dodici testimoni manoscritti per ogni opera – dei codici contenenti i libretti di Rospigliosi.¹⁰

Un aspetto piuttosto evidente ma non ancora dovutamente esplorato riguarda, invece, le affinità e le relazioni tra la drammaturgia rospigliosiana e, più in generale, le forme dello spettacolo romano secentesco. È proprio questa specificità che si è voluta esaminare all'inizio di questa ricerca: per l'indagine sulla collocazione delle opere di Rospigliosi all'interno del sistema teatrale della Roma barocca si è reso necessario uno spoglio preventivo inerente ai generi, le forme e i nuclei tematici che si rilevano nella sterminata drammaturgia romana del tempo.¹¹ Si è quindi proseguito con l'approfondimento della letteratura critica sui libretti rospigliosiani, rintracciando nell'esistenza di frammenti comici all'interno di una drammaturgia sostanzialmente tragico-pastorale un tratto

⁹ Cfr. G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a cura di D. Romei, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1998; ID., *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1999.

¹⁰ Cfr. D. DAOLMI, recensione a G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, cit.; ID., *Melodrammi sacri*, cit., «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 230-249.

¹¹ Fondamentali per questa fase della ricerca sono stati il catalogo di S. FRANCHI, *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988 e gli studi pionieristici di A. G. BRAGAGLIA, *Le maschere romane*, Colombo, Roma 1947, ID., *Storia del teatro popolare romano*, Colombo, Roma 1958 e F. CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, R.O.R.E. – NIRUF, Città di Castello 1939, 2 voll., vol. I: *Dalle origini al secolo XVII*.

distintivo da osservare più da vicino. La presenza del comico – come in *Sant’Alessio*, *Chi soffre speri* e *La Genoinda* – e la mancanza di una trattazione esauriente di *San Bonifatio*, del suo libretto e delle sue vicende rappresentative hanno direzionato la ricerca verso la redazione di un’edizione critica di quest’ultima opera. Le sue messinscene documentate sono quattro. Le prime tre, nel 1638: durante il carnevale, al Palazzo della Cancelleria; in agosto, in una versione abbreviata, nella residenza estiva dei Barberini a Palestrina; a novembre, ancora alla Cancelleria, in occasione di una visita diplomatica. L’ultima ripresa è per il carnevale del 1639, di nuovo alla Cancelleria e al Palazzo alle Quattro Fontane.

La redazione del libretto è stata affiancata da un suo studio analitico, condotto – in due momenti distinti ma complementari – secondo un punto di vista letterario e con una prospettiva storiografica, prestando attenzione a non tenere isolate le occorrenze rappresentative del melodramma dal contesto culturale nel quale fu messo in scena. Questo segmento della ricerca è confluito nella prima parte di questo lavoro, che raccoglie tre studi compiuti sul melodramma. Il primo capitolo è dedicato all’analisi del libretto di *San Bonifatio*, la cui *dispositio* sembra inglobare *topoi*, epiteti, chiavi e situazioni comiche, forme e figure della cultura letteraria cinque-secentesca.

Un secondo aspetto che risulta dalla comparazione dei testimoni che tramandano il melodramma è l’evidenza di una loro connessione con specifiche rappresentazioni – ne è indicativa la presenza di varianti, scene aggiunte e parti encomiastiche indirizzate all’ospite d’onore di una certa messinscena. Si è perciò tentato di ricostruire nel modo più accurato possibile il contesto ricettivo dell’opera, identificando alcuni plausibili indizi delle intenzioni del programma mecenatistico barberiniano. Per rinvenire eventuali tracce, residui, frammenti afferibili alla materialità della scena, *croce e delizia* degli storici dello spettacolo, si è dovuto tornare alle fonti documentarie, soprattutto al prezioso fondo

dell'Archivio Barberini, custodito dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Pressoché tutte le filze dei documenti consultati erano già state segnalate in precedenti studi: dopo le indagini, già menzionate, compiute dalla Murata e da Hammond, la ricerca più recente e stimolante è quella risultata nel volume di Elena Tamburini su Gian Lorenzo Bernini.¹² La ricognizione delle fonti note, parallelamente allo studio del libretto, ha costituito la base e il principio di un percorso tra le carte d'archivio, svolto in particolare sulle *giustificazioni* delle spese sostenute dal cardinale Francesco per gli allestimenti del *San Bonifatio*. Quella che è emersa dai documenti è un'immagine straordinariamente sfarzosa della committenza barberiniana – al contrario di quanto correntemente sostenuto riguardo a questo melodramma dalla storiografia del teatro musicale. Fuorviate da resoconti parziali, le precedenti trattazioni del melodramma del 1638 avevano, infatti, ricondotto gli aspetti scenici alla dimensione dell'ordinario, senza peraltro circostanziare i parametri del consueto e dell'eccezionale. Il secondo capitolo dà conto quindi delle notizie desumibili intorno alla scenografia e di alcune ipotesi ricostruttive dello spettacolo, cercando anche di rileggere le fonti note secondo una prospettiva altra ed elaborando alcune riconsiderazioni al vaglio dei dati emersi dai conti di spesa.

Il terzo capitolo, infine, è uno studio preliminare riguardante la diffusione dell'opera di Rospigliosi al di fuori del contesto romano, basato sulla scoperta di una corrispondenza testuale tra due porzioni del libretto di *San Bonifatio* e due composizioni vocali tardo secentesche di ambito lombardo.

Durante una tavola rotonda su «La filologia dei libretti» in un convegno della Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona del 1992, Lorenzo Bianconi compendia lucidamente le problematiche connesse all'ecdotica del libretto, un testo – essendo destinato a essere messo in musica – dallo statuto «incerto e polivalente» e al cui studio possono

¹² Cfr. E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 2012.

concorrere metodologie critiche apparentemente distanti.¹³ A seconda della tipologia di una certa trattazione, la sostanza di un libretto è di fatto flessa dal *modus procedendi* con cui è affrontato e dalle sue finalità. Di volta in volta, il filologo musicale, il filologo letterario, lo storico del teatro d'opera o il comparatista assumeranno il libretto come «fonte sussidiaria» per risolvere il testo verbale dell'edizione critica della partitura, come «testo letterario autonomo» da esaminare in quanto tale, come «testo concorrente» – insieme al testo musicale – alla produzione dello spettacolo oppure, infine, come «testo derivato» da materiali preesistenti, da individuare e approfondire.¹⁴ Quella del libretto d'opera del primo Seicento è, però, una questione più particolare e spinosa. I libretti – come anche le partiture – dei melodrammi di questo periodo sono soprattutto manoscritti e ciò comporta, per ogni specifico caso, riflessioni più ampie circa la loro natura (un codice è un autografo o una copia?) e la loro funzione (perché un codice è realizzato? si tratta di una copia impiegata per una realizzazione scenica, di una redazione finalizzata a conservare e celebrare la memoria di un evento, o a essere donata?).¹⁵

Il caso del *San Bonifatio* è forse ancor più unico: oltre a mancare del tutto un'editio princeps, il testo verbale è tramandato da ben diciotto codici manoscritti, redatti in tempi e con finalità diverse. A questo straordinario numero di testimoni si devono aggiungere l'unico superstite contenente la partitura dei tre atti del melodramma, priva però degli intermezzi, e una copia della musica dell'intermezzo della *Civetta*.

L'edizione critica del libretto, a cui è dedicata la seconda parte di questo lavoro, è stata approntata attraverso la comparazione di sette fonti (nel seguente elenco contraddistinte dall'asterisco), selezionate sulla base delle indicazioni fornite dal precedente studio della Murata.¹⁶

¹³ L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», II, n. 1, 1995, pp. 143-154, p. 153.

¹⁴ Ivi, pp. 153-154.

¹⁵ Su questo si veda M. MURATA, *The Score on the Shelf: Valuing the Anonymous and the Unheard*, in *Musical Text as Ritual Object*, a cura di H. Schulze, Brepols, Turnhout (Belgio) 2015, pp. 199-211.

¹⁶ Cfr. EAD., *Operas for the papal court*, cit., pp. 436-452.

1. I-Rli	<i>Rossi CCCII</i> (45.D.34)	
* 2. I-Mt	<i>Cod. Triv.</i> 891	
* 3. E-BL	<i>Add Ms.</i> 8813	
* 4. I-Rvat	<i>Vat. lat.</i> 10192	
5. I-Rvat	<i>Vat. lat.</i> 10230	
* 6. I-Rc	Ms. 1293	
7. I-Rli	<i>Cod. Cors.</i> 647	
8. I-Bu	Ms. 646.1	
* 9. I-Nc	Ms. XIII.E.7	
10. I-Rc	Ms. 5292	
11. I-Mt	<i>Cod. Triv.</i> 947	
12. I-Rli	<i>Cod. Cors.</i> 646	
13. I-PESo	Ms. 168, fasc. III	
14. I-Rvat	<i>Ferraioli</i> 65	
15. I-Rvat	<i>Vat. lat.</i> 8827	
16. I-Rvat	<i>Vat. lat.</i> 13353	
17. I-Rvat	<i>Ottob. lat.</i> 2259	
18. I-Rvat	<i>Vat. lat.</i> 13538	
* 19. I-Rvat	<i>Ottob. lat.</i> 3394	
* 20. I-Bc	Q 50	[<i>La Civetta</i>]

La collazione dei codici è stata anticipata da un'attenta trascrizione di ogni testimone secondo criteri conservativi. Per la copiosa varianza testuale, soprattutto ortografica, riscontrata durante la trascrizione, si è preferito intraprendere la fase ecdotica mediante procedure tradizionali: si è scelto, cioè, di ricomporre manualmente il testo del libretto, scartando la possibilità di impiegare un software dedicato, il quale avrebbe incluso, con una procedura automatica, ogni piccola e trascurabile difformità testuale. L'edizione del libretto del *San Bonifatio* è qui preceduta da una redazione ammodernata del suo *argomento*, di difficile reperimento, e include gli intermezzi. Per favorire una lettura "pulita" del libretto si è poi preferito tenere a piè di pagina le note esplicative per i termini desueti o per i passaggi di più controversa interpretazione metrico-stilistica, collocando alla fine del testo l'apparato critico, suddiviso per scene, con le varianti, le eventuali riparazioni e integrazioni e, a seguire, le espunzioni congetturali. Al di là della microvarianza testuale mostrata dall'apparato critico, che pure rende conto di una possibile evoluzione nella tradizione del libretto, si ha evidenza di un chiaro rimaneggiamento del testo nel codice E-BL *Add Ms.* 8813, che contiene la

versione abbreviata del melodramma approntata per la rappresentazione a Palestrina: per indicare efficacemente i versi stralciati si è scelto di evidenziare in grigio le porzioni di testo tagliate per questa messinscena, comunque incluse nell'appendice delle varianti.

Non si è discusso in questa sede degli aspetti musicali del melodramma, al cui studio sarà dedicata una futura specifica trattazione con la collaborazione di un musicologo. L'unica copia manoscritta della partitura, conservando la versione più estesa del melodramma, è comunque stata impiegata per desumerne un testimone del libretto – dal momento che, come notava ancora Bianconi, «il testo del libretto incorre in incidenti di tradizione da cui la saldezza della partitura, pur smembrandolo, lo tutela (è più facile saltare un verso in tipografia che copiando musica)».¹⁷ Inoltre, in alcuni casi la partitura è servita da termine di paragone, nell'accostamento dei versi con la suddivisione ritmica della melodia, per chiarire o verificare la validità di alcune varianti emerse nel raffronto con le altre fonti librettistiche.

¹⁷ L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre...*, cit., pp. 153-154.

PARTE PRIMA

•

STUDI CRITICI

**Confluenze e stratificazioni nella drammaturgia
dell'opera romana del Seicento:
il caso di *San Bonifatio* di Giulio Rospigliosi***

Gli studi più recenti sul teatro nella Roma del Seicento, alla luce di nuovi documenti emersi dallo spoglio archivistico e anche della riflessione su fonti già note, si sono volti a scardinare l'apparentemente consolidata categoria storiografica di *anomalìa romana*.¹ Rispetto alle ricerche portate avanti sui casi di altre città italiane – si pensi a Firenze, Venezia, Ferrara o Mantova – quelle inerenti alla capitale pontificia sono spesso state soggette a una concreta difficoltà relativa al reperimento delle fonti e a una sostanziale *miopia* storiografica. Le problematicità documentarie sono legate alla disseminazione delle fonti tra i numerosi archivi pubblici, privati e familiari che si sono sedimentati nel tempo e che rispecchiano la parcellizzazione dei centri di produzione delle micro-corti romane tra XVI e XVII secolo; una condizione che rende tortuose, finanche impercorribili, la ricerca e la comparazio-

* Questo primo capitolo prende le mosse dalla relazione *Ancestors and Stratification in Roman Baroque Opera: the Dramaturgy of Giulio Rospigliosi*, presentata all'International Federation for Theatre Research World Congress - "Theatre & Stratification", University of Warwick, 28 luglio-1 agosto 2014.

¹ Cfr. R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento: Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 19-55 e ID., *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 9-12.

ne tra documenti eventualmente correlati o da mettere in relazione, e una riflessione organica sull'intero panorama spettacolare della capitale. La forzatura storiografica è invece derivata, com'è stato evidenziato da Roberto Ciancarelli, dall'aver vagliato il contesto teatrale romano alla ricerca di un progetto di un pubblico teatro «centralizzato, istituzionalizzato, regolarizzato» che, a differenza di altre realtà italiane, non si realizzerà mai – se si esclude la breve stagione del Tordinona, attivo negli anni 1670-1675 e 1690-1697.² Questa prospettiva sembra anche essere scaturita da «un'implicita svalutazione delle risorse e delle possibilità di un teatro fatto da dilettanti e appassionati, sul fraintendimento di peculiarità e caratteri distintivi di quella organizzazione e di quel contesto produttivo» che le nuove fonti emerse permettono di denotare come *una-città-che-recita*.³ Convivono, e non senza occorrenze di osmosi, le plurime prove maturate nell'ambito delle accademie, dei collegi e dei teatri privati, delle adunanze di giovani e delle “civil conversazioni”, delle celebrazioni per il carnevale e le altre circostanze festive. Un panorama che andrebbe, dunque, ripensato come un insieme eterogeneo di forme spettacolari, concepite e sviluppate per le occasioni tra le più varie e che, però, attingono i propri materiali a un medesimo e stratificato bacino di tipologie sceniche, pratiche compositive di scrittura e di scrittura scenica, tradizioni di differenziata estrazione, da quelle più elevate a quelle più infime. Con questo particolare sistema teatrale interagisce l'universo dei comici professionisti, in un rapporto che, secondo la riflessione di Ciancarelli, andrebbe interpretato «come espressione di rapporti di forza, ovvero di rapporti e relazioni “paritarie” di rivalità, concorrenza e scambio».⁴ Anche la drammaturgia del teatro musicale inscenato a Roma sembra ricavare argomenti, strutture compositive e situazioni topiche da quel complesso serbatoio tematico e formale in cui confluiscono, stratificandosi, i caratteri e le peculiarità della spettacolarità romana.

² Ivi, p. 9.

³ R. CIANCARELLI, *Teatri di maschere*, cit., pp. 9-12, p. 10; cfr. anche R. CIANCARELLI, L. MARITI, *Nota di presentazione*, in *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier*, a cura di R. Ciancarelli, «Teatro e Storia», xxvi, 33, pp. 81-84, p. 84.

⁴ R. CIANCARELLI, *Teatri di maschere*, cit., p. 10.

La parola “stratificazione”, imprestata dalle scienze della Terra, si riferisce al deposito di diversi materiali che, nel corso del tempo, produce la foliazione, ovvero i livelli, le stratificazioni della pietra. Ogni livello, incorporando un segno di quel particolare momento e restituendo una traccia del suo specifico contesto, può essere esaminato non solo sincronicamente per gli elementi che lo compongono, ma anche diacronicamente in relazione agli strati circostanti. Applicando questa prospettiva archeologica allo studio di uno specifico caso della storia del teatro, è utile partire da due considerazioni preliminari, ognuna delle quali dirigerà i due differenti percorsi che questo studio critico si propone seguire.

Ci si può interrogare sulla natura di un oggetto teatrale e sui suoi rapporti con la cultura teatrale del suo tempo, come anche sui suoi rapporti con le culture teatrali che l'hanno preceduto. Parlando di drammaturgia, di testi letterari destinati quindi a essere messi in scena, è opportuno tentare di individuare quali tradizioni teatrali, generi e modelli letterari confluiscono in un testo. Tuttavia, interrogandosi sulla funzione di un oggetto teatrale e sui suoi rapporti con il contesto storico in cui si colloca – considerando cioè gli stessi testi secondo una prospettiva storiografica – è possibile studiare non solo il contesto nel quale un oggetto teatrale si situa, ma soprattutto la natura della relazione di quel dato oggetto teatrale con il suo contesto. Questa indicazione metodologica sarà adottata nel secondo capitolo, quando, oltre a vagliare le fonti connesse alla storia materiale delle messinscene documentate di *San Bonifatio* (1638) di Giulio Rospigliosi e ad avanzare alcune ipotesi in merito, si rifletterà sui potenziali significati politici celati tra i versi del libretto.

Nelle prossime pagine si comincerà col dimostrare la caratteristica di quest'opera di fungere da una sorta di “cassa di risonanza” relativamente ad altre opere, *topoi*, modelli letterari e pratiche teatrali che si sedimentano e si stratificano nella prassi teatrale della Roma barocca. Procedendo parallelamente allo svolgimento della trama, si proporrà un'analisi finalizzata a rintracciarne i motivi tematici e le possibili confluenze letterarie. Nel primo paragrafo si focalizzerà l'attenzione sulla parte tragica dell'argomento, rimandando invece al secondo l'esame dei

frammenti comici presenti nella struttura drammaturgica. La terza sezione, concepita come una postilla svincolata rispetto alla modalità di analisi del libretto, sarà riservata ad alcune brevi considerazioni sugli intermezzi del melodramma. La riflessione conclusiva sarà indirizzata, da un lato, a riepilogare gli aspetti salienti emersi nel corso dell'analisi e, dall'altro, a valutare *San Bonifatio* nel più ampio quadro della prima fase della drammaturgia rospigliosiana.

Drammaturgia del tragico

L'opera oggetto di questo studio consta di circa 2700 versi strutturati in tre atti su musiche di Virgilio Mazzocchi (1597-1646) e tratta della vita dell'eponimo martire romano venerato dalla Chiesa cattolica, vissuto tra III e IV secolo. L'argomento del melodramma trae spunto dalle narrazioni agiografiche che erano andate diffondendosi negli ultimi decenni del XVI secolo, anche sulla base delle istanze controriformistiche. Sono molte, infatti, le edizioni a stampa di vite e leggendari dei santi che si contano in Europa dopo il Concilio di Trento.⁵ Tuttavia cercare di rintracciare la fonte dell'argomento del *San Bonifatio* univocamente nella letteratura agiografica, escludendo altre possibili derivazioni di ambito anche letterario o drammaturgico, è un'operazione impossibile, oltre che vana. È comunque interessante notare che il resoconto della vita di San Bonifacio narrata dal melodramma corrisponde a quello

⁵Tra le agiografie a stampa riportanti la vita di San Bonifacio si segnalano l'imponente raccolta in latino in sette volumi – dei quali l'ultimo postumo – del monaco tedesco certosino Lorenz Sauer (*Laurentius Surius*, 1522-1578), *De probatis sanctorum historiis* (1570-1581); l'opera incompiuta in tre volumi del predicatore Gabriele Fiamma (1533-1585) *Le vite de' santi* (1581-1602); il florilegio in due volumi di Pedro de Ribadeneira (1526-1611), paggio alla corte romana del cardinale Alessandro Farnese e in seguito padre gesuita allievo di Ignazio di Loyola, intitolato *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos* (1599), edito numerose volte e in diverse lingue.

trasmeso dalla tradizione martirologica risalente ai rimaneggiamenti del IX-X secolo, successivo quindi al trasporto a Roma delle reliquie del martire, avvenuto prima, tra VI e VII secolo.⁶ In accordo con questa versione leggendaria Bonifacio, dopo aver condotto un'esistenza peccaminosa accanto alla matrona Aglae, si sarebbe pentito e convertito, cercando la redenzione con un pellegrinaggio in Oriente, alla ricerca delle reliquie di martiri cristiani. Giunto a Tarso, in Cilicia, avrebbe subito il martirio e le sue spoglie sarebbero state ricondotte a Roma e collocate nella basilica fatta ergere in suo onore da Aglae.

Tra i libretti manoscritti che tramandano il testo di *San Bonifatio*, alcuni lo specificano come «dramma tragico per musica» oppure «tragedia ovvero tragicomedia», ma l'opera va senza dubbio ricondotta al genere che i coevi trattati sulla musica scenica definiscono *rappresentazione spirituale*.⁷ La *dispositio* ordinata da Rospigliosi arricchisce questa semplice trama con scene secondarie e brevi inserti autonomi – di materia tragica o comica – che frammentano l'azione, di fatto svincolandola totalmente dalle unità aristoteliche.

⁶ Delle rielaborazioni altomedioevali dell'agiografia del martire romano si ha riscontro almeno nel martirologio redatto dal monaco benedettino Usuardo (*ante* 840-876/878), nel corso dei secoli abbondantemente rimaneggiato, accresciuto e infine dato alle stampe (si veda, ad esempio, *Usuardi Martyrologium, quo Romana Ecclesia, ac permultae aliae utuntur: iussu Caroli Magni conscriptum ex Martyrologiis Eusebij, Hieronymi, Bedae, & Flori, ac aliunde [...], Opera Ioannis Molani [...]*, Apud Hieronymum Wellaeum, Lovanii [Belgio] 1568), in quello di San Adone di Vienne (800 ca.-875, in *Usuardi Martyrologium ex recensione R. P. Sollerii, et ad editionem Benedictinam collatum praemittuntur Sancti Adonis opera, ad fidem editionum Rosweidi, Mabillonii, etc., recognita et expressa*, a cura di J.-P. Migne, Petit-Montrouge, Paris 1852, 2 t., t. I, pp. 280-281), nella versione più tarda redatta dall'agiografo bizantino Simeone Metafraste (X-XI sec., ora in *Symeōn Logothetou, tou Metaphrastou, ta euriskomena panta. Ascetica, paraenetica, canonica, historica, hagiographica, magnam partem ex mss. parisiensibus nun primum Graece edita*, a cura di J.-P. Migne, Apud Garnier fratres editores et J.-P. Migne successores, Paris 1903, 3 t., t. II, pp. 241-258).

⁷ Gli unici testimoni che riportano una specificazione di genere sono I-Rc Ms. 1293 e I-Rvat *Vat. lat.* 10192. Tra i molti trattati, cfr. soprattutto G. B. DONI, *Trattato della musica scenica* (1640-1647), in *De' trattati di musica di Gio. Batista Doni. Patrizio Fiorentino. Tomo Secondo*, Nella Stamperia Imperiale, Firenze 1763, pp. 14-16.

La vicenda che si avvia dopo il prologo, quasi a evidenziare una continuità spaziale e temporale con la dimensione festiva nella quale materialmente si svolge la rappresentazione, comincia *in medias res* con una scena di ballo. I versi delle prime due strofe sembrano essere strutturati secondo una formula metrico-tematica assimilabile alla quartina del coro dell'*Euridice* (1600) di Ottavio Rinuccini (1562-1621), che pure con tutta probabilità doveva essere accompagnata dai passi di una danza. Ma se nell'*Euridice* si prospetta un'ambientazione pastorale – e risultano quindi conformi alla norma del genere i versi

Al canto, al ballo, a l'ombre, al prato adorno, 85
a le bell'onde e liete
tutti, o pastor, correte,
dolce cantando in sì beato giorno.⁸

– nel *San Bonifatio* le parole dei primi interventi dei protagonisti rimandano a un contesto differente, più prossimo a quello “cittadino” della commedia.⁹ I personaggi principali Bonifazio e Aglae sono introdotti immediatamente, nell'atto del danzare un inno all'amore sensuale e alla fugacità della vita, paragonata nell'*arietta* a due voci agli «aurati lampi» del sole che «negl'ondosi campi/ del mar presto s'oscurano» (I. I. 20-21). Il verso «Saggio solo è chi gode» (I. I. 35), risolvendo il pezzo chiuso, tratteggia lo statuto dei protagonisti i quali, all'inizio dell'opera, incarnano il tema oraziano del *carpe diem* filtrato dalla cultura rinascimentale.¹⁰ Un ulteriore riferimento alla classicità è desumibile dal

⁸ O. RINUCCINI, *L'Euridice*, I. 85-88, in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1956, p. 26.

⁹ Cfr. I. I. 1-8. Una eco dei versi di Rospigliosi risuona anche nel testo della canzonetta di Claudio Monteverdi (1567-1643) intitolata *Alle danze, alle gioie, ai dilette del Nono libro de' madrigali* (in *Madrigali e canzonette a due e tre voci del signor Claudio Monteverde già maestro di cappella della serenissima repubblica di Venetia. Dedicate all'illustrissimo signor mio patron colendissimo il sig.^r Gerolamo Orologio. Libro nono*, appresso Alessandro Vincenti, Venezia 1651).

¹⁰ Si confrontino questi versi, ad esempio, con la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici, in *Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal*

verso «è del proprio martír fabbro a se stesso» (I. I. 17) che ricalca chiaramente, ma cristianizzandola (fortuna → martirio), la massima latina *Quisquae suae fortunae faber*.

In antitesi con gli affetti espressi finora e che qualificano la situazione di partenza, la scena 2 presenta il confronto tra Aglae e la personificazione della Penitenza. L'occorrenza di un personaggio allegorico di matrice cristiana può essere considerato come un indicatore significativo dell'influenza del teatro gesuitico che, com'è noto, faceva grande uso di questo tipo di apparizioni in tragedie, oratori e altre forme compositive del teatro di collegio. Una contingenza non casuale, dal momento che Rospigliosi si era formato con i gesuiti negli anni in cui il Collegio Romano vantava la presenza di Bernardino Stefonio (1562-1620), precettore, tra gli altri, anche di Giambattista Marino (1569-1625) e Torquato Tasso (1544-1595) e autore di alcune tra le più celebri tragedie in latino messe in scena dai collegiali.¹¹ L'ammonimento per la condotta della vita della matrona romana, tutta dedicata all'ozio e alla lascivia dei sensi, risuona come un *memento mori* tipico della cultura barocca, raccolto in questo passaggio di *San Bonifatio* nella metafora dell'«acutissima spada» sospesa «a debil filo» sulla testa di Aglae, a mo' di spada di Damocle (I. 2. 28-32). Questa immagine, che ricorre con una certa frequenza nella letteratura coeva, la si ritrova sorprendentemente in un passaggio delle *Rime sacre* di Bonaventura Morone (1560-1621), un religioso pugliese attivo a Roma tra il 1610 e il 1617 nella cerchia di Urbano VIII (1568-1644), di cui era stato precettore di lingua greca:

tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559, [raccolta di A. F. Grazzini detto il Lasca, edizione a cura di Rinaldo Maria Bracci, sotto lo pseudonimo di Neri del Boccia], per Benedini, Firenze 1750, pp. 1-3 (ora in LORENZO IL MAGNIFICO, *Poesie*, Introduzione e note di F. Sanguineti, Rizzoli, Milano 1992).

¹¹ La presenza di Bernardino Stefonio a Roma è documentata almeno fino al 1619, quando viene chiamato a Modena dal duca Cesare d'Este come precettore di suo figlio; cfr. <http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaAutore.php?ID=181712> (10 luglio 2014). Sulla biografia del padre gesuita si veda quanto documentato in M. SAULINI, *Bernardino Stefonio S.J. Un gesuita sabino nella storia del teatro*, Espera, Roma 2014.

Vedi del Ciel la formidabil spada,
Che ti pende sul capo, e un debil filo
Sol la ritien, che non rovini, e cada.¹²

È impossibile rendere conto in questa sede di una possibile evoluzione del *topos* alla base della dicotomia *piacere-punizione*, così frequente in queste opere a tematica religiosa e che sembra essere canonica, funzionale al loro intento edificante e che appare come motivo ricorrente, nutrito – benché giunga da tempi assai più remoti – dalla cultura controriformistica. Nella «rappresentazione spirituale» intitolata *La Taide convertita* (1599) di Ambrogio Leoni, stampata a Venezia ma diffusa anche a Roma, la meretrice cristianizzata Taide allontana uno dei suoi amanti sentenziando:

Ma s'è diletto sì fugace, e lieve
Seguirà poi dolor aspro, e mortale,
(Come seguir immantenente i'l veggio)
Spenta vedrem' per noi d'Amor la face,
E spuntati gli strali, e l'arco rotto:
Ch'Amor non toglie l'huom' di mano à Morte
Benché si mostri imperioso, e forte.¹³

¹² B. MORONE, *Rime sacre del rever. padre f. Bonaventura Morone da Taranto, de' Minori Oss. Refor. Al reverendissimo padre generale il p.f. Benigno da Genova*, [Lazzaro Scorriggio, Napoli 1619], I, cap. 3, che ho potuto rintracciare tramite il ricco e interessante catalogo di formule ricorrenti compilato dal frate dell'Ordine dei Predicatori G. B. SPADA, *Giardino de gli epiteti, traslati, et aggiunti poetici italiani*, Vittorio Benacci, Bologna 1648, p. 722. Su Morone si veda quanto documentato in M. LEONE, v. *Morone, Cataldo* in *DBI*, vol. 77, 2012, consultabile online all'url <[http://www.treccani.it/enciclopedia/cataldo-morone_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cataldo-morone_(Dizionario-Biografico)/>) (17 gennaio 2016).

¹³ A. LEONI, *La Taide Convertita* (1599), Gratosio Perchacino, Venezia 1600, p. 11v (I. 4). L'opera dovette conoscere un'ampia diffusione, dato che si ha conoscenza di almeno altre sei edizioni tra il 1600 e il 1625. È possibile comunque che quella del 1599 non fosse la prima edizione: Giovanni Fantuzzi, infatti, riporta la notizia di «un'Edizion della *Taide Convertita*, la qual fu fatta in Venezia nel 1559. in 4. e forse non fu la prima». Cfr. G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori Bolognesi*, San Tommaso d'Aquino, Bologna 1781-1789, 9 voll., vol. v (1786), p. 57.

L'amore carnale e gli altri fugaci dilette che insinuano il peccato nell'uomo sono figurati come fonte diretta del «dolor aspro, e mortale» che potrebbe sopraggiungere dopo la vita terrena. Il mondo è spesso definito *adulatore, empio, albergo di miserie*, ma soprattutto *oscuro, fosco, valle di delizie, frodatore, lusinghiero*; nel madrigale *Mentre che 'l mie passato m'è presente* di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) il «mondo falso» è posto all'origine di un percorso che, se intrapreso, conduce a «dolorosi guai»:

o *mondo falso*, allor conosco bene
l'errore e 'l danno dell'umana gente:
quel cor, c'alfin consente 5
a' tuo lusinghi e a' tuo van dilette,
procaccia all'alma *dolorosi guai*.¹⁴

La strategia di conversione della Penitenza segue un andamento retorico che sembra volto in prima istanza a intimorire aspramente la donna, che non riesce subito a comprendere quali possano essere le sue colpe. Si chiede se sia un peccato «L'alma aver prigioniera/ d'una somma beltade» (I. 2. 49-50); giudica inconcepibile il dover rinunciare all'amore di Bonifazio, alla «promessa fede/ d'immutabil ardore» (I. 2. 72-73) e allo «scambievol desio» (I. 2. 79) che la lega al suo uomo. La gravità dell'atteggiamento della Penitenza, che mira a persuadere Aglae affinché abbandoni «le pompe e i fasti» (I. 2. 96) e rinunci a quel mondo di sembianze che «le gioie promette, e fé non serba» (I. 2. 100), trova una consonanza ancora una volta nella *Taide* del Leoni, dove l'eremita Panuzio ammonisce gli «Sciocchi, allettati sol da le lusinghe/ Del mondo frodator, fallace, infido». ¹⁵ Il graduale mitigarsi del severo temperamento della Penitenza e la promessa di misericordia orientano Aglae a mettere in discussione la sua condotta e a convertirsi, assistita anche dal dono che la messaggera divina le consegna: un «puro cristallo» (I. 2. 53),

¹⁴ M. BUONARROTI (IL VECCHIO), *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Laterza, Bari 1967, p. 142, n. 132, vv. 3-7, reperibile online all'indirizzo <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t83.pdf> (29 aprile 2014); il corsivo è mio.

¹⁵ A. LEONI, *La Taide Convertita*, cit., p. 6v (I. 1).

uno specchio prodigioso capace di riflettere non solo «come gl'altri l'imgo, i gesti e l'opre», ma di rappresentare «al vivo anco il pensiero» (I. 2. 160-161). Riguardandosi nello specchio, Aglae avverte come un'ombra i «mortalì dilette», i «fieri inganni» (I. 3. 14) e ciò che un momento prima le era parso «con sue mentite larve/ raggio, lume, splendore» (I. 3. 21-22). La chiave dello specchio rivelatore della propria interiorità era già stato impiegato da Giovan Battista Andreini (1576/79-1654) nella sacra rappresentazione *La Maddalena* (1617), dove l'atto del rimirarsi allo specchio innesca nella protagonista la prima presa di coscienza della licenziosità della propria vita che porterà alla sua conversione.¹⁶

Al soliloquio della donna e a due scene comiche, di cui si tratterà più avanti, segue un breve dialogo tra il servitore Pinardo e Bonifazio; quest'ultimo ostenta la sua gioia pensando alla sua donna e a «quei

¹⁶ G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, appresso Aurelio e Lodovico Ossanna Fratelli stampatori ducali, Mantova 1617, I. 4. È interessante notare che nell'ultimo atto (v. 8) la Maddalena comparirà, ormai convertita, con in mano «una testa di morte»; in quella scena l'accessorio assorbirà la funzione precedentemente svolta dallo specchio: «MADDALENA: O del viver uman specchio funesto,/ in cui l'occhio mirando/ sua vanità discerne [...]». Cfr. anche N. BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1999 (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei - Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie, serie IX, vol. XII, fasc. 1). Questa sacra rappresentazione deriva da una rielaborazione di un precedente poemetto sacro dello stesso autore (G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Giacomo Somasco, Venezia 1610) ed è nota anche una stesura più tarda (ID., *La Maddalena lasciva, e penitente, azione drammatica, e divota in Milano Rappresentata all'Ill.^{mo} Sig.^r Padron Col.^{mo} il Sig. Co. Paolo Bolognini. Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino per Theatri detto Lelio Fedele*, per Gio. Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesta, In Milano 1652, ora in ID., *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri, Prefazione di S. Carandini, Palomar, Bari 2006). Di tutta la produzione andreiniana, questo è l'unico testo per il quale disponiamo di una raccolta di musiche di scena composte da diversi autori, tra cui Monteverdi (cfr. *Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena Sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini, fiorentino*, Stampa del Gardano presso Bartholomeo Magni, Venetia 1617).

begli'occhi» dai quali pende e che definisce, con un epiteto formulare, «quasi ardenti stelle in ciel d'amore» (I. 6. 7-8).¹⁷ È interessante la soluzione drammaturgica introdotta da Rospigliosi in questo passaggio: come con un espediente cinematografico di repentino cambio di inquadratura, mentre Bonifazio sta per confidare al suo servitore un «pensier celato» (I. 6. 23) per ricevere in merito un consiglio, l'autore fa entrare in scena Aglae (I. 7); senza essere vista dai due uomini, la matrona convertita resta in disparte e riprende il suo monologare, còlta da sentimenti contrastanti («Lassa me, fan contrasto/ or l'uno or l'altro affetto/ e duro campo è di battaglia il petto»; I. 7. 31-33) e in dubbio se confessare o tacere a Bonifazio ciò che va meditando. Il suo intervento è succeduto da una breve battuta di Pinardo, in cui il servo afferma di aver compreso il compito affidatogli dal suo padrone, al quale comunica, infine, la venuta di Aglae: questo ulteriore “taglio” produce come risultato l'occultamento allo spettatore dell'oggetto del segreto svelato da Bonifazio al suo servitore; un segreto che verrà mantenuto per tutto lo svolgimento dell'azione, lasciando irrisolto questo passaggio.

Dopo l'uscita di Pinardo, i due amanti rimangono a guardarsi a distanza, indugiando sui propri pensieri e nel diverso affetto che in entrambi suscita il rimirarsi l'un l'altra, un «verace contento» (I. 8. 9) per

¹⁷ L'epiteto ricorre spesso nella letteratura italiana a cavallo tra XVI e XVII secolo. Cfr. ad esempio l'ottava di G. B. MARINO, *Adone* (1623), a cura di M. Pieri, Laterza, Roma-Bari 1975, 2. voll., vol. I, p. 472, VIII, 121-128: «Que' begli occhi mi volgi. Occhi vitali,/ occhi degli occhi miei specchi lucenti,/ occhi farette ed archi, e degli strali/ intinti nel piacer fucine ardenti,/ occhi del Ciel d'Amor stelle fatali/ e del Sol di beltà vivi Orienti;/ stelle serene, la cui luce bella/ può far perpetua eclisse ala mia stella». Cfr. anche T. Tasso, *Rime*, a cura di Bruno Basile, Salerno, Roma 1994, sonetto 1443 (5), p. 1610, consultabile in versione digitale all'indirizzo <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t128.pdf> (8 maggio 2014), che non a caso era tra gli autori più saccheggianti dai comici professionisti della seconda generazione, soprattutto nella farsitura delle parti di innamorato; su questi aspetti cfr. il fondamentale capitolo *Strategie di difesa e di mercato* in F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 2007 (1982), pp. 333-391.

Bonifazio è un «acerbo tormento» (I. 8. II) per Aglae. Come riferito dall'*argomento* a stampa, la donna «non senza molto travaglio» rivela all'amante il suo desiderio di mandarlo a Tarso, affinché egli possa riportare in patria le spoglie di un martire in onore del quale edificare un tempio.¹⁸ Ritrovatosi solo, Bonifazio riflette dolendosi per la sua condizione: questa scena (I. 9) racchiude i caratteri convenzionali del *lamento*, un *topos* – com'è noto – prediletto dal melodramma delle origini.¹⁹ Dal pianto e dalla disperazione iniziale scaturisce dall'uomo un crescente sentimento di rabbia che lo porta a rivolgersi ad Aglae con parole sprezzanti, quali «Perfida», «Iniqua», «Cruda», «Empia», «Tiranna», «Falsa» (I. 9. 32-37).²⁰ Al rientro in scena di Pinardo, Bonifazio – con «sugl'occhi il pianto e nella bocca il riso» (I. 10. 6) – gli narra il suo sconforto originato dall'animo incostante di Aglae, che paragona a una «volubil foglia» mossa dal vento che soffia dal sud (I. 10. 21); il servitore, dal canto suo, prova a consolare il suo padrone considerando il rapporto amoroso e, in particolare, la discordanza che in un amante può esserci tra «la lingua e 'l core» (I. 10. 54), tra l'apparire e l'essere, tra il manifestare e il nutrire un sentimento.

¹⁸ Cfr. *Argomento del S. Bonifatio dramma musicale rappresentato all'Ill.mo et Ecc.mo Sig.re Duca Di Cromau, Principe D'Echembergh &c. Ambasciatore Straordinario di S. M.tà Cesarea*, Nella Stamperia della Rev. Camera Apostolica, In Roma 1638, edito *infra*, pp. 161-168, in particolare I. 8, p. 162.

¹⁹ Su questo cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante: Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, 2 ed., Bulzoni, Roma 2003 (Il Mulino, Bologna 1990), pp. 27-35 e L. BIANCONI, *Storia della musica: Il Seicento*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EdT, Torino 1991 (1982), pp. 219-235.

²⁰ Nella parte finale del *lamento* di Bonifazio, Rospigliosi adopera, per metaforizzare il suo sentirsi tradito, l'epiteto «mar che procelloso freme» (I. 9. 41), già impiegato – tra gli altri – dall'accademico Umorista Gabriello Chiabrera nel suo poemetto sacro *Il leone di David*, in G. CHIABRERA, *Opere di Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi*, Introduzione di A. Mauri, N. Bettoni et al., Milano 1834, p. 255. Su Chiabrera cfr. C. CARMINATI, *L'autobiografia di Chiabrera secondo l'autografo*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 3-43.

L'ambientazione cambia mostrando la fuoriuscita dagli inferi del Demonio (I. II), il quale dopo aver commentato le vicende dei due amanti decide di assumere le vesti di pellegrino arabo e tentare Bonifazio con un inganno. È noto che sulla scena barocca l'*entrée* del diavolo – analogamente a quella di angeli, ninfe, satiri, divinità e personificazioni tra le più varie – fornisce l'occasione per esibire grandi e coinvolgenti prospettive e mutazioni, che nei casi degli allestimenti più fastosi potevano anche fare da sfondo a danze corali; un esempio tipico ed esaurientemente approfondito è la prospettiva progettata dal celebre architetto, *grand sorcier* del giovane Luigi XIV, Giacomo Torelli (1608-1678) per l'atto III de *Le nozze di Peleo et di Teti*, «Comédie Italienne en Musique» andata in scena a Parigi dal 14 aprile 1654 nella sala del Petit Bourbon.²¹ In particolare, in due dei bozzetti che compongono il frammentario *corpus* delle prospettive per questa commedia in musica, lo scenografo fanese predispose la bocca di un'oscura caverna dalla quale il centauro Chirone con il suo seguito doveva fuoriuscire avviando una danza (FIGG. 1-2). Un precedente altrettanto celebre e che, perlomeno per questioni di contiguità, non si può non riportare in questa sede è la scena di presentazione del Demonio nel *Sant'Alessio* (1629 [?]), dove il personaggio compare in scena accompagnato dalla danza di altri diavoli.²² In realtà, come si vedrà nel secondo capitolo, le circostanze materia-

²¹ Cfr. I. DE BENSERADE, *Les Noces de Pelée et de Thetis. Comédie Italienne en Musique entre meslée d'un ballet sur le mesme sujet dansé par sa Majesté*, Robert Ballard, Paris 1654. Su Torelli si veda il fondamentale catalogo della mostra su *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000.

²² Cfr. G. ROSPIGLIOSI, *Il Sant'Alessio*, in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, UTET, Torino 1958, 2 voll., vol. I, I. 4. Si veda anche la partitura a stampa *Il S. Alessio dramma musicale dall'Eminentissimo, et Reverendissimo Signore Card. [Francesco] Barberino fatto rappresentare al Serenissimo Principe Alessandro Carlo di Polonia. Dedicato a Sua Eminenza e Posto in Musica da Stefano Landi Romano Musico della Cappella di N. S. Chericco Benefitiato nella Basilica di S. Pietro*, Appresso Paolo Masotti, In Roma 1634, che contiene le famose incisioni di François Collignon delle scene di Pietro da Cortona con le macchine di Francesco Guitti. Cfr. anche *infra*, p. 75.

li dell'allestimento di *San Bonifatio* non potevano consentire l'impiego di grandi macchine sceniche o botole per l'emersione e la sparizione di personaggi nel sottopalco; era la parola cantata, allora, a suggerire l'immagine dell'apparizione dal basso. Il testo di questa sorta di brano "di sortita" del Demonio sembra procedere secondo un andamento drammaturgico assimilabile a quello dell'ingresso in scena del principe degli inferi nel poemetto *La strage degli innocenti* di Marino, pubblicato postumo nel 1632 a Napoli e a Roma. La scena si apre con l'atto illocutorio del diavolo che fuoriesce dall'oltretomba:

Sotto gli abissi, in mezzo al cor del mondo,
Nel punto universal dell'universo,
Dentro la bolgia del più cupo fondo
Stassi l'antico spirito perverso [...]

a cui segue l'afflizione dovuta alla constatazione dello *status* di colui al quale non è neppure concessa la speranza della morte. Se il Demonio di Rospigliosi dichiara «[...] io sempre pur sono/ funesto abitator d'ombre dolenti/ e perché il duolo ove son io sepolto/ sempre mai viva, anco il morir m'è tolto» (I. II. 14-17), il suo omologo nel breve poema del Marino così seguita:

Che può più farmi omai chi la Celeste
Reggia mi tolse, e i Regni miei lucenti?
Bastar doveagli almen per sempre in queste
Confinarmi d'orror case dolenti,
Abitator d'ombre infelici, e meste,
Tormentator delle perdute genti,
Ove per fin di sì malvagia sorte
Non m'è concessa pur speme di morte.²³

²³ G. B. MARINO, *La strage degli innocenti* (1632), Giuseppe Formigli, Firenze 1843, pp. 8-14, *passim*. Si confrontino anche i versi dell'*argomento* che introduce il Libro I («L'iniquo Re delle Tartaree grotte/ Prevedendo 'l suo mal s'affligge, e rode:/ Quindi esce fuor dalla perpetua notte [...]»; *ivi*, p. 7), con quelli che aprono la scena della prima apparizione del Demonio nel *San Bonifatio* in I. II. 1-8).

Considerandola nel *continuum* drammaturgico di *San Bonifatio* in relazione a quelle che la precedono e la seguono, la scena del re della «tartarea notte» (I. II. 7) funge da breve interludio che scandisce anche lo scorrere del tempo nelle ore notturne. La scena successiva, infatti, principia con un intervento del servo Farfallino, i cui versi lasciano intendere allo spettatore che l'azione sta accadendo durante il mattino successivo (I. 12). Entra quindi Aglae con la sua vecchia donzella Asteria, che la esorta invano a riconsiderare la sua volontà di mandare l'amato a Tarso, dove potrebbe incorrere in pericoli e persino trovare la morte. Accompagnato dal suo servo Pinardo, giunge anche Bonifazio (I. 13), che appare profondamente mutato negli affetti: racconta ad Aglae che durante la notte gli è apparsa in sogno una forte luce e ha udito una voce rassicurante asserire che «Non trionfa d'amor chi non s'involva» (I. 13. 36). Con la convinzione che quel suggerimento provenga da Dio, biasima Bonifazio per averle chiesto se potessero esserle gradite le sue proprie spoglie, qualora fosse morto in battaglia. L'atto I si chiude con l'intervento del coro che espleta la funzione di commento al tema portante, *fil rouge* del sottotesto dell'azione agita in questa prima macrounità drammaturgica: il coro avverte lo spettatore riguardo alla vanità del piacere sensuale, che fornirebbe a coloro che a esso si abbandonano solo ombre ed echi ingannevoli.

L'atto II ha inizio con un breve monologo avente funzione di prologo, in cui l'Angelo custode di Bonifazio, per combattere l'operato del Demonio ai danni del suo protetto, sceglie di prendere le sembianze di un pellegrino. Si avvia in questa scena lo svolgimento del secondo tema portante dell'opera – una costante presente in molte opere coeve a trattazione agiografica o con intenti pedagogici – ossia lo scontro tra le categorie morali del bene e del male, drammaturgicamente corrispondente al conflitto tra le loro personificazioni o, più spesso e come nel *San Bonifatio*, tra un angelo e un demone.²⁴ L'azione del Demonio

²⁴ Non è possibile in questa sede rendere conto in modo esaustivo dei possibili esempi testuali, numerosissimi nel corso del XVII secolo e differenti per costruzione, contesti di produzione e di fruizione, che presentano lo scontro tra le categorie del bene e del male:

si sviluppa secondo lo schema tipico di argomentazione proprio della tentazione diabolica, così come trasmessa nelle *Regole degli Exercitia spiritualia* (1548) di Sant'Ignazio, secondo il quale

[il demonio] fa come un condottiero, per sconfiggere e saccheggiare ciò che vuole; infatti così come un capitano e condottiero d'esercito, disposto lo schieramento e considerate le forze e la posizione di un castello, lo attacca dalla parte più debole; analogamente il nemico della natura umana, girandoci intorno passa in rassegna tutte le nostre virtù teologali, cardinali e morali; e laddove ci scopre più deboli e più carenti ai fini della nostra salvezza eterna, proprio là ci attacca e cerca di prenderci.²⁵

Dopo un cambio di scena e tre frammenti comici che saranno trattati più avanti, l'azione principale torna a svolgersi sulla via per Tarso, col dialogo in cui il Demonio, sotto mentite spoglie, mette in atto la sua tentazione ai danni di Bonifazio, attaccando il suo punto più debole: la ferita, non ancora rimarginata, causata dall'improvviso distacco con Aglae. Il falso pellegrino arabo spinge Bonifazio a riconsiderare la sua repentina decisione di partire per l'Oriente: se il futuro martire afferma con gioia di sentirsi finalmente libero «[...] dal labirinto/ ove in dure catene/ vissi tant'anni avvinto» (II. 5. 6-8) – dove il labirinto si fa metafora della sua precedente condizione di amante di Aglae – il Demonio lo tenta ricordandogli gli effetti benefici dell'amore e dei suoi «dolci nodi» (II. 5. 10).²⁶ Ai primi vacillamenti dell'uomo l'Angelo custode,

si tratta infatti di una serie diversificata di forme drammatiche, non necessariamente concepite per essere messe in scena, che comprende non solo melodrammi, ma anche oratori, tragedie e tragicommedie in lingua latina, drammi a tematica agiografica o allegorica (derivanti, tra l'altro, da contaminazioni culturali con l'*auto sacramental* spagnolo).

²⁵ I. DE LOYOLA, *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, § 327, p. 97.

²⁶ Per un'analisi della partitura e un confronto di questo passaggio con quello delle tentazioni del Demonio in *Sant'Alessio*, si veda V. C. LAMOTHE, *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632-1643)*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 2009, pp. 262-270.

nelle vesti del pellegrino Lucindo, giunge in suo sostegno e allontana subito il nemico, mettendo in guardia Bonifazio sulle false sembianze con le quali il maligno può ordire i suoi inganni. L'avvertimento del pellegrino (II. 6. 61-73) sembra ricalcare i versetti del *Sal* 36, 35-36 («Ho visto l'empio trionfante/ ergersi come cedro rigoglioso;/ sono passato e più non c'era,/ l'ho cercato e più non si è trovato»), che adottano l'immagine del cedro del Libano, ricorrente fin dalle Sacre Scritture come simbolo di forza e levatura morale (la si ritrova, ad esempio, in *Sal* 92, 13: «Il giusto fiorirà come palma,/ crescerà come cedro del Libano»). Incoraggiandolo a proseguire il cammino e porgendogli delle vesti umili, lo persuade ad abbandonare le «pompe e seco il fasto antico» e a donare a un mendicante «il manto», «i fregi», «la spada/ arricchita di gemme in ogni parte», (II. 6. 115-120). Rimasto a guardare in tralice, il Demonio opta per un piano alternativo: si recherà da Aglae per insinuare in lei il seme della gelosia.

La scena cambia nuovamente e l'azione riprende a Roma: dopo quattro mesi di lontananza (cfr. II. 8. 1-4) Aglae ripensa al suo amato, non avvertendo smorzato il suo ardore per lui. Compare allora in abiti di straniero il Demonio, che inganna la donna consegnandole un falso messaggio da parte di Bonifazio: restituendole il ritratto di lei che l'uomo aveva portato con sé, il Demonio le riferisce che il suo amato ha ormai incontrato un'altra donna «non più bella [...], ma più costante» (II. 9. 31). Aglae tenta di allontanare il viandante, respingendo anche i pensieri sfavorevoli che la turbano. Già presente con Farfallino dalla precedente scena, Asteria, dopo aver richiamato Aglae per la durezza con cui ha trattato quel pellegrino, la ammonisce per la sciatteria da lei mostrata in seguito alla partenza di Bonifazio: non presta più attenzione alle sue vesti e porta i capelli in modo «negletto» (II. 10. 13); Aglae, dal canto suo, replica che quelli a cui Asteria si riferisce sono solo segni di «una caduca bellezza» (si veda l'*argomento, infra*, p. 166 e II. 10. 27-31). Questi versi cantati da Aglae sono chiaramente costruiti sottintendendo uno dei *Proverbi* di Salomone dell'Antico Testamento: «La grazia è ingannevole e la bellezza è cosa vana; ma la donna che teme il Signore è quella che sarà lodata» (*Prv* 30, 31).

Dopo gli imbrogli tesi ad Aglae, il Demonio si ripresenta a Bonifazio, che ha momentaneamente sospeso il cammino per Tarso per riposarsi, camuffato da «messenger festoso» (II. II. 17). Sceso da cavallo, l'antagonista consegna al personaggio eponimo un finto biglietto di Aglae, in cui si dice che la donna brama il suo ritorno per poterlo finalmente sposare. Bonifazio tuttavia non ha intenzione di abbandonare il percorso intrapreso e vani sono anche i tentativi di dissuasione del Demonio, che gli rammenta i fatali pericoli in cui potrebbe imbattersi. Ma ecco che l'Angelo custode giunge nuovamente in soccorso di Bonifazio per redarguire il nemico e smascherare il suo travestimento. Scacciato definitivamente il Demonio, Lucindo rinfranca la fede di Bonifazio e con lui si rimette in cammino per Tarso; l'incoraggiamento dell'angelo, con i versi «onde a chi la sua croce/ dietro all'orme di lui portar s'ingegna/ il travaglio è giocondo,/ soave il giogo e non gravoso il pondo» (II. 13. 15-18), si configura come un invito alla *imitatio Christi* parafrasando, tra l'altro, il passo del Vangelo di Matteo «Prendete su di voi il mio giogo e imparate da me [...]; poiché il mio giogo è dolce e il mio carico è leggero» (Mt II, 29-30). Ai due successivi frammenti comici – ambientati a Roma – segue la conclusione dell'atto con il commento del coro di soldati, il quale chiosa che la vita terrena «non è altro che guerra» (si veda l'*argomento*, *infra*, p. 167).

Anche l'atto III è aperto da un breve monologo di Pinardo in funzione di prologo, nel quale il servo, giunto a Tarso, è testimone delle atrocità subite dai cristiani. Con il successivo cambio di scena compare il coro di soldati che, intonando una sorta di canto militare, accompagna l'esecuzione di Innocenzo disposta dal proconsole Semplicio. Il cristiano, perseverando nella fede in Dio, non vuole cedere al culto degli idoli e, anzi, si prepara ad andare incontro al suo martirio con la serenità fornitagli dalla certezza della ricompensa del Cielo. Le sue parole «Del seme di dolor gioia si miete» (III. 2. 38) riflettono il versetto di uno dei salmi “delle ascensioni” – così detti perché impiegati durante il *Sukkot*, la festa ebraica del pellegrinaggio verso Gerusalemme – che recita: «Chi semina nelle lacrime mieterà con giubilo» (*Sal* 125, 5); poco più avanti canta con convinzione i versi «In te posto ho, Signor, la mia speranza:/ Tu sei Nume verace/ e la mia sorte alla tua man soggiace» (III. 3. 23-25), che poetizzano la terzina del salmo

di Davide: «Il giusto gioirà nel Signore/ e riporrà in lui la sua speranza,/ i retti di cuore ne trarranno gloria» (*Sal* 63, 11). Uno dei temi che anima il sottotesto di questa serie di scene ambientate sul campo di battaglia rivela per certi aspetti la sua derivazione tassiana. È fatto noto che la *Gerusalemme liberata* eserciti un'ampia influenza su tutto il teatro barocco, e non solo;²⁷ nella poetica di Rospigliosi le risonanze del poema epico di Torquato Tasso avevano preso forma nell'*Erminia sul Giordano* (1633), ricavato dai canti xv e xvi della *Liberata*. Tra gli ideali che ispirano il poema cavalleresco, la conquista della salvezza eterna attraverso lo scontro in guerra – in tal caso la guerra per la conquista della Città Santa e dei luoghi cristiani per eccellenza – è certamente tra quelli che maggiormente nell'arco del Seicento suggestionano l'immaginario teatrale e letterario. Ad esempio alla fine del secolo, nel 1691, troviamo ancora un oratorio agiografico in cui si riverbera il tema della guerra in quanto conquista della salvezza. Si osservino i versi della sezione iniziale del dialogo tra Santa Teresa e la personificazione dell'Amor Divino ne *La forza del Divino Amore* del compositore, e organista presso la Chiesa Nuova di Roma, Tommaso Bernardo Gaffi (1665 ca.-1744):

S. TERESA

Debil seno, ch'il Ciel non armò,
Fugga pure l'acciaro infedel, 25
Ch'io munita di Fede, e di Zel
Lieta incontro alla morte n'andrò.
Cor guerriero, alla pugna ti chiama
Del celeste tuo Amante l'Amor,
Ei che nutre sì fervida brama, 30
A te doni costanza, e valor.

AMOR DIVINO

Alme del Cielo amiche
L'ali mie d'impennar, che più tardate?

²⁷ Sui rifacimenti teatrali secenteschi della *Liberata*, ma anche per quelli dei secoli successivi, cfr. soprattutto T. STEIN, *Nel nome del gran Torquato: Gerusalemme liberata e drammaturgia secentesca*, Peter Lang, Bern [etc.] 2012, la cui nota bibliografica compendia un'ampia rassegna critica sull'argomento.

Perché non incontrate
Le falangi nemiche? 35
Breve il cimento è in Terra,
E chi pugna per Dio, vince ogni guerra.

S. TERESA

Ecco che già m'accingo
Con intrepido core
Ad entrar nell'arringo. 40
All'inesperto piè dona vigore,
E fammi guida tu, Divino Amore.²⁸

Entrato in scena e nell'assistere al martirio di Innocenzo, Bonifazio è incoraggiato a manifestare la propria identità di cristiano, ragione per la quale Simplicio interviene condannando a morte anche lui. Quando viene a scoprire l'accaduto da un soldato di nome Nicandro,²⁹ che gli racconta, elogiandola, la vicenda di un «giovinetto» del quale «la romana virtù sempre riluce» (III. 4. 15, 19), Pinardo con grande tristezza chiede di poter vedere ed acquistare le spoglie del suo padrone, affinché possa ricondurle ad Aglae.

La scena cambia mostrando l'episodio finale in cui Aglae freme per l'arrivo di Bonifazio, il quale prima di partire le aveva promesso che sarebbe ritornato entro un anno. Il servo Farfallino riconosce Pinardo che avanza da lontano: non vedendo Bonifazio, Aglae chiede di sapere dove sia; il servitore le narra i tristi accadimenti di Tarso e le porge quindi un'urna contenente le spoglie del martire. Riconosciuto il suo amato alla vista della «testa esangu» (III. 6. 68), ai primi sentimenti «di dolor, di pietà, di meraviglia» (III. 6. 71) la donna trova forza nella sua fede e decide di far edificare un tempio in onore di Bonifazio e in memoria del suo «valor», della sua «costanza» e

²⁸ T. B. GAFFI, *La forza del Divino Amore. Oratorio à tre voci da cantarsi nel Ven. Oratorio di S. Teresa de RR. PP. Carmelitani Scalzi della Madonna della Scala*. [...] *Dedicato all'emin. mo prencipe cardinal Rinaldo d'Este*, Nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1691, pp. [2r-v], vv. [24-42]. Sulla biografia del compositore cfr. W. MARZILLI, v. *Gaffi (Caffi), Tommaso Bernardo* in *DBI*, vol. 51, 1998, consultabile online all'url <[http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-bernardo-gaffi_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-bernardo-gaffi_(Dizionario_Biografico)/>) (12 maggio 2014).

²⁹ La lezione del codice I-Rc riporta accanto al nome di Nicandro, in modo difforme rispetto all'*argomento*, la qualificazione di «cittadino di Tarso».

della sua «pietade» (III. 6. 117). Virginia Christy Lamothe, nell'analisi delle ultime battute di Aglae, riferisce di un'altra possibile suggestione tassiana, proponendo un paragone tra il verso «tanto t'onorerò quanto t'amai» (III. 6. 91) di *San Bonifatio* – che la donna ripete più volte come *refrain* conclusivo delle sue strofe – e quello di Armida «Tanto t'agitarò, quanto t'amai» (canto XVI, stanza LIV) della *Gerusalemme liberata* – nel momento in cui, abbandonata dal suo amante Rinaldo, la maga gli minaccia furiosamente vendetta. La musicologa scrive:

Il pubblico dell'opera di Rospigliosi avrà conosciuto la versione di questo famoso verso del Tasso, non solo dalla letteratura, ma anche dall'opera messa in scena nel 1633 presso la corte dei Barberini, *Erminia sul Giordano*, dove il personaggio di Armida fa anche una breve apparizione (benché il personaggio di Rinaldo e questo verso non compaiano in questa trasposizione). Questa allusione e questo gioco di parole mette in evidenza che Aglae è una donna “buona”, in contrasto con la maga “cattiva” del poema del Tasso.³⁰

L'ultima scena in termini di economia drammaturgica occupa, in un certo senso, la posizione che nel finale dei primi due atti è detenuta dal coro. La conclusione dell'azione è seguita dall'intervento delle due personificazioni della Chiesa Militante e della Chiesa Trionfante, il cui messaggio rimanda al contenuto catechistico dell'opera. È noto che la metafora delle due principali parti della chiesa abbia le sue ascendenze nella teologia patristica e goda di una fortuna pressoché ininterrotta soprattutto nell'iconografia religiosa.³¹ Significativa ai fini della connotazione di *San Bonifa-*

³⁰ V. C. LAMOTHE, *The Theater of Piety*, cit., p. 307: «The audience for Rospigliosi's opera would have known Tasso's version of this famous line, not just from literature, but also from the 1633 opera performed at the Barberini court, *Erminia sul Giordano*, where the character of Armida also makes a brief appearance (although the character Rinaldo and this line do not appear in this version). This allusion and play on words emphasizes that Aglae is a “good” woman as opposed to the “bad” sorceress of Tasso's epic», la traduzione è mia.

³¹ Valgano come esempi celebri le raffigurazioni nell'affresco fiorentino della *Via Veritas* di Andrea di Bonaiuto (ante 1343-1377) nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella (1365-1368), nell'affresco della *Disputa del Sacramento* (1509) di Raffaello (1483-1520) nelle Stanze Vaticane, nella pala della *Madonna di Ognissanti* (1618-1619) di Giovanni Battista

tio come frutto e strumento della cultura controriformistica è la presenza dell'allegoria della chiesa militante e della chiesa trionfante nell'esegesi dei principi della dottrina cattolica raccolta nel *Catechismus ex Decreto Concilii Tridentini ad parochos* (1566). Nel testo, la cui redazione era scaturita per volontà del cardinale Carlo Borromeo (1538-1584) in seguito al Concilio di Trento, si ribadisce che la chiesa militante raccoglie «la moltitudine di tutti li fedeli, li quali ancora vivono in terra» e che quella trionfante abbraccia la «moltitudine de li spiriti beati, & de le anime di quelli, che di questo mondo [...] hora si godono l'eterna beatitudine». ³² In quest'ottica l'opera di Rospigliosi può essere interpretata secondo i canoni dell'*allegoria*, della *tropologia* e dell'*anagogia* dell'ermeneutica biblica patristica: le gesta dell'eroe cristiano sono proposte come vero *exemplum* (senso allegorico), il quale veicola un contenuto morale finalizzato a generare quella conversione dei costumi (senso tropologico) necessaria al raggiungimento del paradiso (senso anagogico) – «prendere il porto alfin sopra le stelle» (III. 7. 22) – dopo la vita terrena. ³³

Ai *topoi* rintracciati nell'azione tragica del libretto di *San Bonifatio* si affiancano numerosi motivi tematici desunti dalla tradizione comica; come per *Sant'Alessio*, *Chi soffre spera* (1637) e *La Genoinda* (1641), anche il *San Bonifatio* si contraddistingue tra le opere di Rospigliosi per l'introduzione di inserti comici di ampiezza diversificata, all'interno della drammaturgia principale. Alla trattazione di tali frammenti ridicolosi sarà dedicato il prossimo paragrafo.

Caracciolo (1578-1635) custodito nel duomo di Stilo (Reggio Calabria).

³² *Catechismus, Ex Decreto Concilii Tridentini, ad parochos, Pii Quinti Pont. Max. iussu editus*, In aedibus Populi Romani, apud Paulum Manutium, Romae 1566, trad. it. *Catechismo, cioè Istruzione, secondo il Decreto del Concilio di Trento, a' Parochi, pubblicato per comandamento del Santiss. S. N. Papa Pio v [...]*, nella Stamperia del Popolo Romano [tipografo Paolo Manuzio], In Roma 1566, Parte I, art. 9, § 107, pp. 86-87.

³³ Cfr. F. PIERNO, *I meccanismi della divina persuasione. Appunti sul funzionamento strutturale del discorso esegetico in un testo religioso dell'inizio del XVI secolo*, «Cahiers d'études italiennes», n. 2, 2005, pp. 119-129.

Drammaturgia del comico

Nei tre atti dell'opera si registra la presenza di otto scene interamente comiche, rispettivamente due nell'atto I, tre nell'atto II e tre nell'atto III, alle quali vanno sommate sette rapide battute costruite secondo un contrappunto stilistico nelle scene serie che le contengono. Questi brevi frammenti sono tutti affidati al personaggio comico di Farfallino, il paggio di Aglae. La sua tipizzazione sembra derivare dalla maschera del servo sagace e sollecito: egli commenta con prontezza l'azione seria degli altri personaggi, animando la sfera del ridicolo; nel corso dell'opera è più volte ripreso da Asteria perché corre di continuo da una parte all'altra, sempre affaccendato negli ordini da portare a compimento. Il rapporto tra la parte di Farfallino e la drammaturgia complessiva delle scene a cui prende parte è disposto mediante il motivo del contrasto tra parti serie e parti comiche. È lo stesso Pier Maria Cecchini, padre della maschera dello zanni Fritellino, a delineare il tipo del servo furbo e la sua relazione con le «parti gravi»:

Sogliono questi folletti, ò precipitosi cascanti senza punto chieder licenza al soggetto della Comedia uscir molte volte nel Theatro nel tempo per lo apunto che una, ò due parti gravi parlano, et si affatticano intorno à materia spiritosa, et difficile, et quivi dire. Fatte poco romore, che la Gallina fa l'uovo, overo la Pentola non può bollire. Levando con questi gratiosi concetti, ò simili, la Maestà, et l'applauso alle fatiche di chi senz'altro studiava quando costoro dormivano [...].³⁴

Farfallino è introdotto fin dalla prima scena, al termine delle danze, quando ad Aglae sovviene di essere attesa in casa della sua amica Orontea e manda avanti il suo paggio ad avvertire le compagne del suo arrivo. Si noti il contrappunto stilistico attuato dalla parte del servo,

³⁴ P. M. CECCHINI, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita. Di Pier Maria Cecchini nobile ferrarese. Trà Comici detto Fritellino. Dedicati al Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo*, Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, In Padova 1628, p. 24.

che in questo caso pregusta le leccornie che immagina di trovare una volta giunto a destinazione, rispetto alla parte seria degli amanti, in particolare di Bonifazio (cfr. I. I. 53-64). In questo passaggio il contrasto è generato dalla discordanza tra le necessità “primarie” dei due uomini: alla ghiottoneria del servo si contrappone il bisogno dell’innamorato, vitale ma sublimato, che scaturisce dall’imminente negazione del sembiante dell’amata.

Il secondo breve intervento di Farfallino crea una frattura nell’andamento grave che segue la richiesta di Aglae affinché Bonifazio parta per Tarso. Dopo l’uscita del Demonio, il servo entra in scena con solerzia, ma lamentandosi di essersi svegliato all’alba e prima degli altri (cfr. I. 12. 1-8). Il tono della scena torna subito a essere serio, con Asteria che tenta di mettere in guardia Aglae sui rischi che Bonifazio potrebbe incontrare una volta giunto a destinazione. La vecchia donzella esorta Aglae affinché mediti per il giusto tempo sulla sua decisione, sciorinando una saggezza che impressiona Farfallino, il quale chiosa in un *a parte*: «Che vecchia maledetta! Non par, per vita mia, ch’abbia studiato la filosofia?» (I. 12. 88-90). La scena successiva, l’ultima dell’atto II, apporta un carattere più disteso. Il sogno notturno ha respinto le inquietudini di Bonifazio, il quale si congeda preparandosi con serenità a partire per Tarso. Il dialogo tra i due innamorati è qui interrotto da un passo comico che vede protagonisti Farfallino, Asteria e Pinardo: si tratta di un frammento comico situato tra le battute di Bonifazio e Aglae e slegato – a mo’ di controcena – rispetto alla trama principale; l’andamento e la distribuzione delle battute tra i personaggi creano distinti e scollati piani di enunciazione – con una costruzione affine a quanto già notato per le “inquadrature” in I. 6 – differenti tanto per “punto focale” quanto per registro stilistico. Se è vero, infatti, che Farfallino si rivolge al futuro martire chiedendo di poterlo seguire (I. 13. 57-60), è vero anche che Bonifazio non gli risponde, o forse neppure lo ascolta. Alla supplica del servo segue subito tra Asteria e Pinardo un breve dialogo carico di realismo, che Farfallino non può astenersi dal commentare con un modo di dire: «Così batterà pari: la va tra galeotti e marinari» (I. 13. 71-72). Il servo chiude poi la scena, chiosando la partenza di Bonifazio e Pi-

nardo con un altro proverbio, che ribalta il suo proprio turbamento iniziale: «Ma non voglio per questo disperarmi,/ ch'ho sempre inteso dir: "Vita beata/ dov'è poca brigata"» (I. 13. 92-94).

Un ulteriore frammento comico, combinato in modo non organico con l'azione principale, svolge la funzione di contrappunto tonale alle pene d'amore di Aglae. Il paggio, riferendosi ad Asteria, esclama: «Vecchiaccia fastidiosa!/ Sempre, sempre mi brava e si lamenta,/ Che se ne possa perder la sementa!» (II. 8. 20-22). Infine, nella scena in cui Aglae è ripresa da Asteria per via della trascuratezza del suo aspetto, il paggio commenta sarcasticamente le voci che si aggirano tra il vicinato (cfr. II. 10. 32-35).

Nella brevità dell'atto III vi è poco spazio per il comico, altresì perché il tono tragico parallelamente all'avvicinarsi del *climax* – il ritorno a Roma di Pinardo con le spoglie di Bonifazio – è soggetto a un'amplificazione. L'ultimo frammento ridicolo di Farfallino, ancora in contrapposizione con lo stile serio della vicenda rappresentata, si ha con la sua richiesta della mancia rivolta ad Aglae, che nel contempo si inquieta nel non veder tornare il suo amato insieme con Pinardo. La battuta del paggio «La mancia, Aglae, la mancia!» (III. 5. 15) ricorda evidentemente quella che Molière, desumendola con tutta probabilità da un lazzo di un precedente canovaccio degli *Italiens*, affida a Sganarelle nella risoluzione del suo *Dom Juan* («Mes gages! Mes gages!»).³⁵ La presenza del contrasto tra il bisogno sentimentale della donna e il materiale attaccamento al denaro di Farfallino, come pure di quello prodotto dagli altri inserti comici presenti nell'opera, è accettabile nel contesto diegetico complessivo soltanto in virtù di una finale conversione o di una mutazione di carattere. A tal proposito si noti questo aspetto nei versi affidati al servo nella sua battuta che segue l'ingresso in scena del corpo del martire (cfr. III. 6. 92-95): le sue parole testimoniano un cambio di statuto del personaggio dalla sfera del comico a quella del tragico.

³⁵ MOLIÈRE, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, IV. 6. Cfr. D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, Bulzoni, Roma 1993-1997, 2 voll., vol. I: *Dall'inferno alla corte del Re Sole* (1993), p. 317 e C. GARBOLI, *Il «Dom Juan» di Molière*, Adelphi, Milano 2005.

Il tessuto drammaturgico di *San Bonifatio*, oltre che per la presenza di questi frammenti comici, si caratterizza per l'introduzione di un'intera sottotrama ridicola che affianca l'azione primaria, pur senza entrarvi realmente in contatto. I personaggi che la animano, il Capitano Dragoni Vampaspara Parapiglia e il suo servo Fagotto, non dialogano mai con quelli che agiscono nella trama principale – se non con i loro pari, Asteria e Farfallino. L'azione comica si avvia nell'atto I e si amplia nell'atto II, restando tuttavia sospesa, senza giungere ad alcuna risoluzione nell'atto III.

La scena 4 dell'atto I, che potrebbe essere assimilabile a una cavatina di Fagotto, consta di un brano di presentazione del servo. Al suo ingresso, Fagotto ragiona su evidenti ovvietà ed elementari principî che costituiscono l'orizzonte delle sue conoscenze, e li raffronta addirittura con le più recenti scoperte scientifiche. Contestando l'utilità dell'astronomia – ed è significativo che vi sia un riferimento allo studio del sistema solare, dal momento che *San Bonifatio* si colloca temporalmente negli ultimi anni dell'"affare Galileo" – il servo si chiede a cosa serva occuparsi «di cose sì lontane» (I. 4. 19) quando, invece, sarebbe più utile imparare a discernere «un uom dall'altro» (I. 4. 13) o «come si fa dall'un l'altro colore» (I. 4. 23).³⁶ Lamentandosi della propria condizione, riferisce di essersi messo al servizio di un capitano che credeva un valoroso eroe, ma che invece si è rivelato essere «[...] vile, dappoco, abbietto e vano/ per profession, per arte e per natura» (I. 4. 31-32). Questi ultimi versi del monologo del servo introducono la scena successiva, che comincia con la sortita del Capitano Dragoni Vampaspara Parapiglia, una maschera chiaramente debitrice della tradizione del fanfarone *miles*

³⁶ Per un'interessante prospettiva che tende a intrecciare gli eventi storici del cosiddetto "affare Galilei" con la politica culturale barberiniana di quegli anni, cfr. F. HAMMOND, *The Artistic Patronage of the Barberini and the Galileo Affair*, in *Music and Science in the Age of Galileo*, a cura di V. Coelho, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht (Paesi Bassi) 1992, pp. 67-89, ora in ID., *The Ruined Bridge: Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle 1631-1679*, Harmonie Park Press, Sterling Heights (Michigan) 2010, pp. 89-102, e P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 55, nota 56.

gloriosus di ascendenza plautina, vivificata dalle esercitazioni erudite degli accademici in costante dialogo con la prassi dei professionisti della scena tra XVI e XVII secolo.³⁷ Ancora alla fine del Seicento Andrea Perrucci annovera questa maschera tra quelle necessarie alla realizzazione di una buona commedia all'improvviso:

Pedanti, affettati, succidi, innamorati, correttori de' vizii altrui, e non de' propri, e gentaglia prosuntuosa; Bravi, d'orrido volto, di gesti terribili, tutti parole, di gran promesse, milantatori: ma in verità timidi, pusillanimi, e conigli, come il *Miles gloriosus* di Plauto.³⁸

La comicità del Capitano, come nota Siro Ferrone, «Un po' Don Chisciotte [...], un po' Innamorato», scaturisce non soltanto dai racconti surreali e iperbolici delle sue improbabili gesta, quanto piuttosto dall'accostamento della sua maschera a quella del servo: in altre parole, è la dicotomia oppositiva della coppia Fagotto-Capitano Dragoni Vampaspara Parapiglia a generare drammaturgia comica, così come accadeva per la coppia Trappola-Capitan Spavento della compagnia dei Gelosi o Sancho Panza-Don Chisciotte di Cervantes.³⁹ Alla vanagloriosa esposizione delle imprese del bravo fanfarone del *San Bonifatio*, il servo si mostra sempre apparentemente compiacente, ma séguita con degli *a parte* che svolgono la funzione di burla verbale ai danni del Capitano, pro-

³⁷ Si pensi che ai Capitan Coccodrillo del de' Fornaris, i Capitan Spavento da Vall'Inferna dell'Andreini, i Capitan Basilisco del Belando o i Capitano Spacca della Bomba dell'Adriani, tutti presenti sulla scena dei professionisti, si aggiungono le maschere dei numerosi Capitani che migrano dalle/alle pratiche accademiche della commedia *all'improvvisa e ridicolosa* – fenomeni in sostanza sovrapponibili, se non per gli esiti editoriali della seconda (cfr. L. MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1978). Sugli elementi generatori della drammaturgia dei Capitani si veda quanto documentato in S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Giulio Einaudi editore, Torino 2014, pp. 75-77, 244-245.

³⁸ A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* [...], Nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, In Napoli 1699, p. 165.

³⁹ S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 244.

prio come rivelano i dialoghi tra il servo Artotrogo e il *miles* Pirgopolinice in Plauto.⁴⁰ Per di più, Fagotto riesce a mettere a tacere il racconto del Capitano illustrandogli le sue proprie «opre ammirande» (I. 5. 129), che però non concernono come quelle del suo padrone la sconfitta di “dragoni” o di interi eserciti, ma descrivono – portata per portata – l’assalto a una tavola imbandita di leccornie; insomma, una serie di «[...] prove belle,/ senza pericol d’intaccar la pelle» (I. 5. 163-164). Dopo questo lungo passaggio extradiegetico che provvede alla presentazione dei due caratteri, la scena si chiude con la richiesta del Capitano a Fagotto, affinché vada a cercare Asteria, la quale dovrà recapitare ad Aglae un suo messaggio d’amore. Si avvia così un flebile intreccio con la vicenda principale che sarà ripreso solo nella scena 2 dell’atto II.

Quando il Capitano ritrova Fagotto e gli domanda spiegazioni sul suo ritardo, il servo ammette di esser stato trattenuto in un’osteria in cui si è acceso un “dibattito ornitologico” per decidere quale sia l’uccello migliore – plausibilmente, dato che non è esplicitato – da mangiare: la breve tirata di Fagotto, che fa sfoggio della sua sapienza culinaria con tanto di inserto in latino,⁴¹ infastidisce il Capitano che invece è incline a tutt’altro tipo di conversazioni. È il Dragone Vampaspara Parapiglia a tagliar corto e a riprendere il filo drammaturgico del corteggiamento ad Aglae; Fagotto dovrà consegnarle un biglietto da parte del Capitano, il quale però vuole essere certo che il suo servo saprà comportarsi garbatamente con la donna. Per questo motivo gli chiede di “fare finta” di trovarsi di fronte ad Aglae, anziché al suo padrone, e di tentare di portare a termine il compito: ovviamente il servo non può che fallire ridicolosamente nella prova, provocando le ire del suo Capitano.

Nel frattempo Asteria giunge a proposito e il Capitano cerca di convincerla a fare da tramite tra lui e Aglae: dopo aver ascoltato le vanaglorie e la follia del Dragone Vampaspara Parapiglia la serva decide di prestargli ascolto col fine di beffarlo. Il Capitano allora sciorina il racconto

⁴⁰ Cfr. PLAUTO, *Miles gloriosus*, in ID., *Aulularia. Miles Gloriosus. Mostellaria*, Introduzione e note di M. Rubino, trad. di V. Faggi, Garzanti, Milano, 2014 (1996).

⁴¹ Cfr. II. 2. 14.

di una delle sue imprese, generando gli sberleffi negli *a parte* di Asteria e di Fagotto. Prima che il Capitano ricominci a narrare una seconda volta la medesima storia, la serva lo ferma e chiede il biglietto da recapitare ad Aglae: le risa di Asteria, che ha letto i folli concetti contenuti nel messaggio, convincono il Capitano a dover «mutar tutto il madrigale» (II. 3. 108) e a rimandare quindi il proposito di conquistare la sua amata.

All'ingresso in scena di Farfallino, Asteria si sorprende di vederlo in giro e gli chiede dove sia diretto; il servo – secondo un lazzo tipico del servo sciocco – la informa che si sta recando da Orontea per far sapere proprio ad Asteria che Aglae la aspetta. Sostenendo di dover portare a compimento l'ordine che gli è stato impartito, nonostante il messaggio sia ormai giunto a destinazione, Farfallino neppure si ferma, probabilmente perché – e lo spettatore lo ha colto nell'atto I, nella prima apparizione del servo – a casa di Orontea «[...] ogni volta m'empiono le mani/ di confetti, ciambelle e marzapani» (I. I. 60-61). Il Capitano non riuscendo a trovare la giusta concentrazione per ultimare il messaggio per Aglae si risolve a predisporre una serenata sotto la finestra della sua amata e chiede a Farfallino di baciarle la mano da parte sua; il servo acconsente, ma in un *a parte* ironizza sulla lunghezza del nome del Capitano. La scena si conclude con una breve aria comica in cui Farfallino biasima gli ottusi che inseguono l'amore, poiché – egli sostiene – gli amanti sono destinati ad avere il cuore tra l'incudine e il martello (II. 4. 37-40).

Prima del coro che chiude l'atto II sono disposte le ultime due scene che vedono protagonista la coppia comica del servo-Capitano. Dalle parole di Fagotto si evince che la scena 14 è ambientata dopo il tramonto: in seguito a una disquisizione tra i due sul tipo di pietanze con cui saziarsi nell'imminente colazione, il Capitano si appresta ad avviare la serenata sotto la finestra di Aglae, affiancato da Fagotto che, dubbioso circa le doti canore e strumentali del suo padrone, regge una lanterna. Già sul principiare della serenata, al termine della prima quartina, il Capitano – che è più avvezzo al suono squillante degli ottoni – strappa una corda dello strumento con cui accompagna il suo canto, un segno, secondo il suo servo, di cattivo presagio. Frattanto giunge Asteria che, senza esser vista dai due uomini, si prepara a beffeggiare il Capitano.

Tuttavia è Fagotto a ordire per primo una burla ai danni di Dragoni Vampaspara Parapiglia, sostenendo di aver visto molte persone avvicinarsi. Il servo innesca così l'impetuosa carica del Capitano contro dei nemici immaginari, una furia non proprio distruttiva che successivamente sarà incalzata anche dall'intervento di Asteria. Illudendosi di schierare un esercito e simulando con onomatopee lo squillo delle trombe, Dragoni Vampaspara Parapiglia spinge avanti Fagotto, il quale cerca di svicolarsi fornendo le motivazioni tipiche del servo fifone, ornate dall'inserito dotto «*rumores fuge*» (cfr. II. 15. 39-45).⁴² La scena si conclude con la parodia del Capitano da parte di Fagotto, che imita il suo padrone nella chiosa onomatopeica «*Tantarara tantarara tantarà*» (II. 15. 68). Dopo l'uscita di scena alla fine dell'atto II, la coppia non riapparirà ancora nell'ultimo atto, lasciando così sospesa la sottotrama ridicola e privando la drammaturgia del *San Bonifatio* di una sua organicità e coerenza interna; si è comunque accennato alla plausibilità che l'inaspettato troncamento dell'azione comica possa dipendere dall'andamento generale dell'azione principale, che tra il II e il III atto subisce una repentina svolta tutta verso il tono tragico.

Gli intermezzi

È noto che l'introduzione degli intermezzi tra gli atti di un dramma sia una pratica che risale alla seconda metà del Quattrocento e che trovi la sua ragion d'essere nella sospensione – e non nella frammentazione – dell'azione, anche per scopi pratici: l'intermezzo, come ricorda Elena Povoledo, «colma il tempo necessario a giustificare il passaggio delle ore tra un'azione e un'altra»; con esso «Si interrompe inoltre la fatica degli attori, si allenta l'attenzione dello spettatore; si dà tempo e modo all'operazione degli inservienti addetti al ricambio dei lumi, e

⁴² Cfr. *infra*, p. 265, nota 22.

a quella dei macchinisti che rassettano la scena [...]».⁴³ Tra XVI e XVII secolo gli intermezzi, nei quali la musica svolge un ruolo predominante, convivono osmoticamente con il nascente melodramma, ampliandosi in estensione e arricchendosi – perlomeno nell'ambito delle feste di corte – con l'impiego di quelle eccezionali e sorprendenti macchine sceniche che costituiscono la cifra distintiva della spettacolarità barocca. Se è vero che la loro ambientazione almeno fino ai primi decenni del secolo è, in sostanza, quella mitologico-pastorale, bisogna però registrare negli intermezzi del pieno Seicento un mutamento di soggetto, e finanche di forma se si considera il subentro delle danze. Uno dei fattori di questo cambiamento è da ricondurre all'influenza del teatro dei professionisti, che certamente non poteva disporre dei copiosi mezzi dell'opera di corte; alla fine del XVII secolo Perrucci annota:

Questi Tramezzi, ò sono affatto disparati dall'Opera, introducendovi persone ridicole à far qualche burla, ò successo ridicoloso di Villani, Faccendoni, Artisti, Pitocchi, e genti di Plebe, ò di Contado, o di persone gravi [...]; si fanno anche Tramezzi Morali, ò Politici come anche Opere [...]: di Tramezzi, che abbiano connessione con l'Opera, cavandone moralità, ed allegoria, con persone Ideali [...].⁴⁴

La maggior parte degli intermezzi del XVII secolo che ci è pervenuta è tramandata attraverso fonti manoscritte, che riguardano nella quasi totalità dei casi il solo testo cantato; rare sono invece le partiture che ne conservino la musica. La ragione fondamentale di tale dispersione è da rintracciarsi nella natura funzionale della musica: non è insolito che alcuni intermezzi siano impiegati in opere diverse, oppure modificati o sostituiti tra una ripresa e l'altra di una stessa opera. È quello che avviene anche per *San Bonifatio*, i cui atti – stando alle fonti prese in

⁴³ E. POVOLEDO (con contributi di N. Pirrotta per la parte musicale), v. *intermezzo*, "I. Dalle origini al secolo XVIII – I. Italia", in *EdS*, vol. VI, pp. 572-576. Cfr. anche L. BIANCONI, *Storia della musica*, cit., p. 185.

⁴⁴ A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa...*, cit., pp. 179-180.

esame per questo studio – risultano intervallati dal *Gioco della Civetta* e, alternativamente, dall'intermezzo del *Pedante*, o del *Maestro e scolari*, e da quello che vede protagonista un'adunanza di quattro personaggi nell'atto di mettere in scena proprio un intermezzo.⁴⁵

Il *Gioco della Civetta* è l'unico tra gli intermezzi del *San Bonifatio* di cui sia stata trasmessa la partitura, plausibilmente perché inclusa come cantata in una successiva raccolta di musica vocale.⁴⁶ Sull'antico passatempo riferisce alcune notizie Francesco Inghirami (1772-1846), autore di una descrizione di Palazzo Pitti di Firenze, a proposito di un gruppo scultoreo incompiuto nel giardino, che sembra sia stato ispirato proprio dal questo *giuoco*:

il rustico giuoco della civetta [...] consiste in questo: che il giuocatore primo avendo in testa un berretto, ha due altri giuocatori allato (un de' quali soltanto è nel gruppo, restandovi nel piedistallo il vuoto per l'altro) i quali tentano di levarglielo con uno scappellotto, mentre egli in un punto stesso dà uno schiaffo ad un de' compagni, e destramente si china per sottrarsi al colpo, il che si dice *far civetta*. Chi getta a terra il berretto nel dare lo scappellotto è il vincitore, e sel pone in testa per farsi campione del giuoco.⁴⁷

⁴⁵ Degli intermezzi del *San Bonifatio* e, in particolare, delle relazioni tra la drammaturgia rospigliosiana e quella del teatro di collegio si è occupata la Murata nel saggio Dal ridicolo al diletto signorile. *Rospigliosi and the Intermedio in Rome*, in *Musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A.-M. Goulet, École française de Rome, Roma 2012, pp. 269-289. Cfr. anche M. GIANFRANCESCHI, *Allegorie e Vanitas nei libretti per il teatro del cardinale Giulio Rospigliosi. Precisazioni e novità sui rapporti con Nicolas Poussin e Gianlorenzo Bernini*, in *Principi di Santa Romana Chiesa. I Cardinali e l'Arte*, Quaderni delle Giornate di Studio, 27 maggio 2013, a cura di M. Gallo, Gangemi Editore, Roma, 2 voll., vol. II, pp. 53-66.

⁴⁶ La copia manoscritta de *La Civetta* in *Libro di Compositioni musicali a più voci di diuersi Eccelenti Autori*, I-Bc Q 50, 152v-166v può essere riconosciuta come la fonte per l'edizione moderna in *L'arte musicale in Italia*, a cura di L. Torchi, G. Ricordi, Milano 1897-1908, 7 voll., vol. V: *Composizioni ad una e più voci, secolo XVII* (1908), pp. 71-112.

⁴⁷ T. INGHIRAMI, *L'imp. e reale Palazzo Pitti*, Poligrafia Fiesolana, Fiesole 1828,

La prima sezione dell'intermezzo ritrae una conversazione tra quattro cacciatori, intenti a decidere quale tipo di caccia compiere. Preferendo infine svagarsi, si schierano per giocare alla *Civetta*. Una stesura successiva per mano dello stesso Rospigliosi di questa sola seconda sezione dell'intermezzo, datata aprile 1641, riporta anche alcune preziose annotazioni sulla disposizione scenica, grazie alle quali è possibile farsi un'idea di come avvenisse il gioco: mentre a un giocatore è affidato il ruolo di giudice, un altro, collocato tra altri due partecipanti, deve riuscire a percuoterli mentre questi si divincolano; colui che è raggiunto dal colpo è tenuto a prendere il ruolo del giocatore centrale.⁴⁸ È ragionevole ritenere che l'intermezzo del *Gioco della Civetta* dovesse aver avuto un certo successo, se è vero che – oltre alla versione in forma di cantata – il nucleo dell'azione lo si ritrova anche in un melodramma della seconda metà del Seicento di Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), *Il Paride*, rappresentato a Dresda nel 1662 con macchine e scenografie di Giacomo Torelli.⁴⁹

pp. 132-133. Ne parla anche l'erudito Paolo Minucci nel commento al poema eroicomico *Il Malmantile racquistato* (1674) di Lorenzo Lippi (pseud. Perlone Zipoli), in *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni e d'altri*, Nella Stamperia di Francesco Moücke, In Firenze MDCCL (1688), pp. 181-182: «FA CIVETTA. *Abbassa la testa*. Viene dal giuoco di *Civetta*, che da' giovanotti si fa in questa maniera. S'accordano tre: ed uno di loro, al quale è toccato in forte, si pone in mezzo agli altri due, i quali s'ingegnano di cavargli il berrettino di testa colle percosse della mano: e quando egli tocca terra colle mani, non può essere percosso: e però ora alzandosi, ora abbassandosi, tira, quando all'uno e quando all'altro, di gran mostaccioni. Dura il giuoco fintantoché da uno delli due gli sia fatta cascare con un colpo la berretta dalla testa; che allora perde il premio proposto: e lo vince colui, che gliel'ha fatto cascare: il quale (seguitandosi il giuoco) va nel mezzo in luogo del primo. Tal giuoco si fa a tempo di suono: e piglia il nome della *Civetta*, uccello, che per buscare il vitto scherza con gli uccelletti, alzando ed abbassando la testa, come appunto fa colui, che sta nel mezzo», corsivo nel testo.

⁴⁸ Cfr. GB-Lbl *Add Ms* 8813, 147r-148v.

⁴⁹ G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Il Paride, opera musicale, dedicata alle Serenissime Altezze di Christiano Ernesto, Marggravio di Brandeburgo [...] Et Erdmude Sofia, Principessa di Sassonia [...] nella celebrazione delle loro nozze [...]*, appresso Melchior Bergen, In Dresda 1662,

Dei due alternativi intermezzi dell'atto II, quello detto del *Maestro e scolari* rappresenta un insegnante di retorica mentre istruisce i suoi allievi, cercando di far loro imparare a memoria alcune citazioni in latino – tra le quali è stato possibile identificare un'ode oraziana e alcuni passi delle *Bucoliche* e dell'*Eneide* di Virgilio. Il tema non è certo nuovo; dalla sterminata serie di varianti della commedia erudita cinquecentesca, nel secolo successivo la maschera del Pedante è assorbita non solo dalla drammaturgia dei comici professionisti, ma anche da quella del teatro dei gesuiti. Benché il testimone consultato non riporti la suddivisione delle battute, nell'intermezzo le voci dei personaggi sono intuibili. Il testo appare teatralmente efficace e forse la musica, ormai dispersa, avrà contribuito a sostenere il ritmo della comicità che traspare evidentemente nello scambio di battute tra l'insegnante e i suoi allievi. Una comicità, inoltre, verosimilmente potenziata dal fatto che le parti degli scolari erano interpretate realmente da collegiali.

Il terzo intermezzo dell'atto II, eseguito in luogo di quello del *Pedante*, è probabilmente il più notevole. Costruito metateatralmente, esso descrive quattro attori che si ritrovano in scena – o, meglio, dietro le quinte – a discutere su quale intermezzo rappresentare. Dal dialogo è possibile ricavare delle informazioni inerenti ai generi tipici degli intermezzi coevi e, soprattutto, alcune suggestioni sulle pratiche di messinscena. La prima proposta è avanzata da Eurillo, che presenta uno scenario del mito di Atteone con un bozzetto di un'ambientazione pastorale in cui «un ordine di piante» è disposto più in avanti rispetto alla prospettiva «per dar lume alle tele più lontane» (Intermezzo II. 30, 33); l'idea è però presto scartata, con la sarcasti-

III. 3: «Crispo, Ninfeo, Corimbo Fanciulli, venuti a disfida sopra il Giuoco della Civetta, ritrovato il luogo opportuno, attaccano il Giuoco. Sopravenendo un' Orso intralasciano di giocare, e fuggendo, pongono fine al Terzo Atto». Sul *Paride* si veda B. BRUMANA, S. BERTI, *Il Paride ovvero il Ludus de Amore per nozze reali (Dresda, 1662)*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*». *Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705)*, a cura di B. Brumana, Morlacchi Editore, Perugia 2005, pp. 167-210 e R. TORRESI, *Una proposta scenografica per «Il Paride» di Giovanni Andrea Angelini Bontempi*, «Esercizi. Musica e spettacolo», XX, n.s., n. II, 2006-2007, pp. 7-32.

ca chiosa di Erasto che ironizza sulla possibilità di mettere in scena ancora il precedente intermezzo di caccia. Séguita quindi Lucindo, che suggerisce l'allestimento di una scena marina a far da sfondo alla spedizione di Giasone e alla mitica nave degli Argonauti: il mare si sarebbe gradualmente agitato, con il rombare di tuoni e con l'apparizione simultanea di nuvole a oscurare il giorno. Dopo aver provato l'aria, però, Amelio obietta sulla consuetudine del soggetto dell'intermezzo («Oggidi appunto appare/ che non si possa fare una commedia/ senza scena di mare!», Intermezzo II. 137-139). La compagnia si risolve allora a rappresentare un intermezzo cavalleresco sul ritmo di una quadriglia, impersonando dei paladini a cavallo.

Anche a un primo sguardo i libretti delle *early operas* di Rospigliosi appaiono difformi rispetto alla drammaturgia del melodramma del primo Seicento, perlomeno a livello tematico. Se le prime opere avevano ricavato gli argomenti dalla pastorale tardo cinquecentesca, che a sua volta era stato il risultato della riscoperta delle *Bucoliche* di Virgilio e delle *Metamorfosi* di Ovidio, cinque su otto dei libretti rospigliosiani rappresentati fino al 1643 trattano di vicende agiografiche.

Si è avuto modo di ricordare che il pistoiese, come del resto anche Francesco Barberini (1597-1679) e lo stesso Urbano VIII, aveva seguito il percorso di studi impostato da Ignazio di Loyola e non si può escludere che abbia avuto un coinvolgimento in una qualche rappresentazione del Collegio Romano. Ecco che nella drammaturgia di Rospigliosi una confluenza certa è rappresentata dal teatro dei gesuiti, praticato nei collegi anche prima della sua istituzionalizzazione nella *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* (1586).⁵⁰ I punti di contatto tra i drammi

⁵⁰ Cfr. M. SAULINI, *Il teatro di un gesuita siciliano. Stefano Tuccio s. j.*, Bulzoni, Roma 2002, p. 37. Sul teatro dei gesuiti a Roma si veda anche B. FILIPPI, «... *Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...*». *Il teatro dei Gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», IX, n. 16, 1994, pp. 91-128.

dei padri Stefano Tuccio (1540-1597) e Bernardino Stefonio – solo per citare due tra gli autori della vasta produzione teatrale gesuitica – e la drammaturgia rospigliosiana non si limitano agli aspetti tematici, ma implicano anche questioni formali, retoriche e di intenti. Oltre allo scontro dialettico tra la categoria del bene e quella del male, di cui si è parlato nell'analisi del libretto, *San Bonifatio* – come anche *Sant'Alessio*, *La Genoinda* e *Sant'Eustachio* – sembra partecipare a quella *rinovazione dell'antica tragedia* teorizzata dal padre Tarquinio Galluzzi (1573-1649) al quale, tra l'altro, si deve la fortuna secentesca delle opere stefoniane.⁵¹ È nella tradizione della tragedia spirituale, della nuova tragedia *cristiana*, che le prime opere di Rospigliosi possono collocarsi, ossia in quella che Annamaria Cascetta ricorda essere

una variante della tragedia a lieto fine, se è vero che la morte del protagonista, con la quale essa spesso si conclude, si colloca in una visione escatologica per la quale la morte non è catastrofe, ma è piuttosto un premio e una via alla salvezza eterna, rovesciando il fine luttuoso in lieto e l'intera tragedia in una festa provvidenzialmente preparata [...].⁵²

In altre parole, nella tragedia *rinovata* il personaggio biblico o il martire cristiano assumono la funzione che canonicamente era ricoperta dall'eroe classico, la cui morte coincideva con il vertice tragico della parabola disegnata nel compimento dell'azione a cui era predestinato. Svuotate di senso, le radici mitiche della cultura classica vengono posposte e calate nella cristianità – come dimostrano alcune tragedie di Stefonio, tra cui il *Crispus* – oppure interamente superate con la fondazione di una nuova mitologia cristiana – come si evince nella drammaturgia a tematica agiografica. Ma in un microcosmo che ha soppiantato l'ineluttabi-

⁵¹ Cfr. T. GALLUZZI, *Rinovazione dell'antica tragedia e Difesa del Crispo*, Nella Stamperia Vaticana, Roma 1633.

⁵² A. CASSETTA, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota». Gli ambienti e le forme*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 115-218, pp. 115-116.

lità del fato con il libero arbitrio dell'essere umano, lo statuto tragico classicamente inteso si frantuma e il tradizionale orientamento parabolico dell'azione si ribalta.⁵³ Ciò si verifica perché l'acme della tragedia, raggiunto con il martirio e la morte dell'eroe, non portano ad alcuna *véμεσις*; in luogo di quei sentimenti di terrore e pietà che la fine infauستا dell'eroe tragico doveva suscitare nello spettatore, è assunto come fine della nuova tragedia cristiana l'incitamento a lasciarsi trascinare dal valoroso esempio del martire – come a dire, *exempla trahunt* – glorificato in scena nei consueti finali apoteotici.

Sant'Alessio, il primo melodramma agiografico del pistoiese con musiche di Stefano Landi (*ante* 1587-1639) che tratta delle vicissitudini del patrizio romano vissuto tra IV e V secolo e venerato come santo dalla Chiesa Cattolica, presenta caratteri, motivi tematici e strutture drammaturgiche del tutto particolari. Come in *San Bonifatio*, già in *Sant'Alessio* la presenza di una coppia di maschere che interagisce con il protagonista sarebbe un indizio discriminante di una prassi compositiva basata sull'accostamento di moduli tematici di diversa provenienza: i servi Marzio e Curzio, al servizio di Eufemiano, padre di Alessio, beffeggiano verbalmente il protagonista mendicante, il quale «honora chi l'offende/ né s'altri lo disprezza/ a sdegno il prende» (I. 3. 292-294).⁵⁴ Nell'opera *Chi soffre spera*, con musiche di Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli (1609 ca.-1662), Rospigliosi traspone in un'ambientazione pastorale la novella IX del Giorno V del *Decameron* di Boccaccio, che racconta le vicissitudini di Federigo degli Alberighi. Il librettista arriva persino a introdurre quattro maschere con i rispettivi *diversi linguaggi*: il facchino bergamasco Zanni e suo figlio Fritellino, il servo napoletano Coviello e suo figlio Colillo. Si tratta di un caso estremamente raro nella storia dell'opera in cui i tipi dal teatro delle maschere confluiscono nella loro totalità nella drammaturgia musicale.⁵⁵ L'anomalia di questo libret-

⁵³ Si veda, a tal proposito, la fondamentale riflessione di W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971.

⁵⁴ G. ROSPIGLIOSI, *Il Sant'Alessio*, cit., pp. 195-265.

⁵⁵ Per le interconnessioni tra opera e commedia dell'Arte si veda N. PIRROTTA, *Com-*

to rispetto alle consuetudini dei primi trent'anni della storia dell'opera consiste non solo nell'occorrenza di questi personaggi, ma soprattutto nell'impiego di specifiche strategie di costruzione drammaturgica: la sottotrama comica è combinata, e non semplicemente contrappuntata, all'azione principale con l'introduzione di *topoi* e chiavi comiche – come quella del travestimento o il motivo del “creduto morto”. Il pistoiese insisterà, dopo *San Bonifatio*, con una nuova opera agiografica, *La Genoinda* (1641), ricca di frammenti tematici e chiavi comiche di ascendenza buonarrotiana, affidate alle maschere dei paggi Serpentino e Zingaretto che intessono le proprie azioni con la drammaturgia complessiva del melodramma.⁵⁶

Non si tratta certamente di eccezioni nella tradizione della drammaturgia comica, ma sono pochi i casi nell'opera delle origini in cui delle maschere comiche prendono parte a una conversazione con i personaggi seri, con il risultato scenico di un sapore decisamente più realistico rispetto alle ambientazioni delle favole pastorali. Per la mescolanza di elementi seri e comici in una stessa opera agiografica, la drammaturgia di Rospigliosi si pone in linea con alcuni precedenti che possono essere rintracciati, tra Roma e Firenze, in esiti di genere problematici a definirsi, al limite tra melodramma, oratorio e sacra rappresentazione. Si considerino a tal proposito alcuni testi di Iacopo Cicognini (1577-1631), che Rospigliosi senz'altro doveva conoscere, come la «rappresentazione» de *Il martirio di S. Agata* (1622), con musiche di Giovanni Battista da

media dell'Arte and Opera, «The Musical Quarterly», vol. 41, n. 3, 1955, pp. 305-324, poi in *Commedia dell'Arte e opera*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 147-171. Su *Chi soffre spera* cfr. l'analisi di S. SANTACROCE, *Un melodramma ridicolo del 'Papa comico': Chi soffre spera*, «Studi secenteschi», LIII, pp. 73-88.

⁵⁶ A tal proposito si veda lo studio preliminare in G. ROSPIGLIOSI, *La Genoinda ovvero L'innocenza difesa*, a cura di D. Romei, Lulu, [n.d.] 2014, che riprende il precedente lavoro di L. MARGIACCHI, *Edizione del dramma per musica La Genoinda di Giulio Rospigliosi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2002-2003, ora consultabile telematicamente all'url <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/rospigliosi/genoinda.pdf>> (26 gennaio 2016).

Gagliano (1594-1651) e Francesca Caccini (1587-1637), e la «rappresentazione sacra» *La celeste guida* (1623), con musiche di da Gagliano e Jacopo Peri (1561-1633).⁵⁷ Entrambi i testi si distinguono per una consistente linea di azione, agita da maschere comiche (i servi Dormi e Pancia, Rullo e Sbarra, e il Capitano Briareo), che si svolge parallelamente o intrecciandosi alla trama principale.

Nonostante l'evidenza delle affinità con le *rappresentazioni sacre* fiorentine, l'arricchimento del modello tragico con l'introduzione dell'elemento comico sembra essere più il frutto della confluenza della matrice culturale del teatro aureo spagnolo, la cui fortuna è stata peraltro documentata anche nei precedenti fiorentini di cui si è detto.⁵⁸ È stato dimostrato che l'influsso del modello del teatro spagnolo è indiscutibile nei libretti delle *later operas* di Rospigliosi, i quali scaturisco-

⁵⁷ La definizione del genere è dichiarata nel frontespizio dei testi a stampa: cfr. I. CICOGNINI, *Il Martirio di S. Agata. Rappresentatione del dot. Iacopo Cicognini Accademico Incostante* [...], Appresso I Giunti, Firenze 1624, testo a stampa della rielaborazione in prosa – eccezione fatta per i cori e altre scene in cui doveva essere previsto l'intervento della musica, che invece restano in versi – con dedica all'Ill.^{mo} Sig.^r Cav.^{re} Andrea Cioli Segretario di Stato del Serenissimo Gran Duca di Toscana; ID., *La celeste guida, o vero L'Arcangelo Raffaello. Rappresentazione sacra, recitata nella Venerabile Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta la Scala. In Firenze l'Anno 1623* [...], Appresso Bernardo Giunti, Venezia 1625. Su Iacopo Cicognini, la sua drammaturgia e il rapporto con quella di Rospigliosi cfr. V. MEROLA, *Il martirio di Sant'Agata di Jacopo Cicognini*, in *L'eroe sensibile: evoluzione del teatro agiografico nel primo Seicento*, Atti del XXXIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma 29-31 ottobre 2009, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Editrice Salesiana, Varsavia 2013, pp. 109-126; si veda anche G. STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci, Roma 2014, pp. 60-66 e P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 47-49.

⁵⁸ Della fortuna del teatro aureo spagnolo in Italia si è a lungo occupata Maria Grazia Profeti; si vedano tra gli altri, M. G. PROFETI, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze 1996; *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, a cura di F. Antonucci, Alinea, Firenze 2007; *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Alinea, Firenze 2009.

no da traduzioni e rifacimenti di drammi preesistenti del Siglo de Oro.⁵⁹ È necessario però ribadire la presenza di analogie già tra le prime opere del pistoiese e la *comedia de santos* o la commedia riformata secondo i paradigmi compositivi dell'*Arte nuevo de hacer comedia* (1609) di Lope de Vega (1562-1635), la cui edizione circola in Italia almeno dal 1611.⁶⁰ I contatti tra Rospigliosi e la Spagna, infatti, non cominciano in seguito alla nunziatura madrilena (luglio 1644-inizio 1653), ma risalgono al viaggio compiuto nel 1626 insieme a Francesco Barberini, in occasione della sua legazione *a latere* nella penisola iberica.⁶¹ È molto probabile che Rospigliosi abbia assistito in quella circostanza almeno ad alcuni tra gli innumerevoli spettacoli, pubblici e privati, di cui riferisce il *Diario* dell'erudito Cassiano dal Pozzo (1588-1657), anch'egli al seguito del cardinale.⁶²

È appunto dalla commedia agiografica di ascendenza lopesca che la drammaturgia rospigliosiana sembra desumere la mescolanza di tragico e comico, come prescritto nell'*Arte nuevo*:

⁵⁹ Cfr. M. G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze 2009; D. DAOLMI, "L'armi e gli amori". *Un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento*, Tesi di dottorato in Storia ed analisi delle culture musicali, Sapienza Università di Roma, rel. P. Pietrobelli, a.a. 2000-2001; ID., *Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, «Musica e Realtà», XII, n. 1, aprile 2004, pp. 103-145.

⁶⁰ Sulla diffusione del discorso dell'*Arte nuevo* in Italia si veda soprattutto A. TEDESCO, «All'usanza spagnola»: *el Arte nuevo de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII*, «Criticón», n. 87-89, 2003, pp. 837-852. Cfr. anche *Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nueuo imprimidas. Con el Nueuo arte de hazer comedias deste tiempo*, por Ieronimo Bordon, En Milan 1611, pp. 360-376; per l'edizione moderna in italiano si faccia riferimento a L. DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Liguori, Napoli 1999, consultabile anche online all'url <http://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0024_NuovaArteDiFarCommedieInQuestiTempi.php> (1 febbraio 2016).

⁶¹ Era già stato notato ciò in M. G. PROFETI, *Rospigliosi e la Spagna*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LVII, vol. 57, n. 1, 2004, pp. 303-322, poi ampliato in *Ancora Rospigliosi e la Spagna*, in EAD., *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 123-146.

⁶² La copia del *Diario* di Cassiano dal Pozzo conservata manoscritta in I-Rvat Barb. Lat. 5689 è stata edita in C. DAL POZZO, *Il Diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini*, a cura di A. Anselmi, Doce Calles, Aranjuez 2004.

Il tragico ed il comico mischiati,
 e Terenzio con Seneca, anche se è 175
 un nuovo Minotauro di Pasifae,
 faranno un passo grave e uno ridicolo,
 che questa varietà diletta molto:
 ci serve la natura da modella,
 ché per tal variar natura è bella.⁶³ 180

Come Lope dichiarava di scrivere «contro l'arte» cioè, combinando tragico e comico, di infrangere volutamente una delle leggi aristoteliche per andare incontro al gusto del pubblico, anche in Rospigliosi gli elementi comici rendono l'azione più *varia* e *naturale*. Non si tratta, in questo caso, di degradare il discorso drammatico dal tragico al comico, bensì di creare, attraverso l'introduzione di personaggi *mezzani* in un contesto *quotidiano*, una cornice nella quale le gesta eroiche del martire possano essere avvertite dal pubblico come umane, rendendo «accessibile a tutti» la via della santità.⁶⁴ Per questo motivo il fine espresso dal modello del teatro gesuitico risulta inalterato, e anzi sostenuto, dalla presenza del comico. L'intervento delle maschere dei servi, con i loro vizi e difetti, concorrono a generare quel riso moderato, confacente al giusto *decorum*, proprio della *commedia de' simili* di impianto terenziano. Una commedia che è, come indicato dall'espressione attribuita dal grammatico latino Elio Donato (IV sec.) a Cicerone, «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis» e che si risolve nella *urbanitas* di cui parla Quintiliano nella sua *Institutio oratoria*.⁶⁵

⁶³ L. DE VEGA, *Nuova arte...*, cit., vv. 174-180.

⁶⁴ È quanto, relativamente a *Sant'Alessio*, si rileva in A. MORELLI, «Alexius Romanorum nobilissimus» *dagli altari alle scene. Il Sant'Alessio di Rospigliosi/Landi: contesto, drammaturgia e ricezione di una «historia sacra»*, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», vol. 124, n. 2, 2012, consultabile online all'indirizzo <<http://mefrim.revues.org/944>> (1 febbraio 2016).

⁶⁵ L'espressione pseudo-ciceroniana si ritrova frequentemente durante tutto il Rinascimento e ancora, alla fine del Seicento, nel trattato del Perrucci (vedi A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa...*, cit., p. 8). Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, 3, 17 e 105-107, cit. in G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2000, trad. it. *Storia del riso e della derisione*, Edizioni Dedalo, Bari 2004, p. 120:

Si è dichiarato in apertura che l'analisi proposta in questo primo capitolo su *San Bonifatio* avrebbe approfondito la peculiarità del melodramma di essere una sorta di “cassa di risonanza” rispetto alle fonti testuali della drammaturgia romana. Con l'introduzione dell'idea di “stratificazione” si è impostato un primo inquadramento metodologico, mediante il quale si è affrontato il libretto rospigliosiano considerandolo, nei meccanismi dei prestiti e delle confluenze, indicativo della cultura teatrale che l'ha prodotto. Si tratta, in sostanza, di una declinazione della dibattuta questione del testo drammatico in quanto *monumentum*, ossia della sua autonomia letteraria che come tale va interrogata e investigata. Le prossime pagine saranno dedicate, invece, agli aspetti materiali della breve storia rappresentativa del *San Bonifatio*: insieme alle riflessioni conseguenti alla ricerca archivistica condotta sui conti di spesa relativi alle messinscene, il libretto del melodramma sarà valutato questa volta in quanto *documentum*, ossia come rivelatore delle sue relazioni con il proprio contesto produttivo e di fruizione.⁶⁶

«L'*Urbanitas* “è quella in cui non si possa cogliere nulla di stonato, di villano, di rozzo, di peregrino sia nel senso sia nelle parole sia nel modo di pronunziare e di gestire, sì che essa consista non tanto nelle espressioni prese ad una ad una, quanto in tutto il tono del discorso. Urbano sarà colui che avrà molto detto e molto risposto in maniera acconcia e che nei conversari, nei circoli, nei conviti, similmente nei pubblici discorsi e, insomma, dovunque, parlerà in maniera da suscitare il riso e da suscitarlo opportunamente”».

⁶⁶ Per un'attenta ricognizione degli esiti metodologici dell'applicazione negli studi teatrali della formula *documento-monumento* di Jacques Le Goff – sulla quale si veda J. LE GOFF, v. *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1977-1984, 16 voll., vol. v (1978), pp. 38-43 – cfr. S. LOCATELLI, *Come introduzione. Storia del teatro, letteratura drammatica, storia del libro*, in ID., *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento. Per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici pubblicati a Milano nel XVIII secolo*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 2007, pp. 23-55, pp. 24-33.

II

***San Bonifatio* in scena: alcune riflessioni e ipotesi sulla ricerca d'archivio**

Nella lettera del 1 gennaio 1638 a suo fratello Camillo, Giulio Rospigliosi scrive di aver presenziato alle prove della «Rappresentazione spirituale» che il cardinale Francesco Barberini (1597-1679) ha commissionato per i festeggiamenti del carnevale di quell'anno: la rappresentazione a cui allude è *San Bonifatio*, la quinta tra le opere da lui composte, che andrà in scena con le musiche di Virgilio Mazzocchi (1597-1646) nel Palazzo della Cancelleria, residenza del cardinale dal 1632.¹ Lamentando il ritardo che accompagna la preparazione dello spettacolo, l'autore comunica che sarà eseguita «da putti, che non passono [*sic!*] undici, o dodici anni» e che si tratterà di una «cosa ordinaria, e senza nissuna mutatione di scena, o apparenza. [...] Sarà miscolata con qualche scena burlevoles; e gl'intermedi saranno tutti di cose ridicole, et in musica ancor'essi». ² La ragione del carattere *ordinario* della rappresentazione di *San Bonifatio* va probabilmente rintracciata nel fatto che le recite del carnevale del 1638 sono previste soprattutto nel palazzo alle Quattro Fontane: poco più avanti, nella stessa lettera, Rospigliosi riporta l'interessante notizia

¹ Cfr. E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 48 e M. MURATA, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1981, p. 35.

² I-Rvat Vat. lat. 13363, 1r, cit. in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 290.

inerente alla rappresentazione di commedie recitate dalla compagnia di un certo «Cintio», purtroppo non identificabile, e patrocinata da Antonio Barberini (1607-1671), «nel Palazzo del quale si farà la maggior parte delle commedie».³ Nella stessa residenza andrà in scena anche *La pazzia d'Orlando* o *L'acquisto di Durindana*, un'azione «rappresentata in ballo co' gesti» per la quale a Rospigliosi è chiesto di comporre un prologo.⁴

Se relativamente a questa «maggior parte delle commedie» non restano tracce significative che consentano di avanzare ipotesi in merito, cospicua e pressoché integra risulta la documentazione di almeno due delle quattro riprese di *San Bonifatio*. Dopo la messinscena del carnevale 1638, infatti, l'opera è allestita nuovamente in tre occasioni: per i festeggiamenti di Sant'Agapito nell'agosto dello stesso anno, a Palestrina, nella residenza estiva della famiglia Barberini; per la visita dell'ambasciatore imperiale Johann Anton von Eggenberg (1610-1649), il 25 novembre 1638, ancora alla Cancelleria; durante il carnevale dell'anno successivo, sia alla Cancelleria che alle Quattro Fontane. La ricerca archivistica condotta sui conti delle spese sostenute dal cardinale Francesco ha stimolato le supposizioni sulla storia materiale degli allestimenti del melodramma che saranno l'oggetto di questo secondo capitolo. In chiusura si avrà modo di tornare sulle parole di Rospigliosi indirizzate a suo fratello e di tentare di ponderare le sue proprie valutazioni – tra *ordinarietà* e *straordinarietà* – sull'allestimento di *San Bonifatio*.

Gli studi sull'opera delle origini hanno dimostrato che, andando oltre l'espressione letterale e letteraria del testo drammatico, spesso si svelano in alcuni frammenti o in certe scelte poetiche degli indizi di un programma politico prestabilito che certamente lo spettatore del tempo

³ *Ibidem*.

⁴ La definizione del ballo è tratta dall'esemplare dell'*argomento* consultato in I-Rc Vol. Misc. 288 7. È Rospigliosi stesso, in una lettera indirizzata a suo fratello il 16 gennaio 1638, a dichiarare che «Il Sig.^r Card.^{lc} mi ha commesso di fare il Prologo che si farà in Musica» (I-Rvat *Vat. lat.* 13363, 3r, cit. in F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634-1643*, «Analecta Musicologica», XIX, 1979, pp. 94-124, p. 117, nota 71).

doveva essere in grado di comprendere.⁵ Com'è noto, il melodramma nasce all'inizio del XVII secolo nelle corti italiane, dove erano messe in scena storie allegoriche che, pur di esaltare i valori positivi della corte stessa e dell'evento per il quale erano allestite, arrivavano persino ad alterare la tradizione mitologica da cui le trame erano desunte. È emblematico il caso dell'*Euridice* (1600) di Ottavio Rinuccini (1562-1621) con musiche di Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1551-1618), messa in scena a Firenze il 6 ottobre 1600 in occasione delle nozze di Enrico IV di Francia con Maria de' Medici:⁶ se nella trattazione ovidiana del mito di Orfeo, fino alle sue riprese rinascimentali, il voltarsi del protagonista verso la sua amata causava l'inabissamento di lei negli inferi, in un'occasione festiva qual era quella della rappresentazione fiorentina dell'*Euridice* un finale tragico non poteva essere ammesso. Nel melodramma, infatti, Orfeo utilizzava il suo canto per incantare Plutone, signore dell'Ade, riuscendo a riportare Euridice sulla terra.⁷ L'opera, con

⁵ A tal proposito si veda soprattutto N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, 2 ed., Einaudi, Torino 1975 (Eri, Torino 1969), L. BIANCONI, *Storia della musica: Il Seicento*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EdT, Torino 1991 (1982) e P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, 2 ed., Bulzoni, Roma 2003 (Il Mulino, Bologna 1990).

⁶ Cfr. F. TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, Bramante, Milano 1970, 2 voll., vol. 1: *Il melodramma*, pp. 74-87 e G. MAGGIULLI, *La lira di Orfeo: dall'epillio al melodramma*, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni - Università di Genova, Genova 1991.

⁷ Benché Rinuccini indirettamente si attribuisca l'invenzione del lieto fine (nella lettera dedicatoria dell'edizione dell'*Euridice* il librettista si giustifica scrivendo che: «Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo: ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di Poeti Greci, in altre favole [...]»); O. RINUCCINI, *L'Euridice rappresentata nello sposalizio della Cristianissima Regina di Francia e di Navarra*, nella Stamperia di Cosimo Giunti, Firenze 1600, poi in *Poesie del s.^o Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII Re di Francia, e di Navarra*, appresso i Giunti, Firenze 1622, pp. 14-15), la variante è attestata fin dall'età ellenistica quando, come afferma Andrea Rodighiero, «doveva esistere una tradizione – documentata [...] solo

canti e danze, terminava con i festeggiamenti per le nozze di Orfeo ed Euridice, creando così un gioco di rimandi tra il palcoscenico e la sala ed esaltando i valori del matrimonio che, da un lato, la rappresentazione aveva raccontato e che, dall'altro – fuori dalla scena –, l'evento stava celebrando. Questo legame tra la rappresentazione di un'opera e il suo contesto caratterizza anche la maggior parte delle opere della stagione barberiniana. Si pensi alla produzione più documentata e studiata del *Sant'Alessio*, quella del carnevale del 1634 in occasione della visita del principe Aleksander Karol Waza (1614-1634), fratello del re di Polonia.⁸ Per l'occasione Rospigliosi compone un prologo, nel quale un coro di schiavi si rivolge alla personificazione di Roma, cantando le virtù della stirpe dell'ospite d'onore; in particolare, si fa riferimento all'impegno del re Władysław IV (1595-1648) contro gli Ottomani durante la seconda guerra polacco-ottomana (1633-1634) e alla sua dichiarazione di obbedienza a papa Urbano VIII (1568-1644):

in modo frammentario, in un poemetto di Ermesianatte, *Leonzio*, del III sec. a.C. – che [...] ritraeva un Orfeo *vittorioso* [...]. Esistono del resto, sia pur isolati, anche altri più antichi indizi che indurrebbero a supporre che il viaggio nell'aldilà si potesse concludere con un successo: ad esempio Euripide, *Alceste* 357-62 e Isocrate, *Busiride* 7-8 [...]; A. RODIGHIERO, *Il mito di Orfeo*, in *Orfeo. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani e A. Rodighiero, Marsilio, Venezia 2004, pp. 135-148, pp. 137-138, corsivo nel testo.

⁸ Su *Sant'Alessio* si vedano i fondamentali contributi in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., F. HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, New Haven (Connecticut) 1994, S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 26, 104-106, A. MORELLI, «Alexius Romanorum nobilissimus» *dagli altari alle scene. Il Sant'Alessio di Rospigliosi/Landi: contesto, drammaturgia e ricezione di una «historia sacra»*, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», vol. 124, n. 2, 2012, consultabile online all'indirizzo <<http://mefrim.revues.org/944>> (11 settembre 2013), E. DE TROJA, *Il "Sant'Alessio" e il motivo dello 'sposo casto'*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, a cura di D. Romei, Edizioni Polistampa, Firenze 2005, pp. 153-168.

QUINTO SCHIAVO

Già mirasti, o reina, 20
il forte Vladislao,
che de' Barbari indomiti e feroci
l'alta fierezza ha doma,
il soglio riverir del grand'Urbano;
ora al nobil Germano, 25
a cui palme simili il ciel destina
fa lieta al suo venir l'onda latina.

CORO DE' SCHIAVI

[...]
D'onor lampi e lumi egregi
d'Alessandro sono i pregi
che diffonde in ogni lido
eccels' il nome 35
e glorioso il grido.⁹

Il testo di *San Bonifatio*, nella versione del novembre 1638, non si sottrae a questo funzionamento e sembra contenere alcuni riferimenti fortemente indicativi del suo contesto produttivo. Per questo motivo si è deciso di affiancare alla riflessione sulle fonti d'archivio un'analisi di alcuni frammenti del libretto, orientando lo sguardo alla ricerca di livelli di significato altri in esso contenuti. Si adotterà, quindi, una prospettiva storiografica, interrogandosi su quali funzioni l'opera abbia potuto assumere in quanto artefatto teatrale e sulla natura delle sue relazioni con lo spettatore.

⁹ G. ROSPIGLIOSI, *Il Sant'Alessio*, in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, UTET, Torino 1958, 2 voll., vol. 1, pp. 195-265, Prologo. 20-27, 32-36.

Carnevale 1638

San Bonifatio è allestito la prima volta il 7 febbraio 1638 nel salone più ampio della Cancelleria, le cui finestre sono aggettanti sull'attuale piazza,¹⁰ come momento culminante dei festeggiamenti del carnevale e successivamente al banchetto offerto da Francesco Barberini nell'attiguo Salone dei Cento Giorni al cardinale Maurizio di Savoia (1593-1657),¹¹ al quale viene donata un'edizione dell'*argomento* «in carta pecora» e impreziosita «con filetti d'oro».¹² Elevato al porporato a soli quindici anni, Maurizio di Savoia aveva esercitato un'influenza significativa in favore di Maffeo Barberini, durante il conclave del 1629 che lo aveva portato al

¹⁰ La Tamburini non concorda con l'interpretazione della Murata riguardo all'individuazione della sala del Palazzo della Cancelleria nella quale si sarebbe allestito *San Bonifatio*. Secondo la prima, l'opera sarebbe stata allestita nella sala dei Palafrenieri, che si identifica «probabilmente con la “rimessa di carrozze” di cui scrive Ottaviano Castelli» (E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini...*, cit., p. 48): una sala, dunque, sita al pianterreno; la musicologa invece ritiene che *San Bonifatio* sia stato allestito su un palco temporaneo installato nella sala più grande del palazzo, le cui finestre danno sull'attuale Piazza della Cancelleria (cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 35). La divergenza delle opinioni deriva senz'altro dalle diverse fonti impiegate nei due studi sui teatri dei Barberini. Sebbene una *sala dei Palafrenieri* sia nominata nella filza dei conti di spesa relativi alla ripresa autunnale del *San Bonifatio* (I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 75, 3314, 261r, 298r), della detta sala nei documenti che si riferiscono alla prima del 1638 (I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 71, 2992) e alla ripresa del carnevale 1639 (I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 76, 3315) non vi è menzione alcuna. In attesa di determinare a quale ambiente del palazzo corrisponda la denominazione riportata dalle *giustificazioni*, propendiamo per la seconda ipotesi.

¹¹ Cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 35 e F. CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, R.O.R.E. – NIRUF, Città di Castello 1939, 2 voll., vol. I: *Dalle origini al secolo XVII*, p. 481. In S. BRUNO, *Arte e teatro nelle residenze romane dei Barberini*, in *Lo spettacolo del sacro...*, cit., pp. 67-88, p. 73 si fa confusione tra le riprese dell'opera, affermando che Maurizio di Savoia, con Amedeo dal Pozzo, ambasciatore della duchessa di Savoia Cristina di Borbone (1606-1663), e sua moglie la duchessa Anna Valperga presenziano alla rappresentazione «nel marzo del 1639».

¹² Cfr. F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., p. 232.

soglio pontificio;¹³ nel 1636 il cardinale aveva però rinunciato al protettorato della Francia, portando quindi a compimento la sua decisione di propendere per un orientamento più filospagnolo.¹⁴ La sua presenza e i riguardi riservatigli in occasione del banchetto del febbraio 1638 hanno forse una reale ma velata ragion d'essere: essendo note le posizioni filofrancesi da sempre assunte della famiglia Barberini, non si dovrebbe escludere a priori una possibile pianificazione, per l'evento nel quale si colloca la prima messinscena di *San Bonifatio*, di un'operazione propagandistica volta a persuadere Maurizio di Savoia a tornare sui propri passi.

Secondo le parole di Rospigliosi indirizzate a suo fratello, alle sei rappresentazioni di *San Bonifatio* che cadenzano i festeggiamenti del carnevale del 1638 avrebbero preso parte alcuni fanciulli di età non superiore ai dodici anni.¹⁵ Che l'educazione musicale e la pratica teatrale integrassero la formazione degli scolari nei collegi e nei seminari è cosa nota; non sorprende, quindi, che per l'opera messa in scena alla Cancelleria l'organico sia reclutato tra gli scolari del Seminario Vaticano – che Francesco Barberini aveva fondato nel giugno dell'anno prima e dove il compositore Virgilio Mazzocchi era maestro di musica – e i cantori delle cappelle pontificie.¹⁶ Una *giustificazione* raccoglie i nomi dei soggetti

¹³ Sul conclave che porta all'elezione di Urbano VIII cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, Desclée, Roma 1958-1964 (1886-1930), 21 voll., vol. XIII (1961), pp. 229-247.

¹⁴ Cfr. T. MÖRSCHER, *Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», XIII, 2, 2001, pp. 147-178.

¹⁵ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni 1 71, 2992, 168r. In questo documento, riferito alla nota delle spese per le cere consumate per le rappresentazioni patrociniate da Francesco Barberini, si annota che *San Bonifatio* è rappresentato per sei sere, mentre *La pazzia d'Orlando* è replicata quattro volte.

¹⁶ Mazzocchi è regolarmente attivo nelle cappelle musicali romane: dal 1627 è maestro di cappella in San Giovanni in Laterano e dal 1629, succedendo a Paolo Agostini, ricopre la stessa carica presso la Cappella Giulia in Vaticano; dal 1635 presta servizio al cardinale Francesco e dal 1637 è maestro di musica al seminario di San Pietro;

attivi nell'allestimento:¹⁷ si tratta di diciassette cantanti, cinque ballerini e sette strumentisti tra i quali, allo stato attuale delle ricerche, solo alcuni sono identificabili con certezza. Oltre allo stesso Mazzocchi, che probabilmente canta il prologo, sostengono una parte Carlo Moretti di Recanati, Francesco Rossino (detto «Palestrina»), Francesco Fabiani, Francesco Campanelli, Francesco «di S.^{ta} Maria Maggiore», Francesco di Costantino, Giovan Paulo di Carpano¹⁸ e «Mecuzzo», «Fornaciario», «Ponzano» e «Polacco». I quattro soldati sono interpretati da Filippo «alli Callarari», dal nipote di Camillo «Botigliere [*sic!*]», da Lorenzo Moglia e dal fratello del «Gobetto [*sic!*] della Chiesa Nova». Saverio Franchi avanza l'ipotesi di una probabile partecipazione di Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), allievo di Mazzocchi; una supposizione non suffragata però da alcun documento certo.¹⁹ Tra gli strumentisti si menzionano, infine, Giuliano Dandini, detto «della Tior-

cfr. S. FRANCHI, v. *Mazzocchi, Virgilio*, in *DBI*, vol. 72, 2008, consultabile online all'url <[http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-mazzocchi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-mazzocchi_(Dizionario-Biografico)/>) (10 gennaio 2014). Sul Seminario Vaticano cfr. G. NAPPI, *Annali del Seminario Romano*, II 932, cit. in R. CASIMIRI, «Disciplina musicae» e «maestri di cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma: Seminario Romano, Collegio Germanico, Collegio Inglese, «Note d'archivio», xv, 1938, pp. 225-247, p. 245, in S. FRANCHI, *Il soggiorno romano di Bontempi*, in «Ruscelletto cui rigido cielo». *Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705)*, a cura di B. Brumana, Morlacchi Editore, Perugia 2005, pp. 65-75, p. 69, si riporta un documento il quale informa che «A 29 giugno [1637] fu fondato il Seminario Vaticano dal card. Barberino Arciprete di S. Pietro e per questo levò al Seminario Romano 400 scudi delli 1300 ch'erano tassati sin dal tempo di Pio IV. Questo Seminario serve le feste solenni alla Messa e Vesperi et assiste nel Choro de Canonici nelli giorni di festa».

¹⁷ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 178r, in F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi...*, cit., pp. 117-118.

¹⁸ Carpano in alcuni registri compare anche come arpista; cfr. F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., p. 82.

¹⁹ Cfr. S. FRANCHI, *Il soggiorno romano di Bontempi*, cit., p. 70-72. Franchi sostiene che l'allievo di Mazzocchi abbia potuto prendere parte agli intermezzi.

ba»,²⁰ Francesco Araceli, il «Pelegriano [*sic!*] di S. Girolamo» all'organo, Giacinto Serafini²¹ e Antonello Filitrani²² al violone, Don Antonio «delli incurabili [*sic!*]» e Francesco «del Bianco» al violino, Curzio Falcione al «tammuro». I cinque *ballarini* nominati sono i fratelli Carlo Urbano e Lelio Colista (1629-1680),²³ «Filindo Ponza», Bartolomeo «Noia» e il nipote «del Ciliami». ²⁴ Frederick Hammond rintraccia anche un documento relativo a un'istanza di Francesco Barberini, avanzata per il tramite del cardinale Fausto Poli (1581-1653), per ottenere cinque voci dalla Cappella Sistina. Secondo il musicologo, è possibile che i cantanti professionisti abbiano sostenuto un ruolo negli intermezzi o nei cori, oppure che il loro supporto ai collegiali sia stato considerato opportuno in base alla difficoltà di esecuzione di alcuni passaggi del melodramma.²⁵

La progettazione e la realizzazione della cornice generale dell'evento è affidata a Bastiano Morosini *festarolo*, un apparatore attivo al servizio di Francesco Barberini, che si occupa dell'allestimento degli spazi deputati allo svolgimento delle feste. Durante il carnevale 1638 Morosini

²⁰ Il cognome di Giuliano Dandini lo si ricava dalla *giustificazione* in I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 264r.

²¹ Serafini è definito «maestro delle viole» in M. KIRNBAUER, "Wherein the most complete Harmony was heard": *The Viola da Gamba in Chromatic and Enharmonic Music in Seventeenth-Century Rome*, in *The Italian Viola da Gamba*, Proceeding of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, a cura di S. Orlando, Ensemble Baroque de Limoges e Angolo Manzoni, Solignac-Torino 2002, p. 38.

²² Filitrani ricopre la carica di maestro di cappella di San Lorenzo in Damaso tra la fine del 1630 e la metà del 1649.

²³ Lelio Colista risulta essere figlio di Pietro Colista, scrittore e giurista attivo presso la Biblioteca Vaticana.

²⁴ F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., p. 233. Lo studioso afferma inoltre che quattro allievi sono scelti tra i protetti di Francesco, mentre gli altri provengono dal Vaticano.

²⁵ I-Rvat *Capp. Sist.* Diari 58, c. 11r: «sei [*sic!*] [...] cioè tre Sopranani con Tenore et un con-tralto», cit. in F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., p. 323, nota 62; cfr. anche ivi, p. 175 e 233. L'analisi della partitura di *San Bonifatio* conferma che i cantanti professionisti possano aver preso parte ai cori, peraltro gli unici momenti in cui compaiono delle linee per contralto e tenore (nel primo coro) e basso (nel secondo).

opera contemporaneamente alla Cancelleria, alle Quattro Fontane e a San Lorenzo in Damaso – dove il cardinale sovvenziona una sontuosa celebrazione per le Quarantore.²⁶ Per la preparazione della sala in cui avrà luogo *San Bonifatio*, il *festarolo* con l'ausilio di due collaboratori è incaricato di «appiccicare le lampade, e tirare li taffetani ogni volta, che si faceva la rappresent.^{nc}» e dichiara di «havere attaccato, e staccato tutti li quadri della galleria, e tornatoli à ritaccare» al termine delle repliche.²⁷

Il pubblico che assiste a *San Bonifatio* con tutta probabilità siede sui banchi precedentemente trasportati alla Cancelleria dalle chiese e

²⁶ Il *festarolo* è colui che sovrintende a tutti gli apparati e le decorazioni effimere che ornano i luoghi della festa barocca; inoltre, lo stesso artigiano è incaricato di preparare le stanze riservate agli ospiti notabili del principe mecenate. Questo si evince, oltre che dalle *giustificazioni* barberiniane, anche dal *Dialogo del Maestro di casa*, un fortunato trattato tardo cinquecentesco di Cesare Evitascandali (xvi sec.-1620) sull'amministrazione domestica, dedicato ai Borghese e stampato in-8°, che nella sua *Breve aggiunta* alla terza edizione riporta: «CAMILLO: Non vi doverà intervenire un Festarolo per attaccare, & distaccare l'apparamenti? ASCANIO: Et anco per ornar la porta, & compar-tir li panni, & se quelli di casa non fussero à bastanza, provederne altrove per far bel apparato, per che è honor suo, & però se potrà servire del carretto, & Facchini di casa. Come ancora in evento che venissero forastieri ad alloggiar in casa, deve egli parar le stanze, & provederle di tutte le robbe che vi sia bisogno»; C. EVITASCANDALI, *Dialogo del Maestro di casa* [...]. *Di nuovo la terza volta restampato, & corretto, con aggiuntione de altri officij, & molti documenti, & recordi necessarij, come appare nel fine del libro*, appresso Carlo Vullietti, In Roma 1606, pp. 15-16 (appresso Sulpitio Mancini, In Roma 1598). Per le Quarantore in San Lorenzo in Damaso, lo stesso Morosini si occupa di apparare non solo la navata della chiesa, ma finanche la sacrestia, utilizzando «panni, festoni di verdura, arme, rosoni» e «fregi», cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 245r. Sull'effimero nella festa barocca cfr. S. CARANDINI, *La festa barocca a Roma*, «Biblioteca teatrale», n. 15-16, 1976, pp. 276-308; EAD., *L'effimero spirituale. Feste e manifestazioni religiose nella Roma dei papi in età moderna*, in *Storia d'Italia*, coordinata da R. Romano e C. Vivanti, Einaudi, Torino 1978-2011, 26 voll., vol. XVI: *Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła* (2000), pp. 519-553; M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni, Roma 1978, 2 voll.

²⁷ I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 245r.

cappelle vicine.²⁸ Inoltre, dalla bottega di Belardino *storaro* si affitta un certo numero di sedie di paglia e di sgabelli.²⁹

Ai lavori di costruzione del palcoscenico soprintende il falegname Santi Battaglini, il quale nei rendiconti riferisce riguardo alle tavole che, prima di essere assemblate insieme, dovevano essere raddrizzate mediante una pialla e successivamente «tagliate e sbasate», «con gran danno e spreco di legname tagliato [...]».³⁰ Per ognuna delle repliche Battaglini è chiamato con sei aiutanti ad assistere allo svolgimento della rappresentazione, fornendo l'ausilio tecnico necessario: in alcuni momenti della recita, uno degli uomini ha persino il compito di sorreggere una prospettiva.³¹

Lo spazio scenico è sormontato da un cielo di taffetà lungo circa 5 metri, teso verosimilmente con del fil di ferro e delle girelle e rispetto al quale risalta una «corona di latta» su cui sono saldate «le stelle».³² Per ciò che concerne le lontananze, i conti di spesa riportano la notizia dell'esistenza di almeno sei scene, costruite ciascuna mediante l'assemblaggio di otto velari. Contrariamente al *Sant'Alessio*, mancando una qualunque documentazione iconografica è rischioso avanzare ipotesi sulla decorazione delle apparenze. Incrociando l'analisi drammaturgica e le infor-

²⁸ Cfr. ivi, 240r, 243r. Oltre che a San Lorenzo in Damaso, basilica strutturalmente integrata nel Palazzo della Cancelleria, nei conti di spesa si fa riferimento al trasporto di banchi da «San Giovanni» (che non è chiaro se sia da ricondurre alla basilica di San Giovanni in Laterano o alla chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio in via del Mascherone, distante poche centinaia di metri dalla Cancelleria), dalla basilica di Sant'Andrea della Valle, dalle cappelle di diversi convitti e dalla «residenza di Don Taddeo», ossia il palazzo dei Barberini in via dei Giubbonari.

²⁹ Non è specificato se le sedie e gli sgabelli presi in affitto dallo *storaro* servissero a far accomodare il pubblico durante *San Bonifatio* o se fossero impiegate durante il banchetto che precedeva la rappresentazione; tendo a propendere per la prima supposizione, posto che le *giustificazioni* (cfr. ivi, 260r) computino sei giorni di affitto, mentre si sa che il banchetto si tenne solo il giorno della prima.

³⁰ Ivi, 216r. Il conto del falegname è pubblicato integralmente in S. BRUNO, *Arte e teatro...*, cit., pp. 77-79, nota 46.

³¹ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni 1 71, 2992, 217v.

³² Ivi, 182r, 204r.

mazioni desumibili dalle *giustificazioni*, anche alla luce della prassi e delle convenzioni sceniche in vigore nel primo Seicento, è comunque possibile formulare alcune poche supposizioni.³³

Probabilmente una veduta di città, una soluzione di base non dissimile dalla canonica scena tragica serliana, è prevista e impiegata nella maggior parte delle scene del libretto: anche in *Sant'Alessio* sei delle otto incisioni di François Collignon incluse nella partitura del 1634 rappresentano tutte una medesima scena, con sontuosi palazzi aggettanti su una piazza, che è di volta in volta mutata con il variare del solo fondale o arricchita con l'apparizione di meravigliose figure celestiali. In *San Bonifatio* la presenza di dispositivi scenici praticabili non è direttamente specificata, benché la drammaturgia porti a supporre la necessità di passaggi e luoghi deputati – ad esempio, portoni e finestre dei palazzi di Aglae e di Orontea, la via per Tarso o il campo di battaglia sul quale avviene il martirio di Bonifazio. Tuttavia, la suggestione che suscita più interesse è fornita dall'impegno di due «fusti bandellati messi di quà e di là dal palcho» che – anche per l'idea di «teatro che abbiamo in mente»³⁴ – si sarebbe portati a considerare come due montanti per un arcoscenico.³⁵ È però necessario aggiungere una riflessione in merito: tali *fusti* fanno pensare sì a un elemento portante, atto a saldare più parti del complesso scenotecnico, ma l'uso di *bandelle*, ossia di elementi strutturali impiegati per incernierare porte e finestre, potrebbe indicare i «[fusti] bandellati» come il luogo in cui si schiudono le tre «fenes.^{re}» menzionate nei rendiconti.³⁶ Una seconda lontananza potrebbe essere

³³ Alcune evidenti ipotesi sono avanzate in S. BRUNO, *Arte e teatro...*, cit., p. 79: «È ipotizzabile che questi scenari raffigurassero vedute di paesi, probabilmente la città di Roma, in apertura della rappresentazione, e quella di Tarso, in cui per il valoroso martire cristiano, a cui poterono unirsi scene di paesaggio in cui ambientare il gioco dei paggi Cicaletta [*sic!*] e Farfallino, oppure una scena infernale, allorché il Diavolo, non riuscendo a corrompere i due fedeli religiosi, precipitava nelle fiamme».

³⁴ F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 11.

³⁵ I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 217r.

³⁶ In realtà il numero delle finestre non è esplicitato. In ivi, 217v si parla di «n° 6 squadre fatte per metter dentro al vano delle fenés.^{re}», due delle quali sono praticabili per via dei «due seditori per ciasched.^o». Il numero delle finestre potrebbe essere

impiegata nella scena dell'apparizione del Demonio (I. 11), forse recuperando alcuni elementi ripresi dall'allestimento del *Sant'Alessio* (I. 4), che parimenti includeva la comparsa del principe degli inferi con al seguito il suo stuolo di diavoli. È certo che un cambio scena sia stato necessario per segnalare la variazione spaziotemporale del cammino di Bonifazio e Pinardo verso Tarso. La presenza di una scena boschereccia è suggerita da una nota di spese che descrive la costruzione di otto «cime per l'arbori», incastrati in appositi canali che le rendono mobili.³⁷ Non è da escludere che il passaggio drammaturgico del viaggio per Tarso sia stato allegoricamente reso in scena con un'ambientazione echeggiante la selva dantesca; nondimeno la stessa scena boschereccia può esser stata prevista per il primo intermezzo, che vede protagonisti quattro cacciatori. L'azione ambientata in Tarso deve aver richiesto una decorazione specifica, come pure l'ultima scena dell'atto III per la quale si menziona una «prospettiva del tempio p«er. di dietro», realizzata con quattro velari e una nuvola – certamente praticabile – composta di tre velari.³⁸ La realizzazione dei *telari* e delle prospettive è probabilmente da attribuire ai pittori che compaiono nelle *giustificazioni*. Tra i «cinqui Pittori, dui aiutanti, sei falegnami, dui festaroli, due muratori» e i numerosi servi, ricorrono frequentemente i nomi del bolognese Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), dell'orvietano Giovanni Maria Colombo e del viterbese Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), artisti tutti facenti parte dell'*entourage* berniniano.³⁹

determinato dagli scuri costruiti, ovvero le «n° 6 tavole due per fenestra». Sulla scena, inoltre, si aprono di sicuro uno o più accessi; non è chiaro se si tratti di vere e proprie porte o di semplici aperture mascherate con dei velari. In ivi, 182r si nominano, infatti, «quattro cancani grossi e bandelle grosse»: mentre la *bandella* si riferisce nuovamente a una porta o una finestra, il *càncano* rimanda a un tipo di rampino uncinato impiegato per sostenere elementi tubolari.

³⁷ Ivi, 216v.

³⁸ Ivi, 216v-217r. Si ha evidenza della praticabilità della nuvola, dal momento che essa è «fatta con 3. velari due dalle bande et uno di dietro con il suo Scabelletto».

³⁹ Il Grimaldi, noto architetto e paesaggista bolognese della scuola dei Carracci, è attivo nella città papale dal 1628 al servizio della più potente aristocrazia romana. Accademico di San Luca, oltre alle decorazioni di molte chiese e palazzi, tra il 1644 e il 1652 assiste

L'artigiano che si occupa del sistema illuminotecnico è lo *stagnaro* Domenico Bolla, che prepara un gran numero di «cartelle» di latta in cui inserire i ceri per fornire l'esatta luce alla scena: in particolare, dopo aver «raccomodati li vasi che ripasano le torce del Palco e rilegati a li vasi di cartone a fero filato», costruisce «una lughiera nova grande per

Alessandro Algardi (1598-1654), nella realizzazione del nuovo complesso della villa Doria Pamphilj. È inoltre documentata la sua presenza a Parigi tra il 1648 e il 1651 al seguito del cardinale Mazzarino. Per i Barberini lavora come scenografo decoratore anche ne *La vita humana ovvero Il trionfo della pietà* (1656); cfr. L. BARTONI, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzi romani alla metà del Seicento*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Gangemi, Roma 2003, pp. 127-140 e R. CANNATA, v. *Grimaldi, Giovan Francesco*, in *DBI*, vol. 59, 2002, consultabile online all'indirizzo <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-grimaldi_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-grimaldi_(Dizionario_Biografico)/>) (30 dicembre 2015). Sulla vita di Giovanni Maria Colombo mancano notizie certe; stretto collaboratore di Pietro da Cortona, è anche l'autore del frontespizio della tesi di laurea di Cosimo Inghirami (1649); cfr. A. PAMPALONE, *Cerimonie di laurea nella Roma barocca: Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Gangemi, Roma 2015, p. 45 e S. BRUNO, *Arte e teatro...*, cit., pp. 72-74. Il pittore, un anno dopo il *San Bonifatio*, ritrarrà «l'accademia delle viole con li ritratti del naturale», in un dipinto che verosimilmente coincidere con «il quadro senza [sic!] cornice in tela l'accademia del Mazzocchi cioè diversi Ragazzi che suonano viole e cantano», riportato in un inventario del 1649 (III.inv.49, p. 197, n. 836) relativo ai beni del cardinale Francesco; cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975, p. 248 (cit. in F. GRAMPP, *A Little-Known Collection of Canzonas Rediscovered: The Canzoni a cinque da sonarsi con le Viole da gamba by Cherubino Waesich (Rome 1632)*, «Chelys», vol. 32, 2004, pp. 21-44, p. 27, nota 26). Il viterbese Romanelli è forse il più celebre pittore tra i tre qui riportati; protetto dei Barberini, si forma anch'egli sotto la guida di Bernini e da Cortona. Come Grimaldi, è membro dell'Accademia di San Luca ed è introdotto dai Barberini presso la corte francese di Mazzarino. Con Pietro Mignard (1616-1696) e Gian Domenico Cerrini (1609-1681) detto il Cavalier Perugino, Romanelli risulta tra i pittori attivi nella fabbrica di San Carlino alle Quattro Fontane negli anni in cui è sotto la direzione di Francesco Borromini (1634-1667). Sull'apporto degli artisti dell'*entourage* berniniano nei teatri dei Barberini si veda quanto documentato in E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini...*, cit.

la torcia messa in mezo». ⁴⁰ Lo *stagnaro* si dedica anche alla realizzazione di alcuni «condotti per far la fontana nel Palcho» per la quale, almeno relativamente all'allestimento del carnevale 1638, i rendiconti si limitano a registrarne l'esistenza.

Riguardo ai costumi indossati dai cantanti, le fonti riferiscono informazioni particolareggiate più per gli accessori che per gli indumenti. Si ha evidenza del lavoro di un'équipe di quindici sarti impegnati contestualmente nella confezione dei costumi sia per *San Bonifatio* che per *La pazzia d'Orlando*. ⁴¹ Alla realizzazione degli accessori, invece, concorre la sapienza artigianale di ogni singolo artista.

Quello che la Penitenza offre ad Aglae è un vero specchio intagliato. ⁴² Il Coro di soldati è composto probabilmente da nove fanciulli – dei quali, quattro cantanti e cinque ballerini: il capo è cinto da un morione con un cimiero decorato di canutiglia; ⁴³ indossano un busto di cuoio e un'armatura di materie e decorazioni differenziate; portano delle scimitarre di legno nere, decorate in oro nella guardia e nel puntale; tra di loro, almeno sei impugnano anche una lancia, mentre uno avanza con un'asta sulla quale è issato uno stendardo. ⁴⁴ Altre spade di

⁴⁰ I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 204r-204v. Il nome di questo *stagnaro* ricorre frequentemente nei registri di pagamento della prima metà del Seicento; già nell'aprile-giugno 1628 un suo apporto è documentato nei lavori per le fontane dei giardini del Quirinale (cfr. P. ZAMPA, *I giardini del Quirinale: trasformazioni tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Il caso della "fontana del Nano"*, «Annali di architettura», n. 22, 2010, pp. 151-164).

⁴¹ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 170v, 172r.

⁴² Cfr. *ivi*, 208r.

⁴³ Il morione era un particolare elmo impiegato tra XVI e XVII secolo, caratterizzato dalla presenza di una cresta e due punte, poste una anteriormente e l'altra posteriormente, e rivolte verso l'alto. La canutiglia, inoltre, era la frangia utilizzata per la decorazione della cresta. Questo accessorio è ancora in uso nella grande uniforme del Corpo della Guardia Svizzera Pontificia.

⁴⁴ L'elenco delle *dramatis personae* non si concilia perfettamente con la lista «di tutti quelli che anno [*sic!*] recitato nella Tragedia di S. Bonifatio» (*ivi*, 178r). Mentre il codice casanatense contenente il libretto non enumera i componenti del coro, le *giustificazioni* sembrano suggerire nove elementi, *quattro soldati e cinque ballarini*, che verosimil-

modello e fattura diversi sono senz'altro brandite da altri personaggi, tra i quali è plausibile che vi sia il protagonista, il Capitano Dragoni Vampaspara Parapiglia, il proconsole Simplicio, Innocenzo e forse anche la personificazione della Chiesa Militante.⁴⁵ Uno «scudo di legno indorato et inbronito» che viene approntato è particolarmente significativo perché contiene una raffigurazione allegorica di Roma.⁴⁶ Un altro scudo realizzato e che si menziona nelle *giustificazioni* è da identificare con quello riportato tra le «robbe servite per diverse Rappresentazioni e Commedie» in un inventario del cardinale Francesco Barberini: si tratterebbe di uno «Scudo di legno ovato fatto ad ottangoli dipintoci un sole in mezzo».⁴⁷

Gli elementi del costume del Demonio sono una caratteristica maschera realizzata dal *mascheraro* Angelo Pienalli e un forcone intagliato dallo stesso artigiano che crea le lance dei soldati.⁴⁸ Anche il suo rivale,

mente avrebbero potuto costituire l'*ensemble*. D'altro canto le note di spese relative agli accessori indossati dai soldati ridurrebbero il numero dei componenti a otto. È possibile che il soldato che dialoga con Innocenzo e Bonifazio in III. 2-3 sia stato trascurato o assimilato al coro e, al contrario, considerato come personaggio solista dall'elenco nelle *giustificazioni*. Se ciò fosse vero, è probabile che il soldato abbia indossato accessori diversi rispetto a quelli portati dal coro (per esempio un altro tipo di spada e/o uno degli scudi a cui si fa riferimento).

⁴⁵ È interessante la dovizia di particolari con cui sono descritte le preziose spade nei resoconti: lo *spadaro* Girolamo Grippa, il quale fornisce le armi sia per la rappresentazione alla Cancelleria che per quella alle Quattro Fontane, procura «una spada indorata francese con guardia con un' mascarone in mezo con Lama stretta bresciana con il fodero, et il pontale indorato», un'altra «inargentata con guardia lavorata all'antica con lama bresciana fodero, e Pontale inargentati» e per «una spadina indorata alla francese con guardia à un' punto con la covoletta in mezo sigillata, e fatta azzurro con manico d'oro, e seta torchina con lama bresciana fodero, e Pontale indorato», cfr. ivi, 212v.

⁴⁶ Ivi, 186r.

⁴⁷ È possibile ricavare la descrizione della decorazione di questo secondo scudo incrociando le informazioni fornite dalla nota di spese riportata *ibidem* – che però non specifica la fattura dell'accessorio – con l'inventario del cardinale Francesco del 1649, parzialmente trascritto in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini...*, cit., p. 261: «Un Scudo di legno ovato fatto ad ottangoli dipintoci un sole in mezzo/ Un altro scudo di legno dipintoci Roma trionfante».

⁴⁸ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 227r e 208r.

l'Angelo custode, porta accessori tipici: un paio di ali di cartoncino «inargentati et profilato» e, quando è nelle vesti di Lucindo, un «bordone da pellegrino con li bottoni di oro fino et la palla di cima»;⁴⁹ un altro bordone lungo circa 2 metri è costruito in stagno da Bolla, forse per essere impugnato da Bonifazio durante il cammino per Tarso.⁵⁰ Infine, molti cantanti – ad eccezione probabilmente dei servi e del coro di soldati – indossano guanti e parrucche.

Quello che la ricerca archivistica condotta sui conti relativi alle feste del carnevale 1638 ha evidenziato, e di cui si è fin qui discusso, è che nessun elemento formale della festa è lasciato al caso: dagli apparati della sala allo spazio scenico, dai costumi indossati dai cantanti ai singoli accessori, tutto sembra essere curato nei minimi dettagli denotando inoltre una gran varietà di colori.⁵¹

Estate 1638

Nell'agosto dello stesso anno *San Bonifatio* è nuovamente allestito in una ripresa revisionata e abbreviata, nella residenza estiva di Palestrina in occasione dei festeggiamenti di Sant'Agapito, patrono della città.⁵²

⁴⁹ Ivi, 186r. In questo caso *bottone* forse si riferisce a «Quello strumento di ferro, col qual s'incende [= *incendia*], perché ha in cima una pallottola a guisa di bottone» (v. *bottone*, in *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, nella stamperia dell'Accademia della Crusca, Firenze 1691, 4 voll., vol. II, p. 236).

⁵⁰ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 204r.

⁵¹ Cfr. ivi, 250r-v, in cui si riporta l'acquisto di molte libbre di diversi colori in polvere – certamente impiegati nella decorazione delle scene – tra cui l'*oro stridenti tritofino*, la *terra dombra* e quella *rossa, verde, nera, gialla*, il *giallo santo*, il *giallino fino*, il *verdetto bello fisco di Fiandra* e i *verdetti di Fiandre scuro et chiaro*.

⁵² Il territorio di Palestrina è ceduto nel 1630 dalla famiglia Colonna a papa Urbano VIII, il quale lo assegna a suo fratello il generale della Chiesa Carlo Barberini (1562-1630), morto poco dopo. Il possedimento – con il relativo titolo principesco – è quindi ereditato dal figlio Taddeo (1603-1647), che nel 1627 aveva sposato Anna (1601-1658), la figlia del connestabile Filippo Colonna (1578-1639). Cfr. v. *Palestrina*, in *ET*, consultabile online all'indirizzo <<http://www.treccani.it/enciclopedia/palestrina/>> e A. MEROLA, v. *Barberini, Taddeo*, in *DBI*, vol. 6, 1964, disponibile all'url <[http://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-barberini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-barberini_(Dizionario-Biografico)/)> (9 marzo 2016).

Nessun documento inerente a questa messinscena è emerso tra conti di spesa del cardinale Francesco, ma è indubbio che a livello drammaturgico siano state apportate alcune modifiche, come testimonia il codice *Add Ms.* 8813 del British Library. La fonte informa dell'introduzione di un breve frammento giocoso tra Farfallino e Cicalino, il servo di Orontea che compare solo in questo passaggio, tra le scene 10 e 11 dell'atto 11.⁵³ L'azione agita in questo episodio è comunque del tutto ininfluenza sull'intreccio principale: Cicalino si reca da Farfallino su ordine di Orontea, che vuole avere notizie della sua amica Aglae. Dopo aver informato il suo interlocutore riguardo alla «melanconia» (11. 10. 54) della sua padrona, Farfallino lo invita a fare un gioco, scommettendo una colazione e respingendo cinicamente la titubanza di Cicalino che non vorrebbe attardarsi a tornare da Orontea. La scena si chiude con i due servi che fanno al tocco per decidere chi debba cominciare il gioco. Questo breve frammento comico, dopo l'innesto per la rappresentazione di Palestrina, è mantenuto anche nelle successive riprese dell'opera.⁵⁴

⁵³ Propendiamo a credere che il libretto contenuto nel codice del British Library si riferisca appunto alla messinscena di Palestrina: nella pagina della scena comica aggiunta, indicata come scena XI e distesa dalla mano dello stesso Rospigliosi, è segnalata l'annotazione «Aggiunta per Palestrina» (cfr. GB-Lbl *Add Ms.* 8813, 78r); l'intestazione della prima pagina dell'opera, inoltre, riporta a sinistra l'indicazione dell'anno 1638 e a destra la dicitura «Abbreviato» (cfr. *ivi*, 37r). In ogni modo, i tagli effettuati al testo dell'opera, evidenziati nei riquadri in grigio nell'edizione del libretto che segue questa prima parte, non influenzano significativamente l'azione di *San Bonifatio*.

⁵⁴ Il frammento ridicolo è riportato anche nella partitura in I-Rvat *Ottob. lat.* 3394, 124v-126v che, per la presenza del prologo encomiastico, si ritiene afferibile alla rappresentazione del novembre 1638. Nel codice il passaggio rappresenta un prolungamento della scena precedente, senza però che il nome di Cicalino compaia accanto a quello degli altri personaggi, nell'indicazione che solitamente segue l'inizio della scena. Crediamo che il dialogo comico sia stato incorporato in 11. 10 durante l'allestimento di Palestrina e mantenuto nelle riprese successive.

Novembre 1638

Il 25 novembre 1638 il melodramma è allestito ancora una volta presso la residenza romana di Francesco Barberini, in occasione della visita dell'ambasciatore imperiale Johann Anton von Eggenberg, che giunge a Roma per comunicare ufficialmente la successione al trono dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo (1608-1657), e del principe Scipione Gonzaga di Bozzolo (1595-1670).⁵⁵ L'ufficialità del contesto deve avere senz'altro esatto, rispetto alla precedente rappresentazione di Palestrina, un eccezionale impiego di risorse in termini economici e di maestranze; una copiosità fuori dall'ordinario che si riflette proporzionalmente nella quantità delle fonti reperibili. Alcune testimonianze indirette riferiscono persino di un vero e proprio *coup de théâtre*, «facendo all'improvviso nascere il palco, dall'istesso piano della stessa stanza dove si stava; sì che prima di cominciare, non era ne meno un capello più alto del pavimento dove si tenevano i piedi», come racconta ancora Rospigliosi a suo fratello Camillo in una lettera del 4 dicembre 1638.⁵⁶ L'inaspettata apparizione del palcoscenico impressiona molti spettatori, tanto che la notizia risuona celermente al di là delle Alpi fino a giungere al cardinale Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667) che prontamente la annota nel suo diario:

Il cardinal [Francesco] Barberino nella cancelleria apostolica, havendogli [= *in onore di Johann Anton von Eggenberg*] fatto un banchetto,

⁵⁵ Cfr. la relazione dei festeggiamenti in A. GERARDI, *Descrizione della solennissima entrata fatta in Roma dall'eccellenza del sig. duca di Cremau principe d'Ecchembergh ambasciatore straordinario per la maestà cesarea di Ferdinando 3. imperatore e re dei Romani* [...], per Andrea Fei, In *Roma 1638 e quanto documentato nell'interessante ricostruzione del capitolo Prince Eckenmbergh Comes to Dinner, or: Power Through Culinary Ceremony*, in P. RIETBERGEN, *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Koninklijke Brill, Leiden 2006, pp. 181-217. In S. BRUNO, *Arte e teatro...*, cit., p. 73 si sostiene erroneamente che la rappresentazione autunnale del *San Bonifatio* abbia luogo «nel palazzo alle Quattro Fontane in onore del soggiorno romano di Hans Ulrich Fürst von Eggenberg», che invece era stato l'ospite illustre del *Sant'Alessio* del 1632.

⁵⁶ I-Rvat *Vat. lat.* 13363, 102r, cit. in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 291.

gli fece fare doppo anche una comedia dell'historya di S. Bonifacio, dove il più bizarro fu alzarsi la scena all'improvviso nella medesima sala dove già stavano aspettando la comedia, la quale per altro fu recitata già anche l'anno passato.⁵⁷

Dell'esistenza di un congegno costituito da tiranti che permettano il sollevamento e la discesa del palcoscenico, posto in una stanza attigua al salone dove si rappresenta il melodramma, si può trovare un riscontro anche nelle *giustificazioni*, in particolare nel conto del falegname Battaglini. L'artigiano riporta di «haver fatto l'armatura all'altre robe che alzano, et abbassano il palco nell'altra stanza dietro al palco con havervi aggiustato le Corde, e fattoci le note [= *i nodi*] con le sue Casse per stringere le Corde, et allentare».⁵⁸ Questa preziosa informazione supporta l'ipotesi che lo spazio scenico sia allestito su uno dei lati corti della sala, gli unici adiacenti ad altri vani (FIG. 3).

Per questa ripresa sono stampate oltre seicento nuove copie dell'*argomento*.⁵⁹ Anche il libretto subisce delle variazioni, con l'introduzione di due nuovi prologhi composti da Rospigliosi appositamente per l'evento: il primo, in forma dialogica, presenta le due muse Calliope, la più illustre tra le altre otto sue sorelle e dea della poesia epica, e Urania, protettrice dell'astronomia e perciò preposta a ciò che concerne il soprannaturale;⁶⁰ il secondo, invece, è un monologo in endecasillabi e settenari, organizzati in forma strofica (gruppi di sei o cinque versi) con brevi inserti

⁵⁷ HARRACH E. A. VON, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667)*, a cura di K. Keller e A. Catalano, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2010, 7 voll., vol. II: *Diarium 1629-1646*, 15 dicembre 1638, p. 380.

⁵⁸ I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 75, 3314, 261v.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, 269r: sono stampati 6 esemplari «coperti di carta pecora» con filetto «d'oro et ape», 150 coperti con «carta fina turchesca foderati di carta reale» e 470 con «carta colorita di diversi colori». Si badi che il numero di stampe dell'*argomento* commissionate per questa ripresa, inferiore rispetto a quello delle copie ordinate per la prima rappresentazione del melodramma, deve essere considerato in base al numero delle repliche, sei nel carnevale 1638 (cioè circa 250 copie a disposizione per ogni replica), una sola nel novembre dello stesso anno (oltre 600 copie).

⁶⁰ Calliope è definita «*maxima*» in OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1994 (1979), v, 662, p. 206.

strumentali tra una stanza e l'altra.⁶¹ Non è specificato a chi sia affidata l'esecuzione di questo secondo prologo: nessuno dei libretti manoscritti consultati lo dichiara esplicitamente, né dopo l'indicazione dell'inizio della scena, né a margine della pagina; d'altro canto la partitura si limita a segnalare, all'inizio del pentagramma riservato alla voce solista, la numerazione progressiva ordinale della strofa in cifre romane. Tuttavia i versi che aprono il Prologo II (vv. I, 4-6)

Non di vil mirto o di caduchi allori
[...]
ma con eterni onori
sulle celesti sfere 5
cingo d'alto splendor le chiome altere.

e quelli della seconda stanza (vv. IO-12)

I miei vaghi concenti 10
sparsi di puro zelo
sono invito alle stelle, e scorta al cielo.

possono lasciar presupporre che questa seconda sezione introduttiva di *San Bonifatio* sia interpretata da Urania, che peraltro è l'ultimo personaggio a intervenire nel Prologo I con un verso tutt'altro che conclusivo: «Seguo i tuoi cenni, e già m'accingo all'opra» (Prologo I, 59). Se ciò corrispondesse al vero l'elisione del nome del personaggio che interpreta il Prologo II risulterebbe così giustificata.

Il *modus operandi* della modificazione o finanche dell'intera sostituzione del prologo, a seconda della contingenza offerta dall'occasione o dalla presenza di invitati notabili, rappresenta indirettamente un beneficio – per chi considera questi testi teatrali come documenti per la storia dello spettacolo – nell'associazione di determinati libretti a specifici eventi. Inoltre, in modo conforme alla prassi dell'opera di corte, questi prologhi, configurandosi come dispositivo encomiastico rivolto all'ospite d'onore a cui la rappresentazione è dedicata, contengono un indicatore forte del contesto entro il quale questi testi sono messi in scena. Al teatro come puro intrattenimento si sovrappone quindi una

⁶¹ Quest'ultimo dato è desumibile solo dalla partitura, I-Rvat *Ottob. lat.* 3394, 8v-11v.

struttura che opera a livello ideologico, contrassegnando queste opere come acme e veicolo di un preciso programma politico del mecenate.

Riguardo alle fonti testuali di *San Bonifatio*, in particolare la partitura in *Ottob. lat.* 3394 e il libretto in *Vat. lat.* 10192 sono afferenti alla rappresentazione del novembre 1638, dal momento che i versi dell'ultima stanza del Prologo II si rivolgono apertamente all'ospite, l'ambasciatore Eggenberg, chiamandolo per nome (Prologo II, 37-39):

Antonio, e tu che di sublimi fregi
orni Cromania, e pieno
rendi di glorie il Reno [...]. 95

La stretta finale di questa unità drammaturgica, pur continuando a indirizzarsi all'invitato, rimanda addirittura a un evento accaduto qualche anno prima e certamente ancora vivo nella memoria di alcuni di quegli spettatori. Con i versi «se già d'Alessio i pregi udisti in dolci canti/ or d'altro eroe latino ascolta i vanti» (Prologo II. 40-41) si fa esplicito riferimento, infatti, alla messinscena del *Sant'Alessio* nel 1632, in occasione della visita dell'ambasciatore imperiale Hans Ulrich von Eggenberg (1568-1634), padre dell'ospite d'onore di questa ripresa del *San Bonifatio*. Già in *Sant'Alessio*, come si è visto, si ha riscontro dell'impiego del prologo in chiave encomiastica, similmente a ciò che accadrà per l'allestimento della *Genoinda* (1641), in cui la personificazione dell'Innocenza inneggia, anche in questo caso chiamandolo per nome, all'ospite d'onore Franz Wilhelm von Wartenberg (1593-1661), figlio del principe Fernando di Baviera (1550-1608), elettore del Palatinato, vescovo di Osnabrück e futuro cardinale:

INNOCENZA

Francesco, e tu qua volgi gl'occhi intento,
E de' Bavari eroi,
E del Reno ornamento:
La sublime pietà degli avi tuoi
Oggi rimise il zelo, 40
Ch'ebbe propizio a sua difesa il Cielo.⁶²

⁶² G. ROSPIGLIOSI, *La Genoinda ovvero L'innocenza difesa*, a cura di D. Romei, Lulu, [n.d.] 2014, p. 18, Prologo. 36-41.

Trattandosi di un riallestimento è molto probabile che si recuperi tutto ciò che è possibile riutilizzare tra i materiali creati per le recite passate e sono molti gli artigiani che hanno lavorato nel carnevale precedente a comparire nei conti di spesa relativi a questa rappresentazione autunnale. Tra questi figura lo stesso *stagnaro*, Domenico Bolla, intento a disfare e ricomporre «il bordone di latta per il Pellegrino» e a creare una «lancia per uno stendardo»;⁶³ il medesimo *festarolo*, Bastiano Morosini, si occupa di ordinare le stanze destinate a ospitare il «Principe Prefetto» Taddeo Barberini e «Sua Eminenza» – verosimilmente suo fratello il cardinale Antonio.⁶⁴ In realtà molti elementi scenici sono creati *ex novo*, tra cui i costumi, come dimostrano i pagamenti eseguiti ad almeno nove sarti, che lavorano tra le quattro e le tredici giornate ciascuno, e l'acquisto di diverse stoffe dai *setaroli*.⁶⁵ Tra gli accessori acquistati o imprestati si elencano alcune paia di guanti e un panno ricamato «per la Santa», forniti dal *profumiere* Giovanni Alponde, svariati gioielli, alcuni «grandi con canociglio d'oro e perle» e altri «con il talco specchiato in perle» o «d'ottone piccoli con granatoni», una frusta e degli speroni.⁶⁶ Il conto presentato dall'*indoratore* Lorenzo Bartolini riferisce la presenza di «una Scatola con tre palle di legno», altrove descritta come di «legno intarsiato»,⁶⁷ oltre che di «uno specchio indorato»;⁶⁸ l'artigiano si occu-

⁶³ I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 75, 3314, 249r.

⁶⁴ Ivi, 284r.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, 295r e 270r. Il *setarolo* è Felice Sellori; attivo già nel primo decennio del Seicento, doveva avere la sua bottega «al Pavone» insieme a Innocenzo Cavalloni. Cfr. *Inventario delle fonti manoscritte relative alla storia dell'Africa del nord esistenti in Italia*, a cura di C. Giglio e M. Mozzati, E. J. Brill, Leyden/Herder, Roma 1971-2004, 6 voll., vol. v: *L'Archivio di Stato di Roma*, a cura di C. Lodolini Tupputi, p. 205; cfr. anche *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, a cura di D. Fabris, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999, p. 461 e T. FILESI, *Roma e Congo all'inizio del 1600: nuove testimonianze*, Cairolì, Como 1970, p. 61. Sellori, con il suo collega Bartolomeo Baiocchi, è presente già tra gli artigiani che concorrono alla realizzazione del primo *San Bonifatio*; cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 71, 2992, 258r-259v.

⁶⁶ I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni I 75, 3314, 287r, 255r, 297r.

⁶⁷ Ivi, 297r.

⁶⁸ Ivi, 265r. L'artigiano aveva prestato servizio anche nella prima rappresentazione del *San Bonifatio*, realizzando delle decorazioni e fornendo alcuni materiali; cfr. I-Rvat *Arch. Barb.*

pa anche di decorare «un manto negro lavorato con corone con tronchi di oro di metà», «un altro manto roscio con palme d'oro tutto», «un paro di scarpe lavorato di argento» e i due già menzionati «bordoni indorati in cima, et la punta, et 'l resto fatto di lacca». ⁶⁹ Lo stesso artigiano nomina i sei «mezzi vasi di cartone», ⁷⁰ che si aggiungono ad altri addobbi tra cui «tre teste de' Cani di Cartapista» decorate dal pittore Giovanni Maria Colombo. ⁷¹

Tra l'8 settembre e gli ultimi giorni di novembre le fonti documentano i continui spostamenti dei facchini, impegnati nella preparazione degli spazi adibiti alle rappresentazioni e del salone per il banchetto: si imprestano i banchi dall'attigua Basilica di San Lorenzo in Damaso e si affittano delle sedie dal *sediaro* e dallo *storaro* che doveva avere la bottega sotto Palazzo de Cupis in Piazza Navona, oltre a trasportare alcune dal palazzo alle Quattro Fontane. ⁷² In molte *giustificazioni* si incontrano notizie inerenti alla costruzione di un «cornicione di cartone», probabilmente un fregio decorativo che corre lungo il perimetro della sala e alla cui realizzazione partecipano diversi artigiani. È certo che il pittore Pietro Paolo della Brugia – il cui nome sembra suggerire quello del fiammingo Pieter Paul Rubens (1577-1640), benché la sua presenza in quegli anni a Roma non sia documentata – e due suoi collaboratori si occupino di «stampare» il cornicione, che è «messo in opera» dal falegname «attorno la la [*sic!*] sala de' Palafarnieri con gattelli nel muro et inchiodate le staffe per sicurezza del detto Cornicione con aggiustarli, et ugnarli». ⁷³

Nonostante la precisione con cui il falegname Battaglini registri i materiali impiegati, il conto dell'artigiano presenta non poche difficoltà

Giustificazioni I 71, 2992, 184r, 186r-v.

⁶⁹ I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 75, 265r.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, 266r e 291r.

⁷² Ivi, 243r-247r, 289r. Si badi che per il settembre 1638 il cardinale Francesco Barberini promuove anche un' *accademia* in onore del langravio d'Assia-Darmstadt Giorgio II (1605-1661) al palazzo del Quirinale. Cfr. F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi...*, cit., pp. 106 e Id., *Music & Spectacle...*, cit., p. 275, scheda XLV.

⁷³ I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 75, 257r e 261r; la *giustificazione* del pittore specifica che il lavoro è servito «a stampare», cioè a *incavare* la decorazione del suddetto apparato effimero.

di interpretazione e non lascia adito che a qualche supposizione inerente agli elementi scenici. Certo è che la decorazione del palco sia sicuramente più articolata di quella predisposta per le due rappresentazioni precedenti. Oltre al congegno che permette l'innalzamento del piano scenico, sono introdotte «mutationi di scene, prospettive, et intermedij bellissimo», come conferma un *avviso di Roma* del 27 novembre.⁷⁴ Si può calcolare che il palcoscenico, privo di quinte e fondali, abbia una dimensione di circa 10 x 7,4 metri (45 x 33 palmi) e sia sormontato da «un'Incavallatura di Castagno [...] incastrata à coda di rondine», a cui è fissato un cornicione che scorre lungo la profondità del palco.⁷⁵ Un particolare interessante che emerge dalla lettura della *giustificazione* è la possibilità di «condurre avanti, et indietro» l'incavallatura, mediante lo scorrimento su ruote di due arcarecci, lunghi anch'essi 33 palmi.⁷⁶ È forse da ricondurre a questo effetto scenico la presenza del «varroocchio», una semplice macchina simile a un argano «che servì per mandare avanti, et indietro il fregio et il Cielo sopra il palco».⁷⁷ Il fregio di cui si parla in questo conto corrisponde verosimilmente a quello in tela che il pittore Colombo, insieme ad altre «scene aggiunte nella Rap.^{ne} fatta», è incaricato di dipingere.⁷⁸ Sembrano far parte di un dispositivo scenico anche le quattro «Casse di olmo con due rote di olmo per ciascheduna» che sono «fermate nel muro con haverle incastrate, et inzeppate» e che «servono per investire le Corde del Cavallo [= dell'incavallatura]».⁷⁹ Non trovando riscontro alcuno sull'assemblaggio dei pezzi delle macchine, né sul loro funzionamento, è imprudente mettere in relazione il varroocchio con le quattro casse di olmo, che evidentemente funzionano da basamento per un sistema carrucolare. In ogni modo le ipotesi in merito dipendono dal criterio secondo il quale si considerano «il fregio et il Cielo sopra il palco» e l'«Incavallatura di Castagno», se come un tutt'uno, oppure come due distinte sezioni della parte sovrastante la scena.

⁷⁴ I-Rvat Barb. lat. 6362, 634v, cit. in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 291.

⁷⁵ I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 75, 3314, 261r. Cfr. anche ivi, 261v e 262r.

⁷⁶ Ivi, 261r.

⁷⁷ Ivi, 261v.

⁷⁸ Ivi, 298r.

⁷⁹ Ivi, 261v.

Attorno al palcoscenico è predisposto un «parapetto [...] con li suoi piedi, che appoggiano in terra, et suoi regoli attraverso».⁸⁰ Un ulteriore elemento di separazione tra lo spazio deputato alla rappresentazione e quello riservato agli spettatori è da rintracciare nello «steccato» lungo 10 metri e alto circa 90 centimetri, fornito di un varco «maschiettato da alzare, et abbassare».⁸¹ Non è chiaro se si tratti di una recinzione posta a delimitare lo spazio dei musicisti, simile alla «ramata di filo di ferro grosso innanzi alla scena dove stavano li musicisti à sonare» che sarebbe stata costruita pochi mesi dopo nel grande teatro alle Quattro Fontane per le rappresentazioni del carnevale 1639.⁸² È tuttavia utile ricordare che, come prescrive l'architetto e scenografo Nicola Sabbatini (1574-1654) nella seconda edizione della sua *Pratica di fabricar scene* (1638), i musicisti erano spesso collocati ai due lati della scena, «mentre non si siano veduti di fuori, secondo che l'esperienza persuade essere più sano consiglio».⁸³

Anche per questa rappresentazione del *San Bonifatio* l'impianto illuminotecnico è riacomodato dallo *stagnaro* Domenico Bolla che, con l'aiuto di Bartolomeo Bettinelli, ripara numerose lampade di latta, «sei vasi dove vanno le torce nel Palco» e «tre lampadine per il tempo».⁸⁴

⁸⁰ Ivi, 262v.

⁸¹ Ivi, 262r.

⁸² I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 76, 3315, 87r.

⁸³ Un elemento di recinzione è presente anche nelle prescrizioni di N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* [...]. *Ristampata di novo coll'Aggiunta del Secondo Libro* [...], Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli, In Ravenna 1638, p. 57: «Si potranno acconciare fuori della Scena da ambe le parti, e per eseguir ciò si faranno due Poggiuoli con legnami buoni, e [...] questi si adornaranno con Modiglioni, Balaustrate, e Gelosie, che non solo staranno con più comodità, e vedranno il tutto: Ma si sentiranno ancor meglio i suoni, i canti, e darà maggiore ornamento à tutto l'apparato». La prima edizione del trattato di scenografia dell'architetto pesarese era stata stampata l'anno prima a Pesaro per i tipi di Flaminio Concordia.

⁸⁴ I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 75, 3314, 249r. Lo *stagnaro* Bettinelli appartiene forse alla famiglia di artigiani attiva nei decenni centrali del Seicento da cui provengono Francesco, la cui presenza è documentata nel 1645 per i lavori di una fontana nel Palazzo Vaticano (cfr. O. POLLAK, *Alessandro Algardi (1602-1654) als Archi-*

Dal conto presentato dallo *scarparo* Flaminio Peliccioli è possibile desumere il nome di alcuni degli interpreti di questa ripresa del *San Bonifatio*, in parte già resi noti da Hammond.⁸⁵ Si tratta di Francesco Rosino, Francesco Colaluce,⁸⁶ Giovan Paulo di Carpano, Carlo Moretti di Recanati, Carlo Urbano Colista e «il Basso», probabilmente chiamato da San Pietro. Tra i nomi non identificabili vi sono «Ponzano», «Reposi», «Tomasino», «Zenobio» e «Polacco». Nella ricapitolazione delle spese sono, infine, indicati i nomi di tutte le maestranze che, a vario titolo, prestano servizio alla messinscena. Tra quelli non ricordati finora, compaiono anche Cintio Eugenio *banderaro*, Cristofano Bugatti e Niccolò Scala, artigiani sovente al servizio dei Barberini o attivi in cantieri più o meno collegati alla loro committenza.⁸⁷

tekt, «Zeitschrift für Geschichte der Architektur», IV, 1910-1911, pp. 49-79, p. 77), e Giovan Battista, affiliato alla Confraternita dei ferrari (come si legge nel *Proemio* degli *Statuti dell'antica e nobile arte de' ferrari*, Nella Stamperia della Rev. Cam. Apostolica, In Roma 1690).

⁸⁵ Ivi, 281r-v. Cfr. F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi...*, cit., p. 119.

⁸⁶ Il conto dello *scarparo* riporta il nome «Colla Luce», da identificarsi col Francesco Colaluce citato in I-Rvat *Arch. Barb.* Computisteria 82, Registro dei Mandati del Cardinal Francesco (1642-1648), anno 1643, n. 685, cit. in F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi...*, cit., p. 119. Su Colaluce cfr. *Vanitatis fuga, aeternitatis amor*, a cura di S. Ehrmann-Herfort, M. Engelhardt, W. Witzmann, Laaber Verlag, Laaber 2005, p. 286. Secondo Charles H. Parsons, Colaluce avrebbe sostenuto la parte di Cicalino (cfr. *Opera Premieres: An Index of Casts*, a cura di Charles H. Parsons, Edwin Mellen Press, Lewinston-Queenston-Lampeter 1992, 2 voll., vol. II, p. 783).

⁸⁷ Cfr. I-Rvat *Arch. Barb.* Giustificazioni 175, 3314, 300r-v. Il nome di Eugenio Cintio ricorrerà anche in un conto del 1658 relativo ai Doria-Pamphilj (cfr. *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X*, a cura di J. Garms, H. Böhlhaus Nachf., Wien 1972, p. 57). Niccolò Scala era stato, congiuntamente a Tommaso Damino, capomastro nella fabbrica del convento e della chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane; sulla complessa vicenda legale tra l'artigiano e i padri padri Trinitari del suddetto convento si veda quanto documentato, in particolare, nelle schede redatte da M. TABARRINI, *Le maestranze del cantiere di San Carlino*, in P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Newton & Compton Editori, Roma 2001, pp. 180-185.

Carnevale 1639

Nel carnevale 1639 *San Bonifatio* è replicato per quattro sere al Palazzo della Cancelleria e una volta nel teatro del palazzo alle Quattro Fontane, parallelamente a *Chi soffre sperì* (1637), di cui sembra che si impieghino le prospettive e gli intermezzi – tra i quali la celebre *Fiera di Farfa*, realizzata in questa circostanza da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). I registri delle spese sfortunatamente non riportano i nomi degli interpreti delle opere; non è, pertanto, possibile stabilire se in quest'ultima ripresa del *San Bonifatio* i cantanti siano i medesimi per entrambe le opere, né se l'opera presa in esame in questo studio sia stata eseguita dagli stessi collegiali e cantori che avevano preso parte a uno degli allestimenti precedenti. Al contrario, sono disponibili le bollette dei pagamenti ai musicisti che eseguono l'opera sotto la direzione di Mazzocchi.⁸⁸ Si tratta di «Franceschino» (pagato anche per la sua prestazione nel *Chi soffre sperì*) e Cherubino Waesich (1600-1650) al cembalo,⁸⁹ Giacinto Serafini, Aldebrando Subissati (presente anche tra i musicisti dell'altro melodramma)⁹⁰ e Tommaso Ercolani al violino, Antonello Filitrani al violone (enumerato anche come *musicò* nei conti del *Chi soffre sperì*), del ballerino Stefano de Giudice (che, oltre a essere pagato per entrambe le opere messe in scena nel 1639, è anche incaricato di insegnare le parti «alli musici di Mazzochi»,⁹¹ Giuliano Dandini al liuto, Annibale

⁸⁸ Il documento in I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 76, 3315, 90r-92r è stato pubblicato in F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi...*, cit., pp. 120-121, che però non lo riporta integralmente, peraltro errando la numerazione dei carteggi.

⁸⁹ Cherubino Waesich, organista attestato da maggio 1635 presso Santa Maria in Trastevere, era stato autore della raccolta di *Canzoni a cinque [...] da sonarsi con le viole da gamba [...]*, Appresso Paolo Masotti, In Roma 1632; cfr. F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi...*, cit., p. 109 e 120, F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., p. 105 e F. GRAMPP, *A Little-Known Collection...*, cit., pp. 21-24.

⁹⁰ Sulla sua poco certa biografia cfr. P. PERETTI, *Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati «sonator famosissimo» (Fossombrone 1606-1677)*, «Recercare», IX, 1997, pp. 19-47.

⁹¹ I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 76, 3315, 90v.

Angeli alla *cetera*, Giacomo Zaccardi, Ezio Ambrosini e Giovan Battista Bonconforto.

La ricerca archivistica compiuta sulle *giustificazioni* del 1639 purtroppo non ha rivelato informazioni utili alla ricostruzione materiale del fatto teatrale, tranne che per un conto presentato da Michelangelo Olivieri, incaricato della realizzazione di una decorazione verosimilmente per una fontana di cartapesta: l'artigiano dichiara, infatti, di aver costruito tre teste «chon sui colli di animale» con «tre soffioncini nella bocha».⁹²

Per concludere queste riflessioni sulle messinscena del *San Bonifatio* è interessante tornare alla lettera di Rospigliosi riportata all'inizio di questo capitolo, cercando di contestualizzare le parole indirizzate a suo fratello Camillo. Il librettista, mettendo al corrente la sua famiglia dello stato di avanzamento delle prove per la prima rappresentazione del 1638, connota l'allestimento del melodramma come *ordinario*. Per valutare in modo misurato questa dichiarazione è utile mettere in relazione alcuni dati emersi dallo spoglio archivistico.

Per i festeggiamenti del carnevale di quell'anno i rendiconti di *San Bonifatio* registrano le spese relative alla legatura di 1500 *argomenti* rilegati in «carta colorita», ordinati per conto di Giovanni Battista Scanaroli (1579-1664), agente dei Barberini e dal 1630 vescovo di Sidone; gli stessi documenti riportano anche l'ammontare per la legatura di 2390 *argomenti* della *Pazzia d'Orlando* – tra cui 20 in «carta pecora con filetti d'oro» e 20 legati in «carta d'india».⁹³ Il numero degli *argomenti* della *Pazzia* rilegati con carta più pregiata può rivelare la volontà di lasciare un segno nella memoria degli spettatori più illustri, ai quali possono essere donate delle copie più pregiate; senza considerare poi il valore propagandistico che questi *argomenti* possono assumere con la loro circolazione fuori della

⁹² Ivi, 79r.

⁹³ I-Rvat Arch. Barb. Giustificazioni I 71, 2992, 238r.

corte romana. Soffermandosi però sul numero complessivo delle copie stampate per le due differenti rappresentazioni e posto che *San Bonifatio* è replicato sei volte, mentre *La pazzia d'Orlando* è allestita per quattro sere, si ricava una conferma alle affermazioni del pistoiese: lo spettacolo di punta patrocinato da Francesco Barberini nel carnevale 1638 è senz'altro *La pazzia*, dato al palazzo alle Quattro Fontane.⁹⁴

Se però si amplia l'orizzonte di indagine, vagliando le spese sostenute per l'allestimento dei primi melodrammi barberiniani per i quali resti una documentazione utile, ecco che può intuirsi il metro con cui Rospigliosi doveva giudicare come *ordinaria* o, al contrario, *straordinaria* una nuova produzione. Va premesso che quella della rendicontazione delle spese è una questione spinosa che richiederebbe un'accurata ricognizione delle fonti e uno studio specifico su ognuno dei singoli allestimenti patrocinati dai membri della famiglia.⁹⁵ In particolare, le notizie ricavate dalle *giustificazioni*, certamente tra i documenti più dettagliati, andrebbero incrociate con quelle contenute nei libri mastri, nei giornali, nei registri dei mandati, nei diari del maestro di casa e negli inventari delle diverse *robbe* possedute nelle residenze dei Barberini. Ai fini di queste osservazioni generali sono comunque sufficienti le somme ricavabili dai mastri, che normalmente registrano tutti i movimenti di denaro di un sistema contabile. Il seguente schema prospetta il costo totale delle singole messinscene del decennio 1633-1643, con l'indicazione del promotore e con i relativi riferimenti bibliografici, desumendo i dati utili dal puntuale inventario redatto da Marilyn Aronberg Lavin:⁹⁶

⁹⁴ Cfr. anche *infra*, p. 69, nota 15.

⁹⁵ L'archivio della famiglia Barberini, oggi preservato pressoché nella sua integrità dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, è ancora in corso di reinventariazione. Una prima riorganizzazione delle *giustificazioni* è stata l'oggetto dello studio sfociato nel volume *Le «Giustificazioni» dell'Archivio Barberini. 1: Le giustificazioni dei cardinali* (Studi e testi, 485), a cura di L. Cacciaglia, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2014.

⁹⁶ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents...*, cit.

San Bonifatio in scena: alcune riflessioni e ipotesi sulla ricerca d'archivio

	opera	tot. spese	promotore	rif. bibl.
1633	<i>Erminia sul Giordano</i>	sc. 1562,90	Taddeo B.	Rincontro con il Monte della Pietà, cc. 4-12.
1634	<i>Sant'Alessio</i>	sc. 2397,02	Francesco B.	Libro Mastro B, 1630-1634, 346
1635	<i>I Santi Didimo e Teodora</i>	sc. 2347,62	Francesco B.	Libro Mastro C, 1635-1640, 89
1636	<i>I Santi Didimo e Teodora</i>	sc. 2190,74	Francesco B.	Libro Mastro C, 1635-1640, 161
1637	<i>Chi soffre speri</i>	sc. 1350,18	Francesco B.	Libro Mastro C, 1635-1640, 229
1638	<i>San Bonifatio La pazzia d'Orlando</i>	sc. 1646,68	Francesco B.	Libro Mastro C, 1635-1640, 288
nov. 1638	<i>San Bonifatio</i>	sc. 449,65	Francesco B.	Libro Mastro C, 1635-1640, 324
1639	<i>Chi soffre speri San Bonifatio</i>	sc. 5163,83	Francesco B.	Libro di Ricordi di quello che Entra et Esce della Guardarobba, 1636-42, 179r-181v; Libro Mastro C, 1635-1640, 288, 316 e 316 <i>rgt</i> , 324, 348 e 348 <i>rgt</i>
1641	<i>La Genoinda</i>	sc. 1518,96	Francesco B.	Libro Mastro D, 1641-1648, 67, 133, 148
1642	<i>Il palazzo incantato</i>	sc. 1708,60*	Antonio B.	Libro Mastro C, 1636-1644, 342, 343, 417
1643	<i>Sant'Eustachio</i>	sc. 464,79	Francesco B.	Libro Mastro D, 1641-1648, 310

* In F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., p. 253 il musicologo sostiene, fraintendendo il documento n. 443 riportato in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents...*, cit., p. 61, che le spese totali per la realizzazione de *Il palazzo incantato* ammontino a circa 8000 scudi. L'errore è dovuto all'imprecisa interpretazione del testo «la nota an.o [= *la nota al numero*] 4453, gle [= *giornale*] 295, et in q.o [= *in questo*, cioè «nel libro mastro C»] 307» e alla conseguente inclusione del numero progressivo di registro 4453 nel computo della somma impiegata.

Questo elenco necessita di alcune considerazioni contestuali. È da escludere senz'altro il caso del *Sant'Eustachio*, che va in scena nel 1643 a Palazzo Rusticucci – demolito nel 1940 durante i lavori di riassetto urbanistico per la realizzazione di via della Conciliazione – sotto forma di intermezzo a un dramma in latino sull'episodio biblico della *Susanna e i vecchioni*, recitato dagli allievi del Seminario di San Pietro:⁹⁷ non essendo allestito come vero e proprio melodramma, l'“esigua” somma spesa dal cardinale Francesco non è comparabile al costo degli altri spettacoli patrocinati negli anni precedenti. Inoltre bisogna tenere presente che i conti riguardanti gli allestimenti del carnevale 1638 non distinguono chiaramente le spese sostenute per il *San Bonifatio* e quelle per *La pazzia d'Orlando*: il totale non è quindi indicativo del costo della singola produzione. La medesima problematicità sussiste per i documenti relativi al carnevale dell'anno successivo, quando si rappresentano nello stesso periodo sia il *San Bonifatio* che *Chi soffre sperì*. La spropositata somma di denaro impiegata dal cardinale Francesco include forse non solo il costo del celebre intermezzo berniniano de *La Fiera di Farfa* – alla cui realizzazione, come nota Fabrizio Dorsi, prendono parte «oltre agli artisti, una schiera di apparatori, carpentieri, cerai, copisti, parrucchieri, pittori, rigattieri, sarti, tappezzieri» –, ma anche alcune spese relative alla fabbricazione del teatro alle Quattro Fontane, inaugurato proprio con *Chi soffre sperì*.⁹⁸

Limitando la valutazione all'ammontare delle uscite relative agli spettacoli per i quali la documentazione non presenti difficoltà di interpretazione, ovvero quelli degli anni 1633-1637 e 1641-1642, si evince che il costo medio di una produzione barberiniana si approssima intorno ai 1800 scudi. Al di sotto di questa soglia si collocano le spese per le rappresentazioni dell'*Erminia sul Giordano* (1633), del *Chi soffre sperì* (1637), della *Genoinda* (1641) e del *Palazzo incantato* (1642); il costo per le produzioni del *Sant'Alessio* e dei *Santi Didimo e Teodora* nei carne-

⁹⁷ Cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 45.

⁹⁸ F. DORSI, *L'opera di corte (1600-1636)*, in F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 1-25, p. 24.

vali 1634-1636 supera, invece, di circa 300-600 scudi l'importo medio calcolato. Dagli studi della Murata e di Hammond si deduce che la sostanziale differenza tra le due serie di produzioni consiste della presenza di macchine, che rendono più articolate e appariscenti – e, di conseguenza, più costose – le messinscene. Si può pertanto ritenere che agli occhi del librettista il primo allestimento di *San Bonifatio* risulti una «cosa ordinaria» proprio per l'assenza di complessi dispositivi scenici come quelli messi in opera da Francesco Guitti (1605 [?]-1640) in quel memorabile *Sant'Alessio* allestito quattro anni prima, e non tanto per l'approntamento della sala della Cancelleria, che pure – lo si è visto – non è così modesta.⁹⁹

I percorsi di analisi, distinti ma complementari, intrapresi in questi due contributi su *San Bonifatio* hanno avuto l'obiettivo di studiare il suo contesto produttivo e di fruizione. Indirettamente essi dimostrano anche che i testi teatrali possono ancora avere qualcosa da rivelare e che la quantità di informazioni reperibili dipende soprattutto dalle domande preliminari che muovono un'indagine. Se, da un lato, il tracciare una mappa dei motivi tematici confluiti nel libretto del melodramma rospigliosiano ha consentito di mettere in evidenza il nutrito bacino di materiali, non solo letterari, che ha alimentato la cultura teatrale che l'ha generato, dall'altro, considerando il medesimo testo come documento per la storia dello spettacolo e affiancando a questa modalità di analisi lo studio delle carte d'archivio, oltre che far luce sugli aspetti materiali della sua messinscena, è stato anche possibile individuare alcuni elementi ideologici e significati simbolici altrimenti nascosti.

⁹⁹ Cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., pp. 221-222 e F. HAMMOND, *Music & Spectacle...*, cit., pp. 208-214.

III

Rospigliosi in Lombardia: migrazioni testuali di *San Bonifatio* alla fine del XVII secolo*

In varie sedi chi si è occupato della musica vocale italiana ha sollevato il problema delle difficoltà inerenti alla filologia del testo poetico, all'identificazione del suo autore e alle sue possibili migrazioni al di fuori del contesto produttivo originario.¹ Molte delle fonti musicali del XVII

* Sono in debito con fratel Leonardo De Mola jc per avermi facilitato il contatto di Lorenzo Pestuggia, conservatore dell'Archivio Musicale del Duomo di Como, che ringrazio per aver messo a disposizione una copia del materiale manoscritto da me richiesto. Sono riconoscente inoltre a Renato Borghi della Biblioteca del Dipartimento di Musicologia dell'Università degli studi di Pavia - sede di Cremona per avermi semplificato l'accesso alla tesi di Rosaria Pedretti. Sono grato, inoltre, a Margaret Murata e Arnaldo Morelli per il supporto e i preziosi consigli offerti, e a Nicola Usula per il suo incoraggiamento e per l'attenzione con cui mi ha sostenuto durante la preparazione di questo studio.

¹ Sulle peculiarità della filologia musicale si rimanda a G. LA FACE BIANCONI, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», vol. 66, n. 1, 1994, pp. 1-21 e *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, a cura di M. Caraci Vela, 3 voll., Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005-2013, vol. I: *Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*, pp. 74-199. Sulle problematiche connesse in particolare con l'attribuzionismo autoriale, cfr. *La filologia musicale*, cit., vol. II: *Approfondimenti*, pp. 175-201. Delle problematiche connesse con la trasmissione, la funzione e la circolazione della cantata e dell'oratorio soprattutto di ambito romano si è occupato, in varie

secolo, in gran parte manoscritte, non sempre esplicitano il nome del compositore o dell'autore del testo poetico. Sull'argomento si è recentemente soffermata Margaret Murata, osservando come le condizioni di anonimato dei manoscritti musicali secenteschi, in particolare quelli relativi alla cantata italiana, siano plausibilmente ascrivibili a ragioni di prossimità, immediatezza e novità.² Non era necessario, cioè, che il nome del compositore comparisse nelle copie circolanti nel contesto nel quale operava, giacché egli stesso, il suo mecenate, i musicisti e i cantanti che con lui collaboravano dovevano certamente conoscerne la paternità. Inoltre la musicologa rileva che, a quest'altezza cronologica, rispetto all'atto performativo il testo musicale non possedeva un valore di per se stesso, in quanto "contenitore", né per il suo "contenuto", come portatore di una musica da eseguire e/o ri-eseguire: la musica in un'occasione festiva era solo un tassello di un più articolato evento, offerto da/per un mecenate e in rapporto al quale acquisiva una certa funzione. Per non parlare dei testi musicali concepiti con finalità altre rispetto a quella esecutiva: un codice, infatti, poteva essere confezionato

occasioni, Arnaldo Morelli: cfr. A. MORELLI, *Per una storia materiale della cantata: considerazioni sulle fonti manoscritte romane*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 12-15 dicembre 2007, a cura di F. Luisi, Torre d'Orfeo Editrice, Roma 2009; ID., «*Perché non vanno per le mani di molti...*». *La cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a cura di P. Russo, Marsilio-Casa della Musica, Venezia-Parma 2006, pp. 21-39; ID., *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali», xxvi, n. 1, 1997, pp. 105-186. Su un caso particolare di trasmissione di cantate tra Roma e Mantova cfr. P. BESUTTI, *Produzione e trasmissione di cantate romane nel mezzo del Seicento*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, a cura di B. M. Antolini, A. Morelli e V. V. Spagnuolo, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994, pp. 137-166. Cfr. anche i contributi dei vari studiosi nel numero speciale dedicato a *La Cantata da Camera nel Barocco Italiano*, a cura di L. Zoppelli, «I quaderni della Civica scuola di musica», ix, n. 19-20, dicembre 1990.

² Cfr. M. MURATA, *The Score on the Shelf: Valuing the Anonymous and the Unheard*, in *Musical Text as Ritual Object*, a cura di H. Schulze, Brepols, Turnhout (Belgio) 2015, pp. 199-211.

come donativo, per conservare la memoria di un evento per il quale una certa musica era stata composta, o per celebrare il mecenate che aveva patrocinato quel dato evento. La musica, infine, era misurata anche in base alla sua novità: una volta composta ed eventualmente eseguita in una certa occasione, una partitura perdeva il suo valore in quanto *script* per una successiva ripresa.³ Nel vasto repertorio della musica vocale le medesime condizioni di anonimato si riscontrano spesso anche per il poeta/librettista, tanto che per fornire un'attribuzione certa al testo poetico è talvolta necessario compiere ricerche assai tortuose, non sempre destinate a concludersi positivamente.

Lo scopo di questo capitolo è quello di segnalare la scoperta di una corrispondenza tra il testo poetico intonato dal coro nelle scene di chiusura degli atti I e II del libretto di *San Bonifatio* e i versi, finora ritenuti adespoti, di un mottetto e di una cantata tardo secenteschi, conservati manoscritti nell'Archivio Musicale del Duomo di Como (I-COd R420 e I/R443).⁴ L'autore della musica delle due composizioni vocali è Fran-

³ Cfr. *ivi*, pp. 200-202.

⁴ Questa scoperta è avvenuta grazie alla banca dati del Catalogo nazionale dei manoscritti musicali realizzato dall'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, accessibile al link <<http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>> (26 febbraio 2015). Al di là dell'accuratezza con cui questo catalogo è redatto, vorrei sottolineare la sua fondamentale caratteristica di essere accessibile direttamente da un qualunque motore di ricerca, una qualità che ogni banca dati telematica dovrebbe possedere, pena la sua vera utilità. È, riassumendo, quanto sostenevo durante la tavola rotonda della Giornata di Studi a conclusione del PRIN coordinato da Lorenzo Mango e Silvia Carandini, dedicato a *Paradigmi dell'attore fra '800 e primo '900. Fonti, database e metodologie di ricerca* (Sapienza Università di Roma, 27 marzo 2015, della quale si attende la pubblicazione degli atti). In quell'occasione, cercavo di porre l'attenzione su quanto sia fondamentale la capacità di un archivio digitale di *fare rete* non solo con i database esistenti, ma anche con *internet*, la "rete" *tout court*. In altre parole, mi riferivo alla necessità *ideale* dell'indipendenza del contenuto di un archivio digitale dalla sua propria interfaccia, la quale non solo veicola e limita le possibilità di ricerca, ma soprattutto preserva le informazioni schedate in un database rispetto all'esterno. Chiaramente questa affermazione utopica non tiene conto della proprietà del dato che viene inventariato in un archivio. La realtà fattuale, il più delle

cesco Spagnoli detto Rusca (1634-1704), un musicista del quale si hanno poche e frammentarie notizie. Nelle prossime pagine, dopo aver fatto brevemente cenno alla biografia di Spagnoli, si procederà a un'analisi del reimpiego del testo rospigliosiano. Si tenterà quindi di avanzare ipotesi inerenti alla migrazione testuale, riportando alcune fonti che testimoniano la conoscenza fuori dal territorio romano delle opere di Rospigliosi e, più in generale, della contestuale tradizione musicale.

Le vicende legate alla vita di Francesco Spagnoli sono state oggetto di indagine per lo più da parte di studiosi e intellettuali locali, le cui ricerche non si sono però estese oltre gli archivi lombardi. Allo stato attuale non è stato possibile far luce sul periodo di formazione del compositore, probabilmente quello più interessante e utile a comprendere meglio le opere degli anni successivi.⁵

Francesco Spagnoli nasce intorno al 1634, data desumibile dal suo atto di morte, redatto nel 1704 e riportante la sua età.⁶ Tuttavia non si hanno sue notizie fino al 1655, quando compare a Como in un atto notarile inerente a una procura dei Rusca, una nobile famiglia locale presso la quale è assunto in qualità di tutore dei figli di Carlo e alla qua-

volte, è che il contenuto di un archivio digitale è automaticamente escluso da qualsiasi tipo di interrogazione che non sia filtrata dalla sua propria interfaccia, ovvero da una qualunque esplorazione eseguita dall'esterno – per esempio attraverso un motore di ricerca, che è poi la prima operazione che l'utente di una ricerca compie dopo aver avviato un *browser*.

⁵ Riporto qui di seguito una breve bibliografia sul compositore comasco: M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato. Francesco Spagnoli detto Rusca (1634-1704)*, «Periodico della Società storica Comense», vol. XLVI, 1978-1979, pp. 29-55; A. PICCHI, *Cantate e mottetti sacri nella Como barocca*, «Archivio Storico della Diocesi di Como», vol. III, 1989, pp. 253-272; *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte dei secoli XVI-XVIII*, a cura di A. Picchi, Rotary Club Como Baradello, Como 1990; lo studio più ampio è quello di R. PEDRETTI, *Francesco Spagnoli detto "Rusca" e la vita musicale del Duomo di Como (1658-1704)*, Tesi di Diploma in Paleografia e Filologia Musicale, Corso di Laurea in Musicologia, rel. Maria Caraci Vela, Cremona, a.a. 1992-1993, 3 voll.

⁶ Il documento, citato da R. PEDRETTI, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"*, cit., vol. I, p. II, si trova in I-COsd *Registro dei defunti 1645-1727*.

le rimane legato per tutta la vita, a tal punto da prenderne il cognome anche in atti ufficiali.⁷ Come già anticipato, le origini del compositore restano incerte e non è possibile avanzare che supposizioni. Tutti gli studi condotti finora concordano sul fatto che Spagnoli non fosse originario di Como. Rosaria Pedretti, alla luce di alcuni atti notarili in cui il compositore è chiamato *Francisco Hispanus*, propende per una sua discendenza spagnola, pur constatando che il suo cognome, nel territorio lombardo, doveva essere abbastanza diffuso.⁸ In uno studio precedente condotto da Matteo Gianoncelli si avanza l'ipotesi di una possibile origine romana, «ove sembra che Francesco Spagnoli abbia avuto nella sua formazione musicale rapporti col [Giacomo] Carissimi» (1605-1674); lo studioso locale non fornisce però alcuna fonte archivistica e si limita a constatare una somiglianza stilistica nella scrittura musicale dei due compositori.⁹

Dal 1661 il compositore compare come maestro di cappella nei mandati di pagamento del fondo capitolare del Duomo di Como, dove sembra che prestasse servizio almeno dal 1658. Negli stessi anni Spagnoli impartisce lezioni di canto gregoriano in vari collegi e istituzioni ecclesiastiche della città – tra cui il Collegio Gallio e la Congregazione di San Filippo Neri. Da un documento del 1680 si ricava l'informazione che il compositore è sacerdote e che i due figli di Carlo Rusca, di cui

⁷ Il suddetto atto è conservato in I-COas *Fondo Notarile*, c. 1779, rog. 8 marzo 1655 di Fabio Lucino fu Galeazzo, cit. in M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato*, cit., p. 53, nota 3. Le ricerche archivistiche di Rosaria Pedretti rilevano che, almeno dal 1678, Francesco Spagnoli si firma con il solo cognome Rusca anche in atti ufficiali, come in quello conservato in I-Mas *Fondo Religione*, c. 3499, rog. 19 ottobre 1678 di Paolo Francesco Rusca, cit. in R. PEDRETTI, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"*, cit., vol. I, p. 22, nota 16 (il documento era già stato segnalato in M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato*, cit., p. 54, n. 20).

⁸ Cfr. I-Mas *Indici Lombardi*, n. 201, cit., p. 11, cit. in R. PEDRETTI, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"*, cit., vol. I, pp. i-ii.

⁹ M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato*, cit., p. 33. Cfr. anche *infra*, pp. 104-105, nota 14.

Spagnoli era stato tutore, sono gesuiti.¹⁰ Proprio al rapporto di Spagnoli con i Gesuiti, Gianoncelli riserva una sezione del suo studio: la testimonianza della vicinanza del compositore all'ordine della Compagnia di Gesù è sostenuta dal suo testamento, in cui egli nomina il Collegio gesuitico comasco quale erede universale del suo patrimonio.¹¹ La sua presenza al duomo è documentata fino al 1686-1687, ma è probabile che abbia continuato la sua attività fino al 1703, anno in cui subentra un nuovo maestro di cappella.¹² Tra le sue composizioni, rimaste quasi tutte manoscritte, vi sono alcuni pochi brani strumentali (una sinfonia e quattro toccate per violino e spinetta); la maggior parte della sua produzione comprende per lo più musica liturgica su testo latino e una

¹⁰ Cfr. M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato*, cit., p. 54, nota 21. Il documento a cui Gianoncelli fa riferimento si trova in I-COas *Fondo Notarile*, c. 2309, rog. 1 giugno 1680 di Antonio Giuseppe Guadato.

¹¹ Cfr. M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato*, cit., pp. 45-49. A tal proposito mi sembra interessante riportare qui di seguito le informazioni relative al Fondo Rusca dell'Archivio Musicale del Duomo di Como, vale a dire le composizioni manoscritte di Spagnoli che per testamento giungono al «Collegio dei rr. padri della Compagnia del Gesù di Como» (per la trascrizione del documento, conservato in I-COas *Fondo Notarile*, c. 2742, rog. 23 marzo 1704 di Giovan Battista Sangiuliani, cfr. *ivi*, pp. 41-44). In base a ciò che ci si aspetterebbe, in seguito alla soppressione dell'ordine (1773) e, successivamente, del Collegio Gallio (1776), per diverse disposizioni testamentarie il *corpus* delle composizioni di Spagnoli sarebbe dovuto passare al Collegio dei Dottori, a sua volta soppresso nel 1795 (cfr. la descrizione del relativo fondo archivistico al link <<http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/3002546/>>, 9 aprile 2015); è noto che il materiale della biblioteca del Collegio dei Dottori avrebbe costituito, con altri volumi provenienti da diverse istituzioni soppresse, la prima collezione della Biblioteca comunale di Como dove, in realtà, le composizioni di Spagnoli non giunsero mai. Concordando con Alessandro Picchi, è probabile che alla soppressione dei gesuiti il Fondo Rusca sia stato ceduto direttamente al Duomo di Como (cfr. A. PICCHI, *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni nella vita musicale di Como nel secolo XVII*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano Spagnola*, Atti del convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004, a cura di D. Daolmi, Libreria Musicale Italiana, pp. 303-310, p. 306, nota 13, consultabile online all'url <<http://www.examenapium.it/cossoni/14-Picchi.pdf>>, 9 aprile 2015).

¹² Cfr. I-COas *Fondo Capitolo*, fasc. 9, c. 3, cit. in R. PEDRETTI, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"*, cit., vol. I, pp. 13-15.

serie consistente di cantate, mottetti e oratorî su testo latino e italiano.¹³ È tra queste ultime che ritroviamo le due composizioni che intonano i versi dei cori del melodramma di Rospigliosi.

La prima composizione è il mottetto a cinque voci (SSCTB) con basso continuo intitolato *Abi quanti n'inganna fallace beltà*, conservato manoscritto presso l'Archivio Musicale del Duomo di Como con segnatura R420 (FIG. 4). Il testo del mottetto consta di due «stanze» – come indicato nella partitura – che ricalcano le quattro strofe intonate dal coro nel finale dell'atto I di *San Bonifatio*. Si tratta di una struttura con da capo, composta da una strofa pentastica e da una sestina, rispettivamente con schema rimico *abacb* e *ababcc*. *È viva guerra l'umana vita in terra* è, invece, la cantata per basso solo, coro a cinque voci (SSCTB) e basso continuo, conservata nello stesso archivio con segnatura I/R443 (FIG. 5) e il cui testo corrisponde al coro della scena di chiusura dell'atto II del melodramma rospigliosiano. La cantata si basa su quattro strofe di sei versi ciascuna con rima *aabccb* e si articola in altrettante sezioni musicali, con struttura ABAC, di cui la prima e la terza in 4/4 e la seconda e la quarta in 3/2. In appendice sono riportate due tabelle che, procedendo parallelamente al testo poetico desunto dalle partiture comasche, sintetizzano la morfologia delle due composizioni di Spagnoli e la comparano con quella dei due cori musicati da Virgilio Mazzocchi per il *San Bonifatio* (I-Rvat *Ottob. lat.* 3394, 81v-83v e 147r-148r). In particolare sono raccolte e confrontate le informazioni inerenti al tempo musicale, alla distribuzione delle parti con le eventuali ripetizioni dei versi, e al profilo armonico, con l'indicazione della tonalità di arrivo dopo la cadenza di fine frase. A piè di pagina si trova, infine, l'apparato con le poche varianti dei versi collazionati nella partitura romana.

¹³ Cfr. *Catalogo delle Opere*, a cura di A. Picchi, in M. GIANONCELLI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato*, cit., pp. 57-73. Sulla produzione strumentale di Spagnoli cfr. D. COSTANTINI, N. SANSONE, *Le Toccate per violino e spinetta di Francesco Spagnoli detto Rusca: un esempio di tastiera concertante nel Seicento italiano*, in *Tradizione e stile*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi sul tema: *La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, Como, Villa Gallia 3-5 settembre 1987, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S., Como, 1989, pp. 191-208.

Per ciò che concerne il testo poetico, al di là di trascurabili differenze nella grafia, le parole del mottetto e della cantata sono effettivamente identiche a quelle dei due cori rospigliosiani, a eccezione del verso 13 di *Ahi quanti n'inganna* («sottraggi' il piè»), che riporta la sostituzione della parola «sottraggi» in luogo del «sottraggasi», testimoniato da tutte le fonti relative al melodramma. Ciò avrebbe dovuto comportare un'ipometria del verso, che da quinario sarebbe diventato quadrisillabo: tuttavia, osservando la scansione ritmica delle parole nella partitura di Spagnoli, risulta chiaramente che tale fenomeno metrico è evitato grazie all'introduzione di una dialefe tra le prime due parole del verso. Nel mottetto *È viva guerra* una discrepanza considerevole rispetto alla composizione di Mazzocchi la si ritrova nell'ultima strofa, dove il settenario «pur giammai non gli manca» (v. 20) è abbreviato nel quinario «mai non gli manca»; un cambiamento che corrisponde peraltro al variare dello stile compositivo della sezione conclusiva (si vedano le relative partiture edite in appendice a questo capitolo).

Nell'accostamento delle partiture di Spagnoli e di Mazzocchi si evincono le loro sostanziali differenze: *in primis* l'organico vocale del compositore comasco prevede nel mottetto una sezione di bassi e nella cantata una linea per i contralti, entrambe assenti nella partitura romana. Diverse sono anche le tonalità di impianto e l'orditura armonica, visibilmente più articolata nelle composizioni di Spagnoli; in queste ultime si rileva anche una maggiore complessità nella distribuzione delle parti, le quali più frequentemente rispetto ai cori del *San Bonifatio* abbandonano l'omioritmia procedendo per episodi imitativi.¹⁴

¹⁴ Ringrazio Margaret Murata per avermi fatto notare che, nella costruzione dei passi imitativi dell'*incipit*, la cantata *È viva guerra* richiama la scrittura compositiva dell'oratorio *Jephthè* (1649 ca.) di Giacomo Carissimi. Si confronti l'inizio della cantata di Spagnoli, riportata in appendice, con il seguente passaggio tratto dalle battute 69-72 dell'oratorio di Carissimi:

Dopo aver introdotto le due composizioni comasche, è ora opportuno considerare le fonti che tramandano il libretto del melodramma della stagione barberiniana, tentando di avanzare alcune ipotesi sulle sue possibili migrazioni fuori dal territorio romano.

Il testo di Rospigliosi è destinato per decenni a rimanere inedito e a cadere apparentemente nell'oblio, tanto che l'opera non compare né nel catalogo dei testi teatrali editi e inediti della *Drammaturgia* (1666) di Leone Allacci, bibliotecario di Francesco Barberini (1597-1679) e poi presso la Vaticana, né nella sua edizione ampliata nel 1755 da Giovanni Cendoni (XVII-XVIII sec.) e Apostolo Zeno (1668-1750). L'unico testimone della partitura giunto fino a noi è quello contenuto nel volume manoscritto intitolato *Musica diversa*, ossia il codice *Ottob. lat. 3394* della Biblioteca Apostolica Vaticana. È certo che ne esistessero altre copie ma è possibile – e lo si dedurrà da un documento archivistico del 1666 in cui il melodramma agiografico è citato – che siano andate disperse negli anni immediatamente successivi alle rappresentazioni barberiniane.¹⁵ Alla storia del codice superstite, il musicologo e direttore della Cappella Musicale Pontificia Giuseppe Baini (1775-1844) dedica alcune poche ma interessanti righe, in cui annota le informazioni raccolte durante le sue ricerche inerenti alla biografia e all'opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

The image shows a musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, with Latin lyrics. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are: "et in fu-ro-re gla-dia-dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni." The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across notes.

¹⁵ Cfr. *infra*, p. 109, nota 25.

Egli racconta di aver rintracciato alcuni volumi appartenuti al Collegio Romano ma provenienti dalla biblioteca di casa Altemps, una porzione della quale era stata acquistata prima dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) e in seguito da Papa Benedetto XIV Lambertini (1675-1758), che ne aveva poi fatto dono alla Biblioteca Vaticana. Riconosciuto che *San Bonifatio* non è opera del Palestrina, cerca invano un riscontro nelle pagine dell'Allacci, senza riuscire a identificarne né il compositore né il librettista.¹⁶ È comunque estremamente improbabile che Francesco Spagnoli abbia potuto avere tra le mani la partitura del melodramma rospigliosiano, o per lo meno *quella* partitura, presentando essa un'elisione riguardante tre delle quattro strofe del testo del secondo coro.

Nonostante sia impossibile identificare quale possa essere stata la fonte testuale per le composizioni di Spagnoli, è interessante provare a riflettere sulla diffusione delle opere di Rospigliosi e di alcune altre composizioni romane fuori dal contesto di provenienza, formulando alcune ipotesi a riguardo. Il libretto di *San Bonifatio* è tramandato da un numero consistente di testimoni manoscritti, oltre quindici tra quelli individuati e descritti da Margaret Murata.¹⁷

Una prima supposizione è che Spagnoli abbia ripreso il testo dei cori del *San Bonifatio* negli anni della sua formazione, accedendo a una delle copie che circolavano in alcune famiglie o collegi romani: tale ipotesi non è comunque accertabile, come si è visto, per la mancanza di fonti sicure che documentino la sua provenienza o un suo soggiorno a Roma.

La seconda possibilità è che i due cori rospigliosiani siano stati desunti da una copia che circolava in ambito lombardo. Almeno di due

¹⁶ Cfr. G. BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, dalla Società Tipografica, Roma 1828 (rist. anastatica G. Olms, Hildesheim 1966), 2 voll., vol. II, pp. 339-340. Il musicologo, sfogliando il codice, ha modo di notare alcune peculiarità del melodramma: «Io non saprei di chi fosse e la poesia, e la musica [...]. La consueta mescolanza di sacro e profano, di ridicolo e religioso, di ballo e canto ond'eran conteste siffatte rappresentazioni merita, che ne accenni le scene, e gl'interlocutori» (ivi, p. 340).

¹⁷ Cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., pp. 437-452.

esempi è possibile qui riferire a proposito delle migrazioni di testi dalla capitale pontificia. Un primo indizio che attesta la conoscenza dei testi rospigliosiani in ambito lombardo è menzionato da Roberta Carpani nel suo studio sui libretti di Carlo Maria Maggi. La studiosa ricorda una serie di sette volumi manoscritti databili intorno al 1668-1669 (ognuno dei quali contenente un'opera del futuro pontefice), appartenuti a «Julij Gabrijni mediolanensis» e oggi custoditi presso la Biblioteca Trivulziana.¹⁸ Il secondo caso riguarda l'attività teatrale di Vitaliano Borromeo (1620-1690) che nella seconda metà del Seicento fa costruire un teatro presso la residenza familiare dell'Isola Bella. Tra il 1665 e il 1666 l'intenso scambio epistolare con suo fratello il cardinale Giberto (1615-1672) mette in rilievo i suoi sforzi per fare della villa sul Lago Maggiore il centro del suo mecenatismo culturale, in cui il teatro, e il teatro musicale in particolare, ricopre un ruolo centrale: si allestiscono melodrammi e commedie e vengono anche eseguite cantate da camera durante le civil conversazioni.¹⁹ Tra le missive inviate da Vitaliano a Giberto, numerose sono le richieste di composizioni romane da poter mettere in scena nel teatro dell'Isola Bella, materiali musicali che giungono evidentemente a destinazione, dal momento che sono ancora oggi conservati nell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella. Il Fondo musiche include due opere barberiniane, la partitura manoscritta di *Dal male il bene* (1653),²⁰ con

¹⁸ Cfr. R. CARPANI, *Drammaturgia del comico: i libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Vita e Pensiero, Milano 1998, p. 177, nota 131. I volumi manoscritti (I-Mt Mss. 942-948) erano stati già segnalati in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 445.

¹⁹ Cfr. soprattutto R. CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit. ed EAD., *Le feste e il teatro all'Isola Bella: allegrezze familiari e immagine politica della famiglia Borromeo fra Sei e Settecento*, «Drammaturgia», 22 marzo 2011, raggiungibile online all'url <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4950>> (7 aprile 2015).

²⁰ *Il Male il Bene Opera in musica*, I-IBborromeo Fondo musiche MS.AU.001, cfr. E. BOGGIO, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, pp. 3, 33. Insieme alla partitura di *Dal male il bene* giunge probabilmente all'Isola Bella anche «il giuoco de la Cieca», un intermezzo «legato ad una rappresentazione della *Troade* di Seneca, avvenuta nel carnevale del 1640»,

musiche di Marco Marazzoli (1609 ca.-1662) e Antonio Maria Abbatini (1597 ca.-1679), e quella a stampa de *La vita umana, ovvero Il trionfo della pietà* (1658),²¹ con musiche di Marazzoli, entrambe su libretto di Rospigliosi. Sono anche presenti le partiture di altre opere di compositori romani, come la *Pastoralle [sic!] di Roma* e *La Clori*, identificate rispettivamente con *Ama chi t'ama* (1682) e *Le reciproche gelosie* (1677), entrambe di Alessandro Melani (1639-1703) su libretto di Bartolomeo Nencini (xvii sec.), e *Il Girello* (1668) di Jacopo Melani (1623-1676) su libretto di Filippo Acciaiuoli (1637-1700);²² alla raccolta operistica si deve aggiungere l'«alto numero di fonti di cantate da camera, [...] prevalentemente anonime», tra cui un volume manoscritto riportante composizioni di Giacomo Carissimi, Orazio Michi (1595 ca.-1641) e Luigi Rossi (1598 ca.-1653).²³ Il 27 dicembre Vitaliano chiede che da Roma gli siano inviati «il Santo Alessio, o la Santa Teodora o S.Bonifatio che fece pur già recitare il signor Cardinale Barberino»,²⁴ opere che però non

R. CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., pp. 73-74. Il testo dell'intermezzo è da ricondurre a quello riportato dal codice GB-Lbl *Add Ms.* 8813, 141-146, segnalato da M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 439; cfr. anche EAD., Dal ridicolo al diletto signorile: *Rospigliosi and the Intermedio in Rome*, in *Musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A.-M. Goulet, École française de Rome, Roma 2012, pp. 269-289.

²¹ *La Vita humana ovvero il Trionfo della Pietà Opera in Musica*, I-IBborromeo Fondo musiche SM.068, cfr. E. BOGGIO, *Il fondo musiche...*, cit., p. 160.

²² *Pastoralle [sic!] di Roma*, I-IBborromeo Fondo musiche MS.AU.182; sull'identificazione di quest'opera cfr. N. USULA, *The score of La finta pazza*, in G. STROZZI, F. SACRATI, *La finta pazza*, facsimile della partitura a cura di L. Bianconi e N. Usula, Ricordi, Milano, in corso di stampa (*Drammaturgia Musicale Veneta*, 1), dove si riporta una distinta di tutte le partiture operistiche del Fondo musiche che rettifica alcune imprecisioni del catalogo di Boggio; *La Clori*, I-IBborromeo Fondo musiche MS.AU.183; *Il Girello*, I-IBborromeo Fondo musiche MS.AU.184 (la copia è connessa alla rappresentazione milanese del 1674; cfr. N. USULA, *The score of La finta pazza*, cit.).

²³ S. BALDI, *La musica, i Borromeo e il Fondo Musiche dell'Archivio dell'Isola Bella*, in E. BOGGIO, *Il fondo musiche...*, cit., pp. xv-xxxvi, p. xxiii-xxiv.

²⁴ I-IBborromeo *Famiglia Borromeo*, Vitaliano VI, *Corrispondenza Minute 1665-1667*, 27 dicembre 1666, cit. in R. CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 74 e nota 113.

sono presenti nel suddetto archivio.²⁵ È probabile che quei melodrammi agiografici di Rospigliosi non siano mai giunti all'Isola Bella, ma non lo si può escludere: a questo proposito Davide Daolmi avanza l'ipotesi che il *Cod. Triv.* 891 conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano e contenente i libretti della *Teodora* e di *San Bonifatio* sia da mettere in relazione proprio col mecenatismo teatrale di Vitaliano Borromeo.²⁶

²⁵ Nella risposta a tale missiva, Giulio Cesare Beagna scrive a Vitaliano Borromeo: «Quanto alle commedie San Alessio, San Bonifatio et Santa Teodora già dissi a Vostra Signoria Illustrissima che la prima fu stampata ma ora non se ne ritrova, la seconda non fu stampata in musica et della terza non fu stampata, né se ne ritrova che le parole manuscritte, ma non già la musica, la quale fu dal signor cardinale Barberino data al signor cardinale langravio al quale fu rubbata; il signor cardinale Barberino che voleva ad istanza della Regina di Svezia farla recitar di novo non è stato possibile il ritrovarla» (I-IBborromeo *Famiglia Borromeo*, Vitaliano VI, Corrispondenza 1666/1097, 9 gennaio 1666, cit. in R. CARPANI, *Drammaturgia del comico*, cit., p. 75, nota 115, la cui lettura è però corretta da D. DAOLMI, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII, n. 1, 2006, pp. 45-46, nota 82, da cui riporto la citazione; l'articolo è consultabile in una versione ampliata al link <<http://www.examenapium.it/barberini/barberini.pdf>> (8 aprile 2015).

²⁶ Esaminando il testimone manoscritto della *Theodora*, Daolmi pone l'attenzione sull'insolita presenza delle didascalie riguardanti le mutazioni di scena: «Il copista deve aver perciò integrato un foglio di annotazioni di scena, forse simile a quello sopravvissuto per *Dal male il bene*. Visto che anche in questo caso Vitaliano Borromeo era il destinatario dei libretti romani, non è impossibile che il codice trivulziano sia tratto dal materiale a lui destinato», D. DAOLMI, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica*, cit., p. 46. È comunque possibile che non tutto il *Fondo musiche* dell'Archivio Borromeo sia ascrivibile all'attività teatrale di Vitaliano; nell'ultimo quarto del secolo un altro collegamento tra Roma e la Lombardia può essere rintracciato nella figura di Carlo IV Borromeo Arese (1657-1734), ambasciatore spagnolo dal 1686 presso la corte pontificia di Innocenzo XI Odescalchi. Nel 1689 Carlo sposa Camilla Barberini (1660-1740), figlia di Maffeo (1631-1685) e Olimpia Giustiniani (1641-1729) e pronipote dei fratelli cardinali Francesco e Antonio; in occasione delle loro nozze si mette in scena a Palazzo Barberini *La gelosa di se stessa*, con musica adespota su libretto di Arcangelo Spagna (1636 ca.-post 1720), della quale si conservano nell'Archivio Borromeo le *parti scannate* (MS.AP.002; cfr. cfr. N. USULA, *The score of La finta pazza*, cit.). Ringrazio Margaret Murata per avermi segnalato questa informazione, che costituisce una conferma ulteriore dell'esistenza di un asse Roma-Isola Bella.

Al di là delle supposizioni, un dato certo è che il testo del *San Bonifatio* giunge nel territorio lombardo attraverso l'ambito gesuitico, come dimostra l'araldica nell'insolita decorazione a china del frontespizio dell'opera (FIG. 6) nel codice trivulziano. Una terza possibile linea di trasmissione si può allora rintracciare nello stretto legame, di cui si è detto prima, che unisce Francesco Spagnoli all'ordine della Compagnia di Gesù: è plausibile che il testimone della Trivulziana sia stato impiegato come fonte per i testi del mottetto e della cantata del compositore comasco.

È possibile elaborare una quarta congettura alla luce di una fonte che testimonia un rapporto tra l'Oratorio dei padri Filippini di Como e il contesto musicale romano. La congregazione di San Filippo Neri si stabilisce dal 1668 presso il convento comasco di San Giacomo, gestendone la parrocchia pertinente su istanza pontificia dal 1671 – con la bolla di Clemente X Altieri (1590-1676) del 4 marzo.²⁷ Presso la congregazione, come menzionato in precedenza, Spagnoli opera in qualità di insegnante di canto gregoriano e ai Filippini destina la composizione di alcuni mottetti, cantate e oratorî. Il documento – segnalato da Alessandro Picchi – è una lettera del 6 febbraio 1675 inviata da Como dal conte Cesare Lambertenghi (1644-1731) a Livio Odescalchi (1658-1713), che l'anno prima aveva raggiunto a Roma suo zio il cardinale Benedetto Odescalchi (1611-1689), il quale nel 1676 sarebbe stato elevato al soglio pontificio col nome di Innocenzo XI.²⁸ La missiva comincia con

²⁷ Cfr. A. PICCHI, *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni...*, cit., p. 307 e A. BARETTA, v. *parrocchia dei Santi Giacomo e Filippo*, in *Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le istituzioni ecclesiastiche: XIII-XX secolo*, Regione Lombardia-Università degli Studi di Pavia, Milano 2005, § 182, pp. 129-131, consultabile online all'indirizzo <<http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/istituzioni/Como-diocesi.pdf>> (16 novembre 2015).

²⁸ Cfr. A. PICCHI, *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni...*, cit., p. 307, nota 16. Devo correggere l'indicazione bibliografica di Picchi, che segnala il documento conservato in I-Ras *Archivio Odescalchi* II.E.5, *Lettere scritte a don Livio 1 ed altri Odescalchi*, lettera 31 (e non 50). La descrizione del fondo archivistico è consultabile al permalink <<http://ricerca.archiviodistatoroma.beniculturali.it/OpacASRoma/guida/IT-ASROMA-AS0001-0002541>> (1 aprile 2015). È interessante notare una curiosità

un ragguaglio riguardante gli «oratorij, che si andavano facendo nella congreg.^c di S. Filippo» e prosegue con la richiesta di una «qualche bella cantata «a» 3. o quattro voci [...] con accompagnamenti d'Istromenti». Purtroppo non è stato possibile rintracciare alcuna risposta, né ulteriori documenti che possano avvalorare l'ipotesi di una linea di trasmissione certa. Tale circostanza, così come le ipotesi precedentemente avanzate, può tuttavia rivelarsi una suggestione inerente all'influenza dell'ambiente musicale romano fuori dal suo territorio; uno spunto che incoraggia a intraprendere e proseguire le ricerche negli archivi familiari, nel tentativo di ricostruire e tracciare la rete di relazioni alla base del contesto culturale di quegli anni.

La migrazione testuale che si è segnalata e discussa in queste pagine solleva, infine, una questione, legata al valore del preesistente materiale reimpiegato nelle due composizioni tardo secentesche. In altre parole, benché non sia appurabile la destinazione delle composizioni di Spagnoli, è necessario individuare quale sia la caratteristica di quei versi poetici a consentire loro di reggere non solo al di fuori della drammaturgia complessiva di *San Bonifatio*, ma addirittura in un genere altro da quello di partenza. Se si valutasse la funzione del coro nel melodramma rospigliosiano non si registrerebbe un'anomalia in rapporto alle consuetudini drammaturgiche coeve, le quali potevano prevederne l'impiego con la partecipazione dialogante all'azione oppure come suo commento, come espressione di un affetto o come accompagnamento della danza. Non può essere, però, un problema legato solo ad aspetti formali (come a dire, melodramma *vs* cantata), dal momento che in *San Bonifatio* l'intervento del coro è totalmente svincolato dall'azione principale. La relazione tra i versi cantati dal coro e la drammaturgia del melodramma, rispetto alla quale i primi mantengono una significazione autosufficiente, sussiste solo nel ruolo di commento ricoperto dal coro nel declinare la lezione morale e parenetica sottesa al libretto. Si tratta, cioè, di una questione di contenuto: in questo caso è il valore tematico

che lega le famiglie Borromeo e Odescalchi: nel 1677 la nipote di papa Innocenzo XI, la contessa Giovanna Odescalchi (1657-1679), sposerà il nipote di Vitaliano Borromeo, il conte Carlo (1657-1734); cfr. S. BALDI, *La musica, i Borromeo...*, cit., p. XXI.

San Bonifatio

veicolato dai versi di Rospigliosi a garantirne l'efficacia come testi a sé stanti. Un valore tematico che poi, a ben vedere, risulta essere estremamente ricorrente nei testi poetici di mottetti, cantate e oratorî, che spesso sviluppano il *topos* controriformistico della caducità della vita umana connessa alla vanità delle cose del mondo, alla realtà del peccato e alla possibilità della redenzione, con schemi retorici del tutto assimilabili a quelli impiegati nel *San Bonifatio*.²⁹

²⁹ Cfr. R. L. KENDRICK, *Devotion, Piety and Commemoration: Sacred Songs and Oratorios*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, a cura di T. Carter e J. Butt, Cambridge University Press, Cambridge (Regno Unito) 2005, pp. 324-377, in particolare pp. 324, 327.

Appendice

Schede analitiche ed edizione delle partiture delle composizioni di Spagnoli/Mazzocchi

Ahi quanti n'inganna fallace beltà (I-COD R420)

LEGENDA:

• passo omoritmico

◊ passo a imitazioni

apici in numeri arabi = nota a piè pagina

con le varianti del testo poetico in MAZ

apici in numeri romani = parti costitutive del verso
(segnalate in caso di ripetizione)

	SPA	MAZ	SPA	MAZ	SPA	MAZ
			vv. ripetuti	vv. ripetuti		
			[S _I S _{II} C T B bc]	[S _I S _{II} C T bc]	[Sol]	[Do]
1 Ahi quanti n'inganna	3 2	3 2	• tutti	• tutti	Sol	Sol
2 fallace beltà?			• T B	• S _I S _{II} C		La
3 Chi cieco s'affanna				5 ⁱ • S _I S _{II}	Re	
4 seguendo suo lampo			3-5 ◊ S _{II} C S _I	5 ⁱ • C T		
5 mai scampo ⁱ non ha.				5 ⁱ • S _I S _{II}	Do	
			5	• tutti	Sol	Re
6 Al fulmine è scorta			1-2 • tutti	[da capo]		
7 quel lampo che ride,			B	• S _I S _{II}	Do	
8 le luci conforta,			• S _I S _{II}	• S _{II} C T	Lam	
9 ma l'anima uccide			6 ◊ C T		Re	
			7 • C T		Mim	Sol
10 e quel che i petti ingombra:		C	8-9 • S _I B	• tutti	Sol	Do
11 miseri, è sol un'ombra ^{i,ii}			11 ⁱⁱ	11 ⁱ	Do	Re
			10-11	11	Re-Sol	Do
			11 ⁱⁱ	11 ⁱ		
			[rip. strofa]			
			[rit. strumentale]			

12 Dal perfido mondo
13 sottraggi¹ il¹ piè.
14 T'alletta giocondo,
15 ma in fronte superba
16 non serba poi fé.

17 Di mente non desta
18 è sogno verace
19 quel ben che s'appresta
20 dal senso fallace
21 e quasi in chiuso speco:
22 miseri, è sol un eco.

¹ sottraggi¹ il] sottraggasi il *M*

È viva guerra l'umana vita in terra (I-COD I/R443)

LEGENDA:

- passo omoritmico
- ◊ passo a imitazioni
- apici in numeri arabi = nota a piè pagina
con le varianti del testo poetico in MAZ
- apici in numeri romani = parti costitutive del verso
(segnalate in caso di ripetizione)

SPA	MAZ	SPA	MAZ	SPA	MAZ
		vv. ripetuti	vv. ripetuti		
		[S I S II C T B bc]	[S I S II T B bc]	[Do]	[Lam]
	3	• S I S II • C T B	• tutti	Sol	
1 È viva guerra	1	1 • C T B			
2 l'umana vita in terra.		1-2 • C T B			
		1 • S I S II			
		• tutti		Re	Do
3 Finché la morte				Sol	
4 il fragil velo abbatte,		• S I S II			
5 col senso vano,		• C T B			
6 dalla cuna alla tomba ⁱ		• S I S II			
ognun combatte. ⁱⁱ					
		3 • tutti	6 ⁱ • S I S II	Do	
		4 • C T B	6 ⁱ • T B		
		5 • S I S II	6 ⁱⁱ • tutti		Lam
		6 • C T B			
		6 ⁱ • S I S II	[rit. strumentale]		
		6 ⁱⁱ • tutti			
		6 ⁱⁱ ◊ tutti			
		B solo	• tutti		
	3				Do
7 Fin dalle fasce				Sol	
8 coi mali a pagnar nasce,				Mim	
9 contro di cui non ha lorica,					
o scudo.					
10 Non ha ripari				Lam	
11 dagli avversari				La	
12 l'uomo, che nudo nasce ⁱ				Re	Lam
e muore ignudo. ⁱⁱ				Sol-Do	
		10	12 ⁱ • S I S II		
		11	12 ⁱ • T B		
		12 ⁱ	12 ⁱⁱ • tutti		
		12	[rit. strumentale]		

13 E qual difesa
 14 avrà nella contesa,
 15 s'il nemico maggior
 egli ha¹ se stesso?
 16 O vegli, o dorma
 17 con egual forma
 18 sempre a lui vegliaⁱ il suoⁱⁱ
 nemico appressoⁱⁱⁱ.^{iv}

19 Ma virtù franca
 20 mai² non gli manca,

21 ch'è fra tanti perigli
 è sempre ardita,
 22 e porta l'alma
 23 al fin la palma,
 24 se richiede pugnandoⁱ
 al Ciel aita.ⁱⁱ

C	13	• <i>S I S II</i>	• <i>tutti</i>	Sol	
	13-14	• C T B			
	13	• <i>S I S II</i>			
			• <i>tutti</i>	Re	Do
			• <i>S I S II</i>	Sol	
			• C T B		
			• <i>S I S II</i>		
	15	• <i>tutti</i>	18 ⁱ • <i>S I S II</i>	Do	
	16	• C T B	18 ⁱ • T B		
	17	• <i>S I S II</i>	18 ⁱⁱ • <i>tutti</i>		Lam
18	• C T B	[rit. strumentale]			
	18 ⁱ	• <i>S I S II</i>			
	18 ^{iv}	• <i>tutti</i>			
	18 ^{iv}	◊ <i>tutti</i>			
3 2		• <i>tutti</i>	• <i>tutti</i>	Lam	
	20 ⁱ			Sol	
	20			Do	
				La	
		<i>S I</i>		Re-Sol	Do
		◊ C T			
		◊ <i>S II B S I</i>		Do	
	21	◊ <i>tutti</i>	24 ⁱ • <i>S I S II</i>	Sol	
	21	C	24 ⁱ • T B	Do-Sib-	
	22-24	◊ <i>tutti</i>	24 ⁱⁱ • <i>tutti</i>	Fa-Re-	
		[rit. strumentale]	Sol-Do-		
24 ⁱⁱ	• <i>tutti</i>		Sol-Do		

¹ ha] è a *M*

² mai] pur giammai *M*

Ahi quanti n'inganna fallace beltà

(I-COD R420)

T.: G. Rospigliosi (1600-1669)
M.: F. Spagnoli Rusca (1634-1704)

S
Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

S
Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

C
Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

T
Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà? Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè. T'al -

B
Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà? Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè. T'al -

bc

6
5

S
S
C
T
B
bc

8
cie - co s'af - fan - na se - guen - do suo lam - po mai scam - po non ha.
let - ta gio - con - do, ma in fron - te su - per - ba non ser - ba poi fé.

Chi cie - co s'af -
T'al - let - ta gio -

Chi
T'al -

S
Chi cie - co s'af - fan - na se - guen - do suo lam - po mai scam - po non
T'al - let - ta gio - con - do, ma in fron - te su - per - ba non ser - ba poi

S
fan - na se - guen - do suo lam - po mai scam - po mai scam - po non
con - do, ma in fron - te su - per - ba non ser - ba non ser - ba poi

C
cie - co s'af - fan - na se - guen - do suo lam - po mai scam - po mai scam - po non
let - ta gio - con - do, ma in fron - te su - per - ba non ser - ba non ser - ba poi

T

B

bc

8 7

S
ha. Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
fè. Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

S
ha. Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
co. fè. Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il

C
ha. Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
piè. fè. Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il

T
8 Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
piè. Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il

B
Ahi quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

bc

S

S

C

T

B

bc

le
quel

le
quel

Al ful - mi - ne, è scor - ta quel lam - po che ri - de,
Di men - te non de - sta è so - gno ve - ra - ce

S

S

C

T

B

bc

lu - ci con - for - ta, ma l'a - ni - ma uc - ci - de
ben - che s'ap - pre - sta dal sen - so fal - la - ce

lu - ci con - for - ta, ma l'a - ni - ma uc - ci - de
ben - che s'ap - pre - sta dal sen - so fal - la - ce

Al
Di

S

S

C

T

B

bc

ful - mi-ne, è scor - ta quel lam - po che ri - de,
 men - te non de - sta è so - gno ve - ra - ce

Al ful - mi-ne, è scor - ta quel lam - po che ri - de,
 Di men - te non de - sta è so - gno ve - ra - ce

le
 quel

le
 quel

S

S

C

T

B

bc

lu - ci con - for - ta, ma l'a - ni - ma, uc - ci - de
 ben - che s'ap - pre - sta dal sen - so fal - la - ce

lu - ci con - for - ta, ma l'a - ni - ma, uc - ci - de
 ben - che s'ap - pre - sta dal sen - so fal - la - ce

S
e quel che_i pet - ti_in - gom - bra: mi - se - ri, è sol un' om - bra,
e qua - si_in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è sol un e - co,

S
e quel che_i pet - ti_in - gom - bra: mi - se - ri, è sol un' om - bra,
e qua - si_in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è sol un e - co,

C
e quel che_i pet - ti_in - gom - bra: mi - se - ri, è sol un' om - bra,
e qua - si_in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è sol un e - co,

T
e quel che_i pet - ti_in - gom - bra: mi - se - ri, è sol un' om - bra,
e qua - si_in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è sol un e - co,

B
e quel che_i pet - ti_in - gom - bra: mi - se - ri, è sol un' om - bra,
e qua - si_in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è sol un e - co,

bc
e quel che_i pet - ti_in - gom - bra: mi - se - ri, è sol un' om - bra,
e qua - si_in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è sol un e - co,

p *f*
S
è sol un' om - bra, e quel che_i pet - ti_in - gom - bra:
è sol un e - co, e qua - si_in chiu - so spe - co:

S
è sol un' om - bra, e quel che_i pet - ti_in - gom - bra:
è sol un e - co, e qua - si_in chiu - so spe - co:

C
è sol un' om - bra, e quel che_i pet - ti_in - gom - bra:
è sol un e - co, e qua - si_in chiu - so spe - co:

T
è sol un' om - bra, e quel che_i pet - ti_in - gom - bra:
è sol un e - co, e qua - si_in chiu - so spe - co:

B
è sol un' om - bra, e quel che_i pet - ti_in - gom - bra:
è sol un e - co, e qua - si_in chiu - so spe - co:

bc
è sol un' om - bra, e quel che_i pet - ti_in - gom - bra:
è sol un e - co, e qua - si_in chiu - so spe - co:

p

S
mi - se - ri, è sol un' om - bra, è sol un' om - bra.
mi - se - ri, è sol un e - co, è sol un e - co.

S
mi - se - ri, è sol un' om - bra, è sol un' om - bra.
mi - se - ri, è sol un e - co, è sol un e - co.

C
mi - se - ri, è sol un' om - bra, è sol un' om - bra.
mi - se - ri, è sol un e - co, è sol un e - co.

T
mi - se - ri, è sol un' om - bra, è sol un' om - bra.
mi - se - ri, è sol un e - co, è sol un e - co.

B
mi - se - ri, è sol un' om - bra, è sol un' om - bra.
mi - se - ri, è sol un e - co, è sol un e - co.

bc

Ah quanti n'inganna fallace beltà

(da I-Rvat *Ottob. lat.* 3394)

T.: G. Rospigliosi (1600-1669)

M.: V. Mazzocchi (1597-1646)

S
Ah, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà? Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè. T'al -

S
Ah, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà? Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè. T'al -

C
Ah, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà? Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè. T'al -

T
Ah, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà?
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè.

bc

6 7 #

S
cie - co s'af - fan - na se - guen - do suo lam - po mai
let - ta gio - con - do, ma in fron - te su - per - ba non

S
cie - co s'af - fan - na se - guen - do suo lam - po mai
let - ta gio - con - do, ma in fron - te su - per - ba non

C
cie - co s'af - fan - na se - guen - do suo lam - po
let - ta gio - con - do, ma in fron - te su - per - ba

T

bc

6

S
scam - po mai scam - po mai scam - po non ha.
ser - ba non ser - ba non ser - ba poi fé.

S
scam - po mai scam - po mai scam - po non ha.
ser - ba non ser - ba non ser - ba poi fé.

C
mai scam - po mai scam - po non ha.
non ser - ba non ser - ba poi fé.

T
mai scam - po mai scam - po non ha.
non ser - ba non ser - ba poi fé.

bc

6 # 4 3

S
Al ful - mi-ne è scor - ta quel lam - po che ri - de,
Di men - te non de - sta è so - gno ve - ra - ce

S
Al ful - mi-ne è scor - ta quel lam - po che ri - de, le
Di men - te non de - sta è so - gno ve - ra - ce quel

C
le
quel

T
le
quel

bc

6 5 6

S

S

C

T

bc

lu - ci con - for - ta ma l'a - ni - ma uc - ci - de
 ben che s'ap - pre - sta dal sen - so fal - la - ce

6 #5

S

S

C

T

bc

e quel che i pet - ti in - gom - bra: mi - se - ri, è so - lo un' om - bra,
 e qua - si in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è so - lo un e - co,

e quel che i pet - ti in - gom - bra: mi - se - ri, è so - lo un' om - bra,
 e qua - si in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è so - lo un e - co,

e quel che i pet - ti in - gom - bra: mi - se - ri, è so - lo un' om - bra,
 e qua - si in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è so - lo un e - co,

e quel che i pet - ti in - gom - bra: mi - se - ri, è so - lo un' om - bra,
 e qua - si in chiu - so spe - co: mi - se - ri, è so - lo un e - co,

#3 5 b

p *p*

S om - bra, mi - se - ri, è so - lo_un' om - bra, om - bra.
e - co, mi - se - ri, è so - lo_un e - co, e - co.

S om - bra, mi - se - ri, è so - lo_un' om - bra, om - bra.
e - co, mi - se - ri, è so - lo_un e - co, e - co.

C om - bra, mi - se - ri, è so - lo_un' om - bra, om - bra.
e - co, mi - se - ri, è so - lo_un e - co, e - co.

T om - bra, mi - se - ri, è so - lo_un' om - bra, om - bra.
e - co, mi - se - ri, è so - lo_un e - co, e - co.

bc

6

Ritornello

È viva guerra l'umana vita in terra

(I-COD I/R443)

T.: G. Rossigliosi (1600-1669)

M.: F. Spagnoli Rusca (1634-1704)

S
È vi - va guer-ra l'u-ma-na vi-ta in ter - ra. è vi - va
E qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa, e qual di -

S
È vi - va guer-ra l'u-ma-na vi-ta in ter - ra. è vi - va
E qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa, e qual di -

C
È vi - va guer-ra, è vi - va guer-ra
E qual di - fe - sa, e qual di - fe - sa

T
È vi - va guer-ra, è vi - va guer-ra
E qual di - fe - sa, e qual di - fe - sa

B
È vi - va guer-ra, è vi - va guer-ra
E qual di - fe - sa, e qual di - fe - sa

bc

S
guer-ra, Fin-ché la mor-te il fra-gil ve - lo ab - bat - te, col sen - so
fe - sa s' il ne - mi - co mag-gior e gli ha se stes - so? O ve - gli, o

S
guer-ra, Fin-ché la mor-te il fra-gil ve - lo ab - bat - te, col sen - so
fe - sa s' il ne - mi - co mag-gior e - gli ha se stes - so? O ve - gli, o

C
l'u-ma-na vi-ta in ter - ra. Fin-ché la mor-te il fra-gil ve - lo ab - bat - te,
a - vrà nel - la con - te - sa, s' il ne - mi - co mag-gior e - gli ha se stes - so?

T
l'u-ma-na vi-ta in ter - ra. Fin-ché la mor-te il fra-gil ve - lo ab - bat - te,
a - vrà nel - la con - te - sa, s' il ne - mi - co mag-gior e - gli ha se stes - so?

B
l'u-ma-na vi-ta in ter - ra. Fin-ché la mor-te il fra-gil ve - lo ab - bat - te,
a - vrà nel - la con - te - sa, s' il ne - mi - co mag-gior e - gli ha se stes - so?

bc

S
va - no, dal - la cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat
dor - ma sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap - pres

S
va - no, dal - la cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat
dor - ma sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap - pres

C
col mon - do_in - sa - no
con e - gual for - ma

T
col mon - do_in - sa - no
con e - gual for - ma

B
col mon - do_in - sa - no
con e - gual for - ma

bc
col mon - do_in - sa - no
con e - gual for - ma

S
te. Fin - ché la mor - te_il fra - gil ve - lo_ab - bat -
so, s'il ne - mi - co mag - gior e - gli_ha se - stes -

S
te. Fin - ché la mor - te_il fra - gil ve - lo_ab - bat -
so, s'il ne - mi - co mag - gior e - gli_ha se - stes -

C
Fin - ché la mor - te_il fra - gil ve - lo_ab - bat -
s'il ne - mi - co mag - gior e - gli_ha se - stes -

T
Fin - ché la mor - te_il fra - gil ve - lo_ab - bat -
s'il ne - mi - co mag - gior e - gli_ha se - stes -

B
Fin - ché la mor - te_il fra - gil ve - lo_ab - bat -
s'il ne - mi - co mag - gior e - gli_ha se - stes -

bc
Fin - ché la mor - te_il fra - gil ve - lo_ab - bat -
s'il ne - mi - co mag - gior e - gli_ha se - stes -

S
te, col mon-dolin - sa - no
so? con e - gual for - ma

S
te, col mon-do_in - sa - no
so? con e - gual for - ma

C
te, col sen - so va - no, dal - la cu - na_al-la tom - ba_o - gnum com -
so? O ve - gli_o dor - ma sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap -

T
te, col sen - so va - no, dal - la cu - na_al-la tom - ba_o - gnum com -
so? O ve - gli_o dor - ma sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap -

B
te, col sen - so va - no, dal - la cu - na_al-la tom - ba_o - gnum com -
so? O ve - gli_o dor - ma sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap -

bc

6 5

S
dal - la cu - na_al-la tom - ba_o - gnum com - bat - te, o - gnum com - bat - te, o -
sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap - pres - so, il suo ne - mi - co_il

S
dal - la cu - na_al-la tom - ba_o - gnum com - bat - te, o -
sem - pre_a lui ve - glia il suo ne - mi - co_ap - pres - so, il

C
bat - te, o - gnum com - bat - te, o - gnum com -
pres - so, il suo ne - mi - co_ap - pres - so, il suo ne -

T
bat - te, o - gnum com - bat - te, o - gnum com -
pres - so, il suo ne - mi - co_ap - pres - so, il suo ne -

B
bat - te, o - gnum com - bat - te, o - gnum com - bat - te, o -
pres - so, il suo ne - mi - co_ap - pres - so, il suo ne - mi - co_il

bc

6

To Coda ☩

S
gnun com - bat - te, o - gnun com - bat - te.
suo ne - mi - co_ap - pres - so.

S
gnun com - bat - te, o - gnun com - bat - te.
suo ne - mi - co_ap - pres - so.

C
bat - te, o - gnun o - gnun com - bat - te.
mi - co_il suo ne - mi - co_ap - pres - so.

T
bat - te, o - gnun o - gnun com - bat - te.
mi - co_il suo ne - mi - co_ap - pres - so.

B
gnun com - bat - te, o - gnun com - bat - te.
suo ne - mi - co_ap - pres - so.

bc

Basso solo

B
Fin dal - le fa - sce coi ma - li_a pu - gnar na - sce, con - tro di cui non ha lo - ri -

bc

B
ca, o scu - do. Non ha ri - pa - ri da - gli av - ver - sa - ri

bc

B

l'uo-mo, che nu-do na - sce e muo - re i-gnu - do. Non ha ri - pa - ri da -

bc

l'uo-mo, che nu-do na - sce, l'uo-mo, che nu-do na -

B

gli_av - ver - sa - ri l'uo-mo, che nu-do na - sce, l'uo-mo, che nu-do na -

bc

sce e muo - re i - gnu - do.

B

sce e muo - re i - gnu - do.

bc

sce e muo - re i - gnu - do.

D.C. al Coda

♠ Coda

S

Ma vir - tù fran - ca mai non gli man - ca, mai, mai non gli man -

S

Ma vir - tù fran - ca mai non gli man - ca mai, mai non gli man -

C

Ma vir - tù fran - ca mai non gli man - ca mai, mai non gli man -

T

Ma vir - tù fran - ca mai non gli man - ca mai, mai non gli man -

B

Ma vir - tù fran - ca mai non gli man - ca mai, mai non gli man -

bc

Ma vir - tù fran - ca mai non gli man - ca mai, mai non gli man -

S ca ché fra tan - ti pe - ri - gli è sem - pre ar - di - ta,

S ca

C ca e por - ta l'al - ma

T ca e por - ta l'al - ma al fin la

B ca

bc

S se ri - chie - de pu - gnan - do al Ciel a -

S se ri - chie - de pu - gnan - do al Ciel a - i - ta, al Ciel a -

C al fin la pal - ma,

T pal - ma,

B se ri - chie - de pu - gnan - do al Ciel, al Ciel a -

bc

5 5

S i - ta, ché fra tan - ti pe - ri - gli è sem - pre ar - di - ta,

S i - ta, ché fra tan - ti pe - ri - gli è

C ché fra tan - ti pe - ri - gli è sem - pre ar - di - ta, ché fra

T ché fra tan - ti pe - ri - gli è sem - pre ar - di - ta,

B i - ta, ché fra tan - ti pe - ri - gli è

bc

4 3 6 6 5 6

S e por - ta l'al - ma al fin la pal - ma,

S sem - pre ar - di - ta, e por - ta l'al - ma al fin la pal - ma,

C tan - ti pe - ri - gli è sem - pre ar - di - ta, e por - ta l'al - ma al fin la

T e por - ta l'al - ma al fin la pal - ma, se ri - chie - de pu -

B sem - pre ar - di - ta, e por - ta l'al - ma al fin la pal - ma, se ri -

bc

5 6 6

S se ri - chie - de pu - gnan - do al Ciel a - i -

S se ri - chie - de pu - gnan - do al Ciel a - i -

C pal - ma, se ri - chie - de pu - gnan - do al Ciel, al Ciel a - i -

T 8 gnan - do al Ciel a - i - ta, al Ciel, al Ciel a - i -

B chie - de pu - gnan - do al Ciel a - i - ta, al Ciel a - i -

bc

6
3

S ta, al Ciel a - i - ta.

S ta, al Ciel a - i - ta,

C ta, al Ciel a - i - ta.

T 8 ta, al Ciel a - i - ta.

B ta, al Ciel a - i - ta,

bc

È viva guerra l'umana vita in terra

(da I-Rvat *Ottob. lat.* 3394)

T.: G. Rospigliosi (1600-1669)
M.: V. Mazzocchi (1597-1646)

S

È vi - va guer - ra l'u - ma - na vi - ta in ter - ra.
Fin dal - le fa - sce coi ma - li_a pu - gnar na - sce,
E qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa,
Ma vir - tù fran - ca pur giam-mai non gli man - ca,

S

È vi - va guer - ra l'u - ma - na vi - ta in ter - ra.

T

È vi - va guer - ra l'u - ma - na vi - ta in ter - ra.

B

È vi - va guer - ra l'u - ma - na vi - ta in ter - ra.

bc

S

Fin - ché la mor - te il fra - gil ve - lo_ab - bat - te,
con - tro di cui non ha lo - ri - ca_o scu - do.
se il ne - mi - co mag - gior e - gli_è_a se stes - so?
ché fra tan - ti pe - ri - gli_è sem - pre_ar - di - ta,

S

Fin - ché la mor - te il fra - gil ve - lo_ab - bat - te,

T

Fin - ché la mor - te il fra - gil ve - lo_ab - bat - te,

B

Fin - ché la mor - te il fra - gil ve - lo_ab - bat - te,

bc

S
col sen - so va - no, col mon - do_in - sa - no dal - la
Non ha ri - pa - ri da - gli_av - ver - sa - ri l'uo - mo,
O ve - gli_o dor - ma con e - gual for - ma sem - pre_a
e por - ta l'al - ma al fin la pal - ma, se ri -

S
col sen - so va - no, col mon - do_in - sa - no dal - la

T
8 col sen - so va - no, col mon - do_in - sa - no dal - la

B
col sen - so va - no, col mon - do_in - sa - no dal - la

bc
col sen - so va - no, col mon - do_in - sa - no dal - la

6 6

S
cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat - te, dal - la cu - na_al - la
che nu - do na - sce_e muo - re_i - gnu - do, l'uo - mo, che nu - do
lui ve - glia_il suo ne - mi - co_ap - pres - so, sem - pre_a lui ve - glia_il
chie - de pu - gnan - do_al Ciel a - i - ta, se ri - chie - de pu -

S
cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat - te, dal - la cu - na_al - la

T
8 cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat - te, _____

B
cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat - te, _____

bc
cu - na_al - la tom - ba_o - gnun com - bat - te, _____

6 4 7

S

tom - - - ba o - gnun com - bat - te.
na - - - sce e muo - re_i - gnu - do.
su - - - o ne - mi - co_ap - pres - so.
gnan - - - do al Ciel a - i - ta.

S

tom - - - ba o - gnun com - bat - te.

T

8 dal - la cu - na_al - la tom - ba o - gnun com - bat - te.

B

dal - la cu - na_al - la tom - ba o - gnun com - bat - te.

bc

Ritornello

Conclusioni

In questo lavoro sul *San Bonifatio* di Giulio Rospigliosi si è cercato di riportare l'attenzione su un librettista le cui opere non sono forse state esaurientemente approfondite in relazione al proprio contesto produttivo, sia dal punto di vista letterario che, più in generale, da quello storico-politico. Ancor più, resta da esplorare la loro circolazione, che come si è avuto modo di notare doveva superare i confini della capitale pontificia.

Un ultimo interrogativo che, come una curiosità, emerge non solo dalla lettura di questo libretto, ma anche semplicemente scorrendo i titoli dei primi melodrammi della stagione barberiniana, riguarda le motivazioni delle scelte tematiche compiute da Rospigliosi: perché, in sostanza, il librettista – o il mecenate che lo commissiona – sceglie come oggetto di un melodramma la vita di un santo?

Consultando il catalogo dei testi teatrali stampati durante tutto il XVII secolo, redatto da Saverio Franchi peraltro limitatamente al territorio di Roma e Lazio, impressiona il numero di drammi a soggetto agiografico, nel quale rientrano alcuni dei libretti rospigliosiani tra cui *San Bonifatio*.¹ Il genere era andato diffondendosi rapidamente, anche dopo che le istanze controriformistiche avevano provocato il divieto di inscenare le vicende della vita di Cristo o episodi tratti dalle Sacre Scritture – a Milano Carlo Borromeo (1538-1584) era arrivato addirittura a sopprimere la centenaria rappresentazione della *Passione*.² Che un attore

¹ Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988.

² Si vedano gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*,

e un'attrice si fingessero rispettivamente il figlio di Dio e sua madre non era più un fatto accettabile; le trame agiografiche erano invece tollerate, probabilmente perché i santi erano avvertiti come eroi più "terreni", le cui vicissitudini potevano inoltre ben servire all'uomo moderno come *exempla* da cui trarre ispirazione per le proprie azioni. Ma, tornando ai libretti di Rospigliosi, bisogna notare anche che Bonifazio, Alessio, Didimo, Teodora ed Eustachio non sono santi qualunque: sono innanzitutto *martiri*.

La venerazione delle immagini sacre era stata avallata per la prima volta nella storia della Chiesa nel Concilio di Nicea II (787) con la *Definitio de sacris imaginibus*.³ Nella seconda metà del Cinquecento, in particolare dopo il Concilio Tridentino, essa era stata nuovamente incoraggiata, in opposizione soprattutto ai dettami iconoclasti della riforma luterana, che si era opposta al dogma dell'intercessione dei santi. La sessione xxv, l'ultima del concilio, svoltasi nei giorni 3 e 4 dicembre 1563, aveva emanato il decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, nel quale si sosteneva l'importanza delle immagini sacre

non solo perché vengono ricordati al popolo i benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perché attraverso i santi gli occhi dei fedeli possono vedere le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così da ringraziarlo, da modellare la vita e i costumi a imitazione dei santi [...].⁴

a cura di A. Ratti, ex Typographia Pontificia Sancti Iosephi, Mediolani 1890-1891, vol. II, col. 141; cfr. anche C. BERNARDI, *Il teatro tra scena e ritualità*, in ID., *Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell'età moderna (1500-1900)*, Euresis, Milano 1995, pp. 27-52, p. 49.

³ Cfr. *Conciliorum oecumenicorum decreta*, edizione bilingue a cura di G. Alberigo, G. L. Dossetti, P.-P. Joannou, C. Leonardi, P. Prodi, Centro editoriale dehoniano, Bologna 2013 (1991), pp. 131 sgg.

⁴ Ivi, pp. 774-776: *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, p. 775.

Negli anni successivi alcuni altri testi prescrittivi erano stati pubblicati. Tra questi le *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577) di Carlo Borromeo, il quale aveva preso parte ai lavori conciliari,⁵ e il *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), un trattato che cerca di superare in modo propositivo le strette imposizioni tridentine.⁶ Nei primi decenni del Seicento la discussione sembra ancora essere aperta, come suggerisce la stesura del trattato *De pictura sacra* (1624) del cardinale Federico Borromeo (1564-1631), rimasto manoscritto fino al secolo scorso.⁷ Al di là delle disposizioni trattatistiche, molti sono gli esempi che si potrebbero apportare nella vasta iconografia religiosa di età post-tridentina inerente al martirologio; valgano su tutti gli affreschi romani voluti dal cardinale Cesare Baronio (1538-1607) per la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo (1596 ca.), attribuiti a Nicolò Circignani (1517-1590) detto il Pomarancio, già responsabile, insieme ad Antonio Tempesta, delle più note pitture delle pareti perimetrali della chiesa di Santo Stefano Rotondo (1583).⁸

⁵ C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae libri II. Caroli S.R.E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss., Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi, Mediolani 1577.

⁶ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo. Raccolto et posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustriss. et reverendiss. card. Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città & diocesi sua*, per Alessandro Benacci, In Bologna 1582.

⁷ F. BORROMEIO, *De pictura sacra* (1624), trad. e cura di C. Castiglioni, P. C. Camastro, Sora 1932, parzialmente disponibile online nell'ed. a cura di A. Bernareggi, al link <http://www.storiadimilano.it/Arte/FBORROMEIO_PITTURA/FedericoBorromeo.htm> (26 marzo 2016).

⁸ Cfr. A. M. PANZERA, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2011, p. 103. Questi ultimi affreschi furono riprodotti nelle incisioni contenute in un volume fatto stampare, probabilmente per scopi commemorativi e autocelebrativi, dal Collegio Germanico Ungarico, al quale la chiesa

Il Concilio di Trento, nella medesima sessione, aveva anche decretato sulla venerazione delle reliquie, affermando che i corpi dei martiri «un tempo erano membra vive del Cristo stesso e tempio dello Spirito santo, e che saranno da lui risuscitati per la vita eterna e glorificati, per mezzo dei quali Dio concede agli uomini molti benefici».⁹ Uno degli esiti del concilio era stato, allora, il proliferare di pubblicazioni intorno alle figure di martiri, quali testimoni supremi di fede e di carità, esemplari per una vita fondata sull'imitazione di un infallibile percorso verso la santità.¹⁰ Si può dire, in un certo senso, che i martirologi, le vite di santi e i testi ascetici – numerosissime le versioni a stampa in questo periodo – concorressero all'istituzione e alla celebrazione di una nuova epica cristiana, che certamente aveva avuto i suoi primordi già nel Medioevo.¹¹ In questo clima culturale l'interesse della cattolicità verso le reliquie dei martiri che si conservavano nelle chiese romane aveva *de facto* aperto la strada ai lavori di ristrutturazione di molti luoghi di culto paleocristiani.

È del 1582, ad esempio, il primo consistente rifacimento moderno della basilica dei Santi Cosma e Damiano, costruita nel VI secolo sui resti di un ambiente del Tempio della Pace e del cosiddetto Tempio del Divo Romolo, nel Foro Romano; in quella circostanza si erano for-

di Santo Stefano Rotondo è affidata dal 1580 su istanza papale di Gregorio XIII Boncompagni. Cfr. *Ecclesiae Militantis Triumphus sive Deo amabilium Martyrum Gloriosa pro Christi fide certamina: prout opera RR. Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici Moderatorum, impensa S.D.N. Gregorii PP. XIII. in Ecclesia S. Stephani Rotundi, Romae. Nicolai Circiniani pictoris manu visunur depicta. Ad ex citandam piorum devotionem a Joanne Bap.ta de Cavallerijs, aeneis typis accurate expressa. Anno Domini M.D.LXXXV. Cum Privilegio Gregorij XIII. Pont. Max., Ex Officina Bartholomaei Grassi, Romae [1583]*. La FIG. 7 si riferisce all'incisione completa della tavola n. 24, da cui è tratto il particolare riportato in copertina.

⁹ *Conciliorum oecumenicorum decreta*, cit., p. 775.

¹⁰ Tale posizione sarà sempre rimarcata nei secoli successivi, fino alla Costituzione dogmatica *Lumen Gentium* del Concilio Vaticano II (Cap. v, § 42 e 50, ivi, pp. 883, 889-890).

¹¹ Cfr. *infra*, pp. 24-25, note 5 e 6.

tuitamente ritrovati, tra gli altri, i corpi dei martiri Abbondio e Abbondanzio, per i quali il papa Gregorio XIII Boncompagni (1502-1585) aveva disposto la traslazione nella chiesa del Gesù, accompagnata da una sontuosa cerimonia di cui resta una relazione.¹² In occasione dei restauri della Basilica di Santa Cecilia in Trastevere, patrocinati nel 1599 dal cardinale Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618), si era deciso di riesumare il corpo della santa;¹³ trovato in quasi perfetto stato di conservazione, papa Clemente VIII Aldobrandini (1536-1605) era intervenuto per accelerare i lavori e far sì che fossero ultimati per l'inizio del giubileo del 1600. Per conservare la memoria del ritrovamento il papa aveva commissionato a Stefano Maderno (1570 ca.-1636) la realizzazione della celebre scultura raffigurante le spoglie di Santa Cecilia nella posizione in cui erano state rinvenute.¹⁴ Finanche nella prima metà del Seicento, il papa Urbano VIII Barberini (1568-1644) aveva incaricato Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) di dirigere il rifacimento della chiesa di Santa Bibia-

¹² F. ROGHI, *Breve relatione di tre inventioni, e traslationi delli corpi de' SS. Abondio prete, & Abondantio diacono Martiri di Christo*, in ID., *Martirio delli Santi Abondio prete, Abondantio diacono, Marciano, e Giovanni suo figliuolo cavato da tre codici antichissimi manuscritti. Tradotto, e volgarizzato dal Rever. Don Francesco Roghi*, Appresso Francesco Cavalli, In Roma 1638, pp. 35-53. Alcuni decenni dopo un melodramma sarà composto e rappresentato in loro onore a Civita Castellana, con musiche di Domenico Mazzocchi (1592-1665), andate disperse, su libretto di Ottavio Tronsarelli (?-1641); cfr. O. TRONSARELLI, *Il martirio de' Santi Abundio prete, Abundantio diacono, Marciano, e Giovanni suo figliuolo cavalieri romani. Dramma del. Sig. Ottavio Tronsarelli posto in musica da Domenico Mazzocchi, et in Civita Castellana li 16. di Settembre giorno festivo di questi Santi rappresentato*, Appresso Lodovico Grignani, In Roma 1641.

¹³ Le spoglie di Santa Cecilia erano state tumulate nella basilica nell'821 da papa Pasquale I, insieme a quelle del marito Valeriano, del cognato Tribuzio e di altri tre cristiani, tra cui Massimo, il soldato che secondo la tradizione avrebbe dovuto arrestarli, ma che, convertitosi, fu martirizzato insieme a loro. Cfr. A. DRAGHI, scheda n. 16, in *I Papi della Speranza: Arte e religiosità nella Roma del '600*, Catalogo della mostra, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 maggio-16 novembre 2014, a cura di M. G. Bernardini e M. Lolli Ghetti, Gangemi, Roma 2014, p. 97.

¹⁴ Cfr. P. MARCHETTI, *Santa Cecilia in Trastevere. Storia e restauro*, Gangemi, Roma 1999 e *Santa Cecilia in Trastevere*, a cura di C. La Bella, Palombi Editori, Roma 2007.

na sull'Esquilino, in occasione del giubileo del 1625; il 2 marzo 1624 era avvenuta la scoperta del corpo della santa, in onore della quale Bernini avrebbe concepito e realizzato, nei due anni successivi, la statua ancora conservata nella nicchia dell'altare maggiore. Un ultimo esempio notevole dell'attenzione riservata alle reliquie cristiane può rintracciarsi nell'inaspettato rinvenimento della tomba di Santa Martina, nell'omonima chiesa ai piedi del Campidoglio, nell'area confinante con l'arco di Settimio Severo, il Carcere Mamertino e la Curia Iulia; la chiesa nel 1588 era stata concessa da papa Sisto V Peretti (1521-1590) all'Accademia di San Luca, dopo la distruzione della chiesa accademica di San Luca all'Esquilino. Negli anni in cui Pietro da Cortona (1596-1669) ne era Principe, Urbano VIII aveva permesso loro di costruire in quel luogo la cappella funebre dell'accademia, la quale avrebbe dovuto farsi carico delle spese. Il clamore suscitato dall'*invenzione* delle reliquie della santa il 25 ottobre 1634 aveva però attirato l'interesse del papa e del cardinal nepote Francesco Barberini (1597-1679), i quali avevano incoraggiato – e sostenuto economicamente – la costruzione di una sontuosa chiesa in onore dei Santi Luca e Martina su progetto dello stesso Berrettini.¹⁵

Che molti di questi eventi si collocassero in vista, o a ridosso di un anno santo sicuramente non è un fatto casuale. In quel tempo sacro inaugurato con l'apertura della Porta santa della Basilica Vaticana, Roma sarebbe divenuta la destinazione eccellente per migliaia di pellegrini. La città andava dunque preparata al meglio giacché, a maggior ragione dopo la Riforma protestante, avrebbe dovuto trasmettere un'immagine salda e rassicurante; Roma avrebbe potuto raggiungere appieno questo intento solo a patto di dimostrare di essere non tanto la capitale *politica* della cristianità, quanto la legittima depositaria del potere apostolico della

¹⁵ Cfr. K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Bozzi, Roma 1969; l'evento della visita del papa alla cripta di Santa Martina è commemorato dal disegno raffigurante *Urbano VIII e il suo seguito in preghiera nella chiesa di Santa Martina* (1640 ca.), custodito alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno (inv. n. 415); cfr. S. PAPETTI, scheda n. 85, in *I Papi della Speranza*, cit., p. 202.

Chiesa.¹⁶ Alla difesa di tale primato doveva pertanto contribuire anche l'affermazione della fondazione del proprio passato sulle cruente storie di martirio subite dai cristiani durante le persecuzioni fino all'Editto di Milano (313).

Sviluppando ulteriormente l'interrogativo iniziale che ha mosso queste considerazioni finali inerenti alle scelte tematiche operate nei libretti di Rospigliosi, è ragionevole chiedersi perché si sia prediletta la vita di *quel* particolare martire come oggetto di un melodramma. Nel suo appassionato studio sui processi di canonizzazione tra XVI e XVIII secolo, lo storico Peter Burke fornisce un'oculata indicazione metodologica:

I santi attirano l'attenzione dello storico della cultura non solo perché alcuni di essi sono interessanti come individui, ma anche per il fatto che, come tutti gli eroi, riflettono in una luce eroica i valori della cultura che li percepisce.¹⁷

Dalla fine del Concilio di Trento a quella del pontificato di Urbano VIII, ovvero tra il 1588 e il 1644, sono canonizzati tredici nuovi santi – alla fine del secolo il numero crescerà fino a includerne ventisette. Tra i nuovi santi consacrati fino alla prima metà del Seicento, solo cinque provengono da un passato relativamente vicino, e basta leggere i nomi di queste eccezionali figure per comprendere il loro peso nella percezione della cultura del tempo che li ha elevati al rango di santi: Carlo Borromeo (1610), Teresa d'Avila, Ignazio di Loyola, Filippo Neri e Francesco Saverio (1622); gli altri risalgono al basso Medioevo. Da quanto esposto nelle precedenti pagine emerge però un quadro più complesso: nella Roma post-tridentina si assiste anche alla “riattivazione” del culto di una smisurata quantità di santi e, soprattutto, di martiri paleocristiani.¹⁸

¹⁶ Cfr. G. LABROT, *Roma 'caput mundi'. L'immagine barocca della città santa: 1534-1677*, Electa, Napoli 1997 e M. GHILARDI, *Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane*, Aracne, Roma 2006.

¹⁷ P. BURKE, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, trad. it. *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 63.

¹⁸ Il verbo *reactivated* è proprio quello impiegato da Peter Burke nel riferirsi a questo

Sarebbe interessante provare ad approfondire il culto coevo dei santi e dei martiri il cui nome compare nei testi drammatici del periodo affrontato dallo studio di Burke, per valutare eventualmente persistenze e discontinuità nella loro rappresentazione. Per ciò che concerne i libretti di Rospigliosi, guardando con più attenzione alle figure dei martiri protagonisti dei suoi melodrammi non potrà sfuggire un dettaglio tutt'altro che trascurabile: alcuni di essi – in particolare Alessio, Bonifazio ed Eustachio – sono martiri *romani*. Oltre a occupare, quindi, una posizione fondamentale nella nuova epica cristiana, giustificata dall'aver guadagnato la palma del martirio, essi si rivelavano esempi adeguati a dimostrare la preminenza di Roma *caput orbis* dove, come nota Walter Ullmann studiando il simbolismo delle cerimonie di incoronazione durante il Medioevo, «*orbis* significava “orbis christianus” e *caput* denotava l'autorità suprema nello specifico senso papale, ossia il garante supremo ed espressamente nominato». ¹⁹

Questo doveva essere il valore simbolico esercitato, tanto negli esiti rappresentativi quanto nella lettura, con la diffusione delle loro stampe, da tutti i testi teatrali post-tridentini di argomento agiografico e martirologico. All'interno della corte pontificia, inoltre, come si è avuto modo di sottolineare nel secondo capitolo a proposito dei Barberini, al significato spirituale in sostegno dell'apostolicità della Chiesa romana andavano a sovrapporsi evidentemente degli intenti autoencomiastici volti a rivendicarne anche il potere temporale al cospetto delle altre nazioni europee.

fenomeno; ID., *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, cit., p. 56: «[...] the cult of the martyrs of the early Church was reactivated, encouraged by the discovery, late in the sixteenth-century, of the Roman catacombs».

¹⁹ W. ULLMANN, *The Growth of Papal Government in the Middle Ages. A Study in the Ideological Relation of Clerical to Lay Power*, Routledge, London and New York 2010 (1955), pp. 150-151: «whereby “orbis” signified the “orbis christianus” and “caput” denoted headship in the specific papal sense, namely the supreme and specially appointed protector».



FIG. 1 – G. TORELLI, *Noces de Pélée et de Thétis*, atto III, Recueils des Menus Plaisirs du roi, Fonds de la Maison du roi sous l’Ancien Régime (sous-série O/1), 82d, CP/O/1/3241 (1654).



FIG. 2 – G. TORELLI, *Noces de Pélée et de Thétis*, atto III, in *Feste theatraли per la Finta pazza drama del sig. Giulio Strozzi, rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest[?] anno MDCXLV. Et da Giacomo Torelli da Fano Inventore dedicate ad Anna d’Austria Regina di Francia Regnante*, [n. d.], [Parigi 1645], incisione [n. 2].

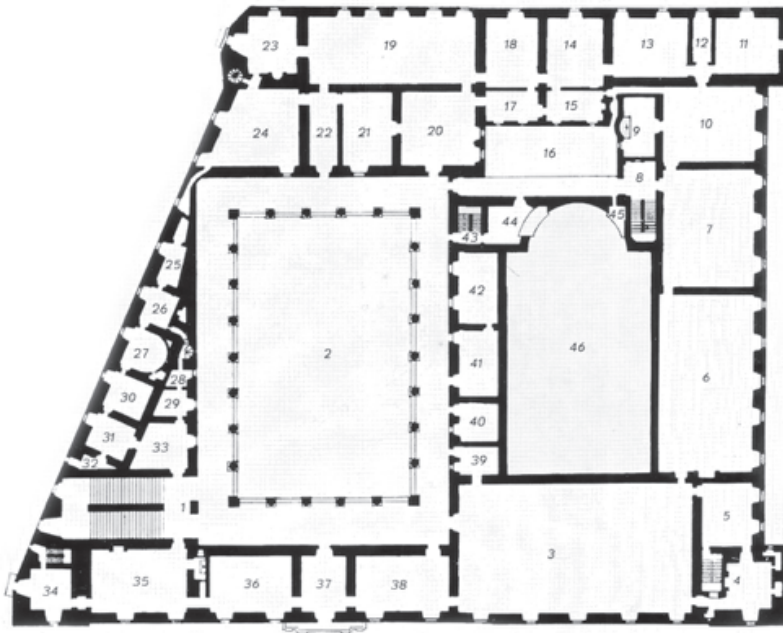


FIG. 3 – Pianta del piano nobile di Palazzo della Cancelleria, in A. SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Staderini, Roma 1964.



FIG. 4 – F. SPAGNOLI, *Abi quanti n'inganna fallace beltù*, I-Cod R420, c. 1r.

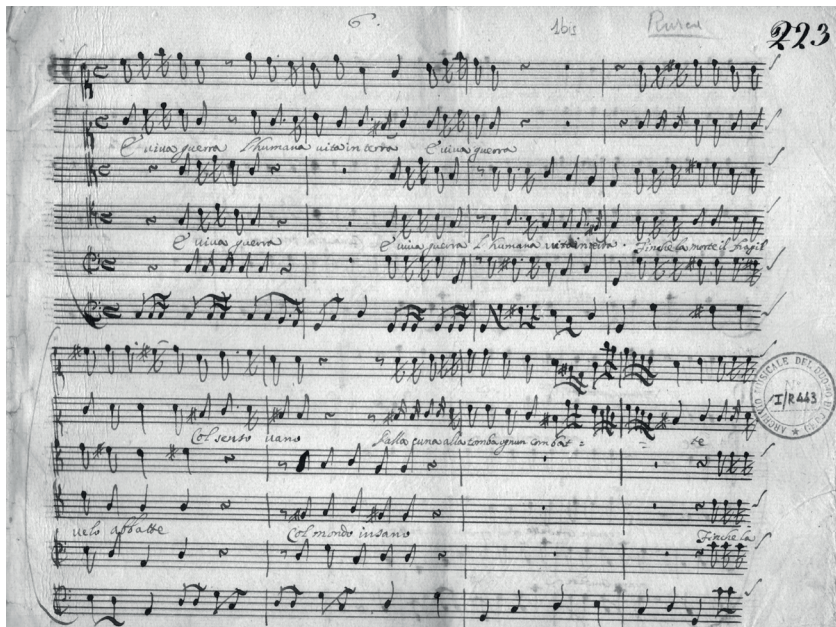


FIG. 5 – F. SPAGNOLI, *È viva guerra*, I-Cod I/R443, c. 1r.



FIG. 6 – [IHS] | Bonifatio | Tragedia sacra | representata | in Roma | di Mons. Rospi gliosi., I-Mt Cod. Triv. 891, c. 74r.



FIG. 7 – *Ecclesiae Militantis Triumphi sive Deo amabilium Martyrum Gloriosa pro Christi fide certamina: prout opera RR. Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici Moderatorum, impensa S.D.N. Gregorii PP. XIII. in Ecclesia S. Stephani Rotundi, Romae. Nicolai Circiniani pictoris manu visunur depicta. Ad ex citandam piorum devotionem a Joanne Bap.^{us} de Cavallerijs, aeneis typis accurate expressa. Anno Domini M.D.LXXXV. Cum Privilegio Gregorij XIII. Pont. Max., Romae, Ex Officina Bartholomaei Grassi [1583], tav. 24.*

PARTE SECONDA

•

EDIZIONE CRITICA

Nota al testo

P = I-Rvat Ott. lat. 3394 **[San Bonifatio]**

Il volume in-folio, segnalato sul dorso come *Musica diversa*, consta di 181 fogli con numerazione continua e moderna sul margine destro del *recto*: canzonette *Or che l'aurette spirano*, 1r-v, e *Dilettami, saettami*, 1v-2r; *Sinfonia del Prologo a quattro*, 2r-3r; *Balletto a quattro*, 3r-4r; Prologo [I], 4v-11v; Prologo [II], 8v-11v; Atto Primo [scene I-XIII], 12r-81r; Coro a quattro [*Ah, quanti n'inganna*], 81v-83v; Atto Secondo [scene I-XV], 84r-146v; Coro a quattro [*È viva guerra*], 147r-148r; Atto Terzo [scene I-VII], 149r-180v; *Uscita di ballo in 4*, 180v-181r.

Il manoscritto contiene una copia della partitura priva degli intermezzi, riferibile alla messinscena del novembre 1638 (cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1981, p. 450).

Pb = I-Bc Q 50, cc. 152v-166v **La Civetta | Del Sig.r Virgilio Mazzocchi** 32,4 x 22,5 cm [carte non rifiliate]

Il volume in-folio intitolato *Libro di Compositioni musicali a più voci di diversi Eccelenti Auttori* è una raccolta antologica di brani di autori romani, tra cui Lorenzo Allegri (1573 ca.-1648), Giacomo Carissimi (1605-1674), Giovanni Marciani (1606 ca.-1659), Marco Marazzoli (1602 ca.-1662), Virgilio Mazzocchi (1597-1646), Marc'Antonio Pasqualini (1614-1691) e Mario Savioni (1608-1685). Il codice è databile tra gli anni 1647-1656 ed è di provenienza romana, come dimostra lo studio della grafia e della filigrana; cfr. A. RUFFATTI, «*Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi*». *La cantata romana del Seicento in Europa*, «Journal of Seventeenth-Century Music», vol. 13, n. 1, 2007, consultabile online all'indirizzo <<http://sscm-jscm.org/v13/noi/ruffatti.html>> (15 marzo 2016). Le cc. 152v-166v riportano una copia completa dell'intermezzo de *La Civetta*.

San Bonifatio

L1 = I-Rc Ms. 1293

**SAN^o | BONIFATIO, | Dramma Tragico per Musi= | ca |
DEL | RUSPIGLIOSI**

25 x 17,5 cm

La legatura dei 73 fogli è successiva alla redazione del manoscritto (prima metà del sec. XVII; cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 441): *Interlocutori*, 2r; Atto Primo [scene I-XIII], 3r-29v; Choro, 30r-30v; Intermedio [*La Civetta*], 30v-34r; Atto Secondo [scene I-XV], 34v-59r; Choro, 59r-59v; Intermedio, 59v-64v; Atto Terzo [scene I-VII], 65r-73v.

L2 = I-Mt Cod. Triv. 891, cc. 74r-153r

**BONIFATIO | Tragedia sacra | rapresentata | in Roma |
di M^{ons}. Rospigliosi». [ricco fregio con putti alati
che sorreggono lo stemma della Compagnia di Gesù]**

13,5 x 10,5 cm

Il codice 891 della Trivulziana di Milano (prima metà del sec. XVII) contiene alle cc. [1r-73r] una raffinata copia della *Teodora* segnalata per la prima volta dalla Murata per le «importanti e uniche indicazioni sceniche» (M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 439: «The copy of *Theodora* contains important and unique stage directions»; cfr. anche D. DAOLMI, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII, n. 1, 2006, pp. 5-62). Segue una delle stesure più complete del *Bonifatio*, comprensiva degli intermezzi: [frontespizio], [74r]; Atto Primo [scene I-XIII], [75r-104r]; Choro, [104r-104v]; Intermezzo a 4, [104v-109r]; Atto Secondo [scene I-XV], [109v-135r]; Choro, [135r-135v]; Intermezzo II, [135v-141v]; Atto Terzo [scene I-VIII], [141v-152v]; *Interlocutori*, [153r]. L'ordine dei versi nelle cc. 78r-80v presenta alcune inversioni e va interpretato secondo la successione 78r → 79v → 80r → 78v → 79r → 80v.

L3 = GB-Lbl Add Ms. 8813, cc. 37r-99r

1638. S. Bonifatio [nel riquadro sul margine destro:] Abbreviato

27 x 19,5 cm

Il volume (prima metà del sec. XVII) contiene una miscellanea di testi, molti dei quali di Rospigliosi (cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., pp. 439-440). La copia del *Bonifatio* è una stesura abbreviata, probabilmente

relativa alla rappresentazione presso la residenza estiva dei Barberini, come si apprende dall'indicazione alla c. 78r per la scena «Aggiunta per Palestrina [...]», autografa dell'autore: Atto Primo [scene I-XIII], 37r-59r; Coro, 59r-59v; Intermedio [della Civetta], 59v-62v; Atto Secondo [scene I-XV], 63r-85v; Coro, 86r; Intermedio a 4 [*Iam satis terris nivis atque dirae*], 86v-89v; Atto Terzo [scene I-VII], 90r-99r.

Il codice riporta alle cc. 2r-36r una stesura del *Sant'Eustachio* e, dopo il *Bonifatio*, due serie di intermezzi per musica e una collezione di altri testi, tra cui, alle cc. 173r-179v, un frammento dell'*Arianna abbandonata* di Giambattista Marino.

L₄ = I-Nn Ms. XIII.E.7, 1r-59v [58v]

S. Bonifatio del Mon:° | Ruspigliosi [fregio]

27 x 19,5 cm

Questo testimone riporta numerose affinità con la stesura in *L₁*, dalla quale probabilmente deriva. La numerazione progressiva, in basso a destra, salta da 31 a 33: *Interlocutori*, 1r; Atto Primo [scene I-XIII], 2r-23v; Coro, 24r; Intermedio [*La Civetta*], 24v-27v; Atto Secondo [scene I-XV], 28r-47v [46v]; Coro, 48r [47r]; Intermedio, 48v-52r [47v-51r]; Atto Terzo [scene I-VII], 52v-59v [51v-58v].

L₅ = I-Rvat Vat. lat. 10192, 38r-126r

TRAGEDIA | ovvero | TRAGICOMEDIA | DI | S. BONIFATIO

21 x 14,5 cm

Il timbro presente alle cc. 66r e 126v conferma che il codice proviene dall'antica Biblioteca Colonna. Il volume contiene una copia (prima metà del sec. XVII) certamente desunta dalla partitura *P* e relativa alla rappresentazione del novembre 1638, come testimoniato dal Prologo II: *Personaggi*, 40r; Prologo [I], 41r-42v; Prologo [II], 42v-43v; Atto Primo [scene I-XIII], 44r-74v; Coro a quattro, 75r; Atto Secondo [scene I-XV], 75v-105v; Coro a 4, 106r-106v; Intermedio a quattro, 106v-113r; Atto Terzo [scene I-VII], 113r-126r.

Il carattere «approssimativo e disordinato» del testo (M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 440: «Its text is sloppy and scrambled») corrisponde forse alla sveltezza o inesperienza del copista, che solo raramente sembra rispettarne la giusta versificazione. Il testimone si è rivelato comunque utile nel confronto con il testo ricavato da *P*.

**R = *Innocenza difesa nella rappresentazione di San Bonifazio*,
in G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Firenze,
Studio Editoriale Fiorentino 1999, pp. 71-138**

Si è voluto tenere in considerazione l'unica edizione moderna del *San Bonifatio* al fine di sottolinearne i limiti oltrepassabili mediante il confronto con altri testimoni. L'edizione si basava sulla trascrizione di I-Rvat *Vat. lat.* 13538 (cfr. M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 448; D. DAOLMI, [recensione a] G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1998 e ID., *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1999, «Il Saggiatore Musicale», IX, n. 1-2, 2002, pp. 230-249).

* * *

L'edizione dell'*argomento* del *San Bonifatio* si basa sull'esemplare in-4°, mutilo del frontespizio, custodito dalla Biblioteca Casanatense di Roma (I-Rc Vol. misc. 288 6.bis) e segnalato in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., p. 436, dove si suggerisce un probabile collegamento con la rappresentazione del novembre 1638.

Il frontespizio dell'*argomento* è riportato nel repertorio di Saverio Franchi (S. FRANCHI, *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988, p. 223), che lo desume dall'esemplare della Biblioteca Vallicelliana di Roma (I-Rv S. Borr. Q V 197-15):

Argomento | Del S. BONIFATIO | Dramma Musicale | Rappresen-
tato | All' Ill.^{mo} Et Ecc.^{mo} Sig.^{re} | Duca Di Cromau, | Principe D'E-
chembergh &c. | Ambasciatore Straordinario | Di S. M.^{ta} Cesarea, |
[bel vaso con fiori] | In Roma, | Nella Stamperia della Rev. Camera
Apostolica. 1638 | Con licenza de' Superiori.

* * *

La presente edizione è stata condotta sulla base di sette dei venti testimoni manoscritti attualmente noti che tramandano il testo di *San Bonifatio*, selezionati sulla scorta delle indicazioni in M. MURATA, *Operas for the Papal Court*, cit., pp. 436-452. La redazione ha seguito un criterio piuttosto conservativo, ma con un sostanziale ammodernamento grafico in accordo con l'uso moderno.

L'uso delle maiuscole è stato regolato secondo le consuetudini grafiche correnti, mantenendolo per i nomi dei popoli non aggettivati, per i nomi dei personaggi mitologici, storici e pseudostorici (*Gran Turco*, *Bassà*) e per le personificazioni (*Penitenza*).

La punteggiatura, mediante un'attenta riflessione critica sul significato del testo e attraverso il vaglio della scansione ritmica della partitura, è stata adeguata alle esigenze della lettura moderna.

La semiconsonante o semivocale *u* è sempre stata distinta dalla fricativa labiodentale *v*, mentre si è conservata l'oscillazione grafica per la preposizione *a* con l'aggiunta della *d* eufonica (*ad*) dal momento che qualsiasi variazione avrebbe compromesso la versificazione. La congiunzione espressa in *et* o *ē* è sempre stata risolta in *ed*.

L'uso della *h* etimologica o pseudoetimologica è stato regolato a quello moderno, sia nei casi in cui la *h* si trovi a inizio parola, sia all'interno, sia nei diagrammi *th* e *ch*: *vegg'h'io* → *vegg'io*; *heroe* → *eroe*; *hoggi* → *oggi*; *honor* → *onor*; *hor* → *or*; *hora* → *ora*; *hormai* → *ormai*; *choro* → *coro*; *humil* → *umil*; *habbian* → *abbian*; *humili* → *umili*; *humane* → *umane*; *humiltade* → *umiltade*; *haverai* → *averai*; *haver* → *aver*; *Christo* → *Cristo*; *Christiano* → *cristiano*; *inhorridisce* → *inorridisce*; *honestà* → *onestà*; *honestade* → *onestade*; *habbia* → *abbia*; *hebbi* → *ebbi*; *talhor* → *talor*; *habitator* → *abitator*; *ogn'hor* → *ogn'or*; *qualhor* → *qualor*; *thesoro* → *tesoro*; *homicidi* → *omicidi*; *zuccharo* → *zuccharo*; *stomacho* → *stomaco*; *huomo* → *uomo*; *havrà* → *avrà*; *horrori* → *orrori*; *honorate* → *onorate*; *honorerò* → *onorerò*; *humile* → *umile*; *honori* → *onori*; *havendo* → *avendo*; *habito* → *abito*.

È stata accordata alla grafia moderna ogni occorrenza del nesso etimologico *-ti-* o *-tti-* in *-zi-*, così come i casi del nesso *-ij* che sono stati mutati in *i* o *ii*: *auspicij* → *auspicì*; *ardij* → *ardii*; *vestigij* → *vestigì*; *tempij* → *tempì*; *martirij* → *martirì*.

Si è normalizzato l'impiego degli accenti e degli apostrofi: *à* → *a* o *a'*, *sù* → *su*, *tù* → *tu*, *perche* → *perché*, *fà* → *fa*, *si* → *sì* (= *così*), *mà* → *ma*, *che* → *ché* (= *perché*), *ò* → *o*, *trà* → *tra*, *nò* → *no*, *trè* → *tre*, *fò* → *fo*, *fé* come troncamento di *fede*, *fé* come pass. rem. di *fece* (v. *fare*), *de'* come troncamento della prep.

dei, da' come troncamento della prep. *dai*. Le interiezioni *à fé, ò Dio e à Dio* sono state ammodernate in *affé, oddio, addio*.

Le consonanti scempie o geminate sono state regolarizzate all'uso moderno: *rinovata* → *rinnovata*; *camin* → *cammin*; *fabro* → *fabbro*; *improvviso* → *improvviso*; *caminando* → *camminando*; *labri* → *labbri*; *aghiacci* → *agghiacci*; *collazione* → *colazione*; *aguato* → *agguato*; *avezze* → *avvezze*; *commune* → *comune*; *adolorato* → *addolorato*; *preggio* → *pregio*; *nubbe* → *nube*; *amaina* → *ammaina*; *comedia* → *commedia*; *aguagliasse* → *agguagliasse*; *fattica* → *fatica*; *sopragiunge* → *sopraggiunge*; *esaggera* → *esagera*; *disaventura* → *disavventura*; *commodamente* → *comodamente*; *sopravenendo* → *sopravvenendo*; *camino* → *cammino*; *incaminato* → *incamminato*; *mezo* → *mezzo*.

Si è invece conservata l'oscillazione grafica nell'alternanza di forme assimilabili nella pratica letteraria coeva, come quella di latinismi e italianismi, di forme verbali o perifrastiche e dei casi di *i* con valore diacritico: *sonal/suona*; *corl/cuor*; *corel/ cuore*; *focol/ fuoco*; *ferol/ fiero*; *moverl/ muover*; *forl/ fuor*; *moral/ muora*; *d'Iddiol/ di Dio*; *novol/ nuovo* (e variante al femm.); *volel/ vuole*; *nieghil/ neghi*; *cognoscerl/ conoscer*; *movergil/ muovergli*; *bonol/ buono*; *moval/ muova*; *recusil/ ricusi*; *locol/ luogo*; *gielol/ gelo*; *dolel/ duole*; *volel/ vuole*; *puotel/ pòte*; *movol/ muovo*; *rotel/ ruote*. Si è altresì rispettata l'alternanza tra le preposizioni *fral/ tra* e gli avverbi *egualmente/ ugualmente*.

Una sostanziale normalizzazione si è ritenuta necessaria sulla grafia delle preposizioni articolate: *su le* → *sulle*; *de' gl'* → *degl'*; *de i* → *dei*; *à gli* → *agli*; *à i* → *ai*; *su gl'* → *sugl'*; *à l'* → *all'*; *alli* → *agli*; *sù la* → *sulla*; *a le* → *alle*; *su 'l* → *sul*; *de' gli* → *degli*; *ne i* → *nei*; *co gl'* → *cogl'*. La separazione dei sintagmi di avverbi e congiunzioni correntemente congiunti è stata regolarizzata all'uso moderno: *quà giù* → *quaggiù*; *in su* → *insù*; *da vero* → *davvero*; *da poi* → *dappoi*; *più tosto* → *piuttosto*; *à punto* → *appunto*; *à pieno* → *appieno*; *in darno* → *indarno*; *al fin* → *alfin*; *tal hor* → *talor*; *à pena* → *appena*; *già mai* → *giammai*; *stà mattina* → *stamattina*; *in tanto* → *intanto*; *tutta via* → *tuttavia*; *già che* → *giacché*; *in vece* → *invece*; *in dietro* → *indietro*; *stà sera* → *stasera*; *all' hora* → *allora*; *fin che* → *finché*; *dovunche* → *dovunque*; *inver* → *inver*; *chi sà* → *chissà*. È stata similmente trattata la grafia discontinua del nesso pronominale *glie li* → *glieli*.

Si è proceduto con l'ammodernamento o l'aggiustamento grafico delle seguenti forme: *sieno* → *siano*; *piacerli* → *piacergli*; *omai* → *ormai*; *forsi* → *forse*; *guancie* → *guance*; *quest'istessi* → *questi stessi*; *in vano* → *invano*; *da poco* → *dappoco* (quando agg. sostantivato); *vaglio* → *valgo*; *ogn'un* → *ognun*; *mezza notte* → *mezzanotte*; *cel* → *ciel*; *menzogniera* → *menzognera*; *mal accorta* → *ma-*

laccorta; *secreto* → *segreto*; *sagrate* → *sacrate*; *lagrime*, *lagrimare* → *lacrime*, *lacrimare*; *buon hora* → *buonora*; *stà mane* → *stamane*; *lancie* → *lance*; *dignissime* → *degnissime*; *sobisserò* → *subisserò*; *turbarò* → *turberò*; *spiantarò* → *spianterò*; *sotto sopra* → *sottosopra*; *bagia* → *bacia*; *laberinto* → *labirinto*; *prevenghiam* → *preveniam*; *smorsata* → *smorzata*; *absorto* → *assorto*; *messaggiero* → *messaggero*; *trattenghiamoci* → *tratteniamoci*; *aspettaranno* → *aspetteranno*; *hor sù* → *orsù*; *qualch'un* → *qualcun*; *fascie* → *fasce*; *già che* → *giacché*; *in somma* → *insomma*; *avertite* → *avvertite*; *sonarò* → *sonerò*; *bagio* → *bacio*; *minaccie* → *minacce*; *gionto* → *giunto*; *divoto* → *devoto*; *iscudi* → *scudi*; *patrona* → *padrona*; *volontieri* → *volentieri*; *forastiero* → *forestiero*; *corriero* → *corriere*; *inanzi* → *innanzi*; *fabricargli* → *fabbricargli*.

La numerazione delle scene, infine, è stata normalizzata all'uso moderno: *undecima* → *undicesima*; *duodecima* → *dodicesima*; *decimaterza* → *tredecima* (etc.).

Argomento del dramma

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

AGLAE, BONIFAZIO *con accompagnamento di Damigelle*

AGLAE, tutta rivolta ai diletti e data agli amori di BONIFAZIO, si trattiene con esso tra canti e balli. Ricordatasi poi come da alcune compagne è aspettata nel Palazzo contiguo al suo per occasione d'un festino, si licenzia così da BONIFAZIO, come da gli altri, e là s'invia.

SCENA SECONDA

PENITENZA, AGLAE

Sopraggiunge la PENITENZA e, postole in considerazione l'infelicità del suo stato, la riprende e la richiama alla strada della salute. Dopo qualche resistenza, conosce AGLAE la verità di tali avvertimenti e, dolendosi de' propri falli, riceve dalla sua maestra un specchio, nel quale possa maggiormente scorgere la loro bruttezza.

SCENA TERZA

AGLAE

Esagera gl'inganni del mondo e dei diletti, detesta la gravezza delle sue colpe e, piangendo dirottamente, ne chiede a Dio il perdono.

SCENA QUARTA

«FAGOTTO», *servitore del capitano*

Accenna la viltà e la vanità del suo padrone, qualità molto contrarie a quelle che egli s'era persuaso, prima d'entrare a servirlo.

SCENA QUINTA

CAPITANO *e suo servitore*

Dopo aver l'uno e l'altro raccontato le proprie bravure, il CAPITANO, innamorato d'Aglae, ordina che si ritrovi Asteria, damigella di essa, per parlar seco.

SCENA SESTA

BONIFAZIO, PINARDO *suo servitore*

Mostra BONIFAZIO il suo contento per la singolar benevolenza d'Aglae e da esso riceve PINARDO alcune commissioni.

SCENA SETTIMA

AGLAE *con i sopradetti*

Viene AGLAE tra sé discorrendo, in qual modo ella possa mandar da sé lontano il suo amante. Risolve inviarlo a Tarso per comperare il corpo di qualche martire, con disegno di edificargli poi un magnifico tempio. Ma prova in tal determinazione la repugnanza de' suoi affetti.

SCENA OTTAVA

AGLAE, BONIFAZIO

Partito Pinardo, palesa AGLAE non senza molto travaglio il suo pensiero, qual è da BONIFAZIO ascoltato con amarezza indicibile.

SCENA NONA

BONIFAZIO

Accusa l'incostanza dell'amata donna e si querela della propria disavventura.

SCENA DECIMA

BONIFAZIO, PINARDO

Con diverse ragioni procura il servitore consolarlo, ma invano.

SCENA UNDICESIMA

DEMONIO

Dubitando di quei successi che possono derivare dal viaggio di Bonifazio, s'accinge a impedirlo con ogni sforzo e risolve di comparire in forma d'un Arabo, per accompagnarsi seco e ingannarlo più agevolmente.

SCENA DODICESIMA

AGLAE, ASTERIA, *paggio*

Tenta ASTERIA di rimuovere la sua padrona del mandar Bonifazio così lontano; ella nondimeno persiste più che mai nel suo pensiero.

SCENA TREDICESIMA

BONIFAZIO, PINARDO *e sopradetti*

Arrivato il giorno prefisso per la partenza BONIFAZIO, tutto riconsolato per un segno della passata notte, promette «di» tornare a Roma prima che passi un anno e si licenzia lietamente da Aglae, che implora la pietà divina per aiuto comune.

CORO

Dentro alla scena

Odesi palesar nel suo canto la vanità de' piaceri.

INTERMEZZO

Quattro cacciatori si accingono a uscire in campagna ai soliti diporti, ma preferendo ciascuno di essi all'altre caccie quella che è più conforme al suo genio, dopo qualche contrasto vengono finalmente tutti in una stessa opinione.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

ANGELO CUSTODE di Bonifazio

Comparisce pronto ad opporsi all'insidie del nemico infernale per difesa dell'anima a lui commessa e, per poterlo più comodamente eseguire, stabilisce d'andar seco vestito da pellegrino.

SCENA SECONDA

CAPITANO e suo servitore

Avendo composto il Capitano alcuni versi sopra la bellezza d'Aglae, vuole che il servitore glieli presenti in suo nome, onde l'istruisce per questo effetto.

SCENA TERZA

ASTERIA e sopradetti

Sopravvenendo ASTERIA, egli ne dà a lei la cura e le racconta le sue prodezze, per le quali, accortasi ella ben tosto della sua vanità, si burla di lui e fa alcune opposizioni a' suoi versi.

SCENA QUARTA

Paggio d'Aglae con i sopradetti

Viene a chiamare ASTERIA in nome della padrona; intanto il CAPITANO, non soddisfatto de' versi, risolve di scoprire il suo amore ad Aglae piuttosto con una serenata.

SCENA QUINTA

BONIFAZIO, PINARDO, DEMONIO

Il DEMONIO, in simulate vesti accompagnatosi nel viaggio con BONIFAZIO, lo va dissuadendo dal proseguire più avanti, per non lasciare in abbandono gli amori d'Aglae. Vedendo poi comparir l'Angelo, al quale egli non può resistere, prende partito di avvantaggiare il cammino con PINARDO, sotto pretesto di preparar l'albergo di là non lontano.

SCENA SESTA

ANGELO, BONIFAZIO

Mostra l'ANGELO d'esser anch'esso incamminato a Tarso, perciò il cavaliere volentieri accetta la sua compagnia, ed ascolta da lui ricordi molto pii, da' quali vien maggiormente infiammato all'amor di Dio. A persuasione dello stesso, lascia l'armi e gli abiti più superbi e, dandoli a un povero che s'incontra a passare per quelle strade, si veste un abito devoto preparatogli dall'ANGELO e, già tutto rivolto a Dio, ricordatosi che ancor gli resta un ritratto dell'amata donna, lo getta via.

SCENA SETTIMA

DEMONIO

Essendosi fermato in disparte a osservare il tutto, non senza sua confusione, delibera «di» andarsene tosto a Roma per indurre Aglae col mezzo di quel ritratto a richiamar Bonifazio.

SCENA OTTAVA

AGLAE, ASTERIA, *paggio*

Passati già quattro mesi dopo la partenza di Bonifazio, sente AGLAE non affatto per ancora estinto il suo foco. Considera quanto deva fuggirsi amore, prima che prenda forza, e rivolge i preghi alla divina clemenza, implorando il suo aiuto.

SCENA NONA

DEMONIO *e sopradetti*

Il DEMONIO, per muovere a gelosia il cor d'Aglae, le restituisce il ritratto, fingendo che nel venire a Roma era stato di ciò pregato da Bonifazio il quale, mosso dallo sdegno di essere stato scacciato da lei, s'era dato all'amore d'un'altra donna. Tuttavia compatendo piuttosto AGLAE allo stato di Bonifazio, che sentendone disgusto per cagion propria, gli propone il DEMONIO d'applicarsi alle nozze di Bonifazio, di qualità non inferiore alla sua. Ma rispostogli da AGLAE che sopra ciò prenderà risoluzione dopo il ritorno di lui, partesi il DEMONIO, rivolto a nuove frodi contro il nobil pellegrino.

SCENA DECIMA

AGLAE, ASTERIA, *paggio*

Riprende ASTERIA la severità mostrata da AGLAE al forestiero ed il rigore con che ella fugge gli amanti, datasi di soverchio alla sprezzatura degli ornamenti. Le risponde Aglae che maggior lode acquista alle donne una stabil virtù, di quello che si faccia una caduca bellezza.

SCENA UNDICESIMA

BONIFAZIO, DEMONIO

Stanco nel cammino, si ferma BONIFAZIO a riposarsi; è sopraggiunto dal DEMONIO in forma di corriere con una finta lettera di Aglae, che lo invita alle sue nozze e lo sollecita al ritorno. Risolve nondimeno BONIFAZIO di tirare innanzi la cominciata impresa; al che si oppone al DEMONIO, dissuadendogli con ogni sforzo l'entrare nella città.

SCENA DODICESIMA

ANGELO, BONIFAZIO, «DEMONIO»

Rimprovera l'ANGELO al DEMONIO la sua falsità e perfidia, onde egli vinto cede e se ne fugge.

SCENA TREDICESIMA

ANGELO, BONIFAZIO

È BONIFAZIO inanimito¹ dall'ANGELO a non temere qualsivoglia accidente al quale Dio lo chiami. E insieme si muovono verso la vicina città.

SCENA QUATTORDICESIMA

CAPITANO *e suo servitore*

Vanno sul cominciar della notte per far la serenata ad Aglae.

¹ *inanimito*: dal lat. *animos addere*, "rincuorare". Si veda anche la v. *inanimire* del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1729-1738), 4 ed.

SCENA QUINDICESIMA

ASTERIA e sopradetti

Parendo ad ASTERIA, che il CAPITANO ardisca troppo, esce fuori non riconosciuta, lo schernisce e lo mette in fuga.

CORO

Esprime, come l'umana vita non è altro che guerra.

INTERMEZZO

Alcuni giovanetti vanno insieme divisando di metter all'ordine un intermedio. Propongono diverse invenzioni e, fra l'altre, la caccia di Atteone e la nave di Giasone; ma, non essendo approvate, si applicano finalmente a un soggetto più proporzionato al lor gusto e si allestiscono per andare a rappresentarlo sopra la scena.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

PINARDO

Giunto in Tarso, si spaventa per le crudeltà vedute contro i cristiani.

SCENA SECONDA

INNOCENZO *martire*, CORO DE' SOLDATI, SIMPLICIO *proconsole*

INNOCENZO è condotto alla morte, mostrandosi dispostissimo a testificar col sangue la verità della sua fede.

SCENA TERZA

BONIFAZIO *e sopradetti*

È INNOCENZO rincorato da BONIFAZIO il quale, scopertosi anch'esso cristiano e disprezzando gl'idoli, è condannato a morire.

SCENA QUARTA

PINARDO, NICANDRO *soldato*

Mentre tutto ansioso va PINARDO ricercando di Bonifazio, ode da NICANDRO la morte; se ne duole aspramente e si risolve di recuperare a qualsivoglia prezzo quel santo corpo per riportarlo ad Aglae.

SCENA QUINTA

AGLAE, ASTERIA, *paggio*

Terminando in quel giorno l'anno prefisso da Bonifazio per il ritorno, si mostra AGLAE tutta desiderosa dell'adempimento, per venerare l'aspettate reliquie.

SCENA SESTA

PINARDO *e sopradetti*

Arriva PINARDO in Roma e, dopo aver raccontato ad AGLAE il martirio del santo giovane, le presenta in un'urna le sue reliquie che sono, non senza pianto e devozione straordinaria, ricevute da Aglae, la quale si incammina poi con esse per fabbricargli un nobilissimo tempio.

SCENA SETTIMA

CHIESA TRIONFANTE *e* CHIESA MILITANTE.

Mostrando che non si deve piangere nella morte dei Servi di Dio, celebra l'una il valore e l'altra il trionfo di San Bonifazio ed insieme invitano il mondo ad allontanarsi, con l'esempio di lui, dalle sirti de' vani affetti, per giungere felicemente al porto del Paradiso.

Giulio Rospigliosi

SAN BONIFATIO

Interlocutori

CALLIOPE

URANIA

BONIFAZIO, *gentiluomo romano, amante di Aglae*

AGLAE, *dama romana amante di Bonifazio*

ASTERIA, *vecchia donzella di Aglae*

FARFALLINO, *paggio di Aglae*

PENITENZA

FAGOTTO, *servo del Capitano*¹

CAPITANO DRAGONI VAMPASPARA PARAPIGLIA²

PINARDO, *servitore di Bonifazio*³

DEMONIO, *poi in abito di pellegrino arabo*⁴

ANGELO CUSTODE *di Bonifazio, poi in abito di pellegrino sotto nome di* LUCINDO

CICALINO, *servitore di Orontea, amica di Aglae*⁵

SIMPLICIO, *proconsole in Tarso*

NICANDRO, *cittadino di Tarso*

INNOCENZO, *martire*

CORO DE' SOLDATI

CHIESA MILITANTE

CHIESA TRIONFANTE

¹ *LI* riporta l'indicazione di «parassita».

² In *LI* il nome è spagnoleggiante: DRAGON I VAMPASPARA PARAPIGLIA.

³ Pinardo in *P*, *L2*, *L3*, *L5*. Con il nome "Pinardo", il personaggio ricorre nella tradizione del teatro di Tirso de Molina (es.: *El melancólico*, 1627; *Quien no cae no se levanta*, 1636).

⁴ In *LI* si specifica che i panni del *pellegrino arabo* sono vestiti da Penitenza.

⁵ L'edizione a cura di Danilo Romei riporta il nome CICALETTO (cfr. G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1999). Si noti che quello di Cicalino ricorre frequentemente tra le maschere del carnevale romano (cfr. A. G. BRAGAGLIA, *Le maschere romane*, Colombo, Roma 1947).

PROLOGO I¹
CALLIOPE, URANIA

[*a due*]

Non infiammi un nobil petto
finto raggio di beltà.
Ah, che sembra a voi diletto
quel ch'è somma crudeltà.
Per voi mortali 5
ha nodi e strali,
ma dilette amor non ha.
Spera indarno esser felice
chi rivolto al ciel non fu.
Ah, se al cielo aspirar lice 10
a che perdervi quaggiù?
Di stabil pace,
di ben verace
largo fonte è la virtù.

URANIA

Quale splendor lucente vegg'io colà 15
sulle latine sponde
aprir nuovo oriente,
che d'ogni intorno i lampi suoi diffonde.

CALLIOPE

Eroe sublime e degno,
del Reno inclito pegno, 20
di cui l'alta virtude al sommo ascende
di cui l'eccelse glorie il mondo ammira
oggi colà risplende.
E il Tebro ch'ai suoi raggi il guardo gira
per l'usato sentiero 25
corre d'onor, più che di flutti altero.

¹ I due prologhi del *San Bonifatio* sono presenti solo in *P* e *L5* che, contenendo l'esplicito riferimento al nome dell'ospite d'onore, afferiscono alla rappresentazione del novembre 1638.

URANIA

Calliope, or tu che i gesti
innalzi degl'eroi,
perché ormai non t'appresti
a spiegar nel tuo canto i pregi suoi? 30
Ben'è ragion che siano
a celebrar intenti
un immortal virtù sublimi accenti.

CALLIOPE

Già di sua lode, Urania, in ogni lido
sona festoso il grido 35
e narra in ogni parte
ch'ei, magnanimo e saggio,
fa pompa di valor non men che d'oro,
mentre del gran Fernando alto messaggio,
che con augusto scettro il mondo impera 40
e con spada guerriera spesso oprò
sì, che al suono di marziali squille
si vide a piè mille bandiere, e mille;
or dunque tu, che nel castalio coro
hai sì leggiadri accenti, 45
prendi la cetra d'oro
ed offri al nobil duce i tuoi concenti.

URANIA

Poco lieto è il mio canto
e sol m'insegna l'ardor d'un vivo zelo
trattar sacri argomenti. 50

CALLIOPE

Ma pur lassù nel cielo
mercé delle tue note
lampeggiar si rimira
coronata di stelle anco la lira.
Ei che d'alta pietade ha colmo il seno 55
di grave istoria e pia
gradirà l'armonia:

PROLOGO I-II

prendi la cetra e di piacergli almeno
in te desio si scopra.

URANIA

Seguo i tuoi cenni, e già m'accingo all'opra. 60

PROLOGO II

[URANIA]

Non di vil mirto o di caduchi allori
colà sopra il Permesse²
umil ghirlanda intesso;
ma con eterni onori
sulle celesti sfere 5
cingo d'alto splendor le chiome altere.

Con dolce suon d'armoniosi accenti
è mia cura e diletto
far sereno ogni petto.
I miei vaghi concenti 10
sparsi di puro zelo
sono invito alle stelle, e scorta al cielo.

Le lusinghe d'amor lungi sen vanno
e la face, e lo strale
del mio canto immortale, 15
né con acerbo inganno
l'anime mal accorte
celata entro al piacer trovan la morte.

² Il Permesse era una delle fonti sacre del monte Elicon, abitato dalle Muse, e tradizionalmente connesso alla poesia elegiaca e amorosa (cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, v, 312).

Anzi a fuggir dal periglioso impaccio
 dell'amoroso regno 20
 con chiare note insegno
 ond'altri sciolt' il laccio
 del suo cieco desio
 con sollecito piè ritorni a Dio.

Ed oggi pur sulle canore scene 25
 a darne io mi preparo
 esempio unico e raro.
 Oggi sacro Ippocrene³
 risveglierà gl'amanti a seguitar
 di Bonifazio i vanti. 30

Tu di lassù gradisci il vivo affetto
 di chi tua pugna esprime
 Trionfator sublime.
 Forse il nobil soggetto
 ch'or l'umil cetra onora 35
 canterà poscia un dì tromba canora.

Antonio, e tu che di sublimi fregi
 orni Cromania,⁴ e pieno
 rendi di glorie il Reno,
 se già d'Alessio i pregi udisti in dolci canti 40
 or d'altro eroe latino ascolta i vanti.

³ L'Ippocrene era un'altra delle fonti sacre dell'Elicona. Creata con un calcio dello zoccolo del cavallo Pegaso, era ritenuta la fonte dell'ispirazione poetica.

⁴ Il nome si riferisce probabilmente alla città di Cromau (*Krumau*, oggi *Český Krumlov*), situata nel sud della Boemia, nella Repubblica Ceca.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

AGLAE, BONIFAZIO, ASTERIA, FARFALLINO

*Arietta*¹

AGLAE

Agli scherzi, ai diletти, ai ballи, ai canti!
 Abbian felici amanti
 dalle cure moleste il cor disciolto
 e se gioisce il cor, gioisca il volto.

BONIFAZIO

Alle danze, ai piacerи, al riso, ai giochi! 5
 Non sia chi non invochи
 a' suoi caldi desiri amor secondo,
 il cui placido ardor fa bello il mondo.

AGLAE

Or voi spiegate il canto, e voi pur liete 10
 su le canore corde,
 donzellette leggiadre, ormai movete
 con regolati errori il piè concorde.

BONIFAZIO

Ciascun festeggi a gara,
 ché chi non rende al seno 15
 dall'aspre cure oppresso
 con festosi diporti il bel sereno
 è del proprio martír fabbro a se stesso.

*Partita di ballo*¹ Così segnalata solo in *L4*.

*Arietta a due voci*²

AGLAE, BONIFAZIO

Non durano, non durano
del sol gl'aurati lampi,
ma negl'ondosi campi 20
del mar presto s'oscurano;
non durano, non durano.

Or se con l'ali
per noi mortali
passa la vita al trapassar d'un raggio, 25
solo chi gode è saggio.

Partita di ballo

Si canta Non durano e poi segue il ballo

Sen fuggono, sen fuggono
i giorni in un momento,
e le cure e il tormento
l'altrui vita distruggono; 30
sen fuggono, sen fuggono.

Or s'alle porte
già già la morte
giunge, che sorda i prieghi altrui non ode,
saggio solo è chi gode. 35

AGLAE

A me tu giri, o Bonifazio, il guardo,
il suon non odi e non rimiri il ballo.
Forse che a te quest'armonia non piace?

² Il pezzo chiuso è caratterizzato dall'introduzione di alcuni ottonari e quinari, che si rispecchia anche nel mutamento dello stile musicale.

BONIFAZIO

Se nel mirarti, Aglae, son troppo audace,
la tua somma beltà scusi il mio fallo. 40

AGLAE

Di te non meno anch'io
fo nel mirarti ogn'or pago il desio
e se nova certezza anco si chiede,
ecco, ti porge il mio costante amore,
con rinnovata fede, 45
la man per pegno e per ostaggio il core.

Ma qui si cessi intanto
dalle danze amoroze,
si sospenda la cetra e taccia il canto;
però che lieto stuolo oggi m'attende 50
di compagne festose
e forse il mio tardar ormai riprende?
Farfallino!

FARFALLINO

Signora.

AGLAE

Vattene ad Orontea,
e di' ch'io giungo a ritrovarla or ora. 55

FARFALLINO

Andrò più che di fretta,
ch'in casa di colei
(che sia pur benedetta!)
fo sempre molto bene i fatti miei;
perch'ogni volta m'empiono le mani 60
di confetti, ciambelle e marzapani.

BONIFAZIO

Vanne felice e il tuo ritorno affretta,
ché senza il mio tesoro
mendico resto e senza vita io moro.

SCENA SECONDA
PENITENZA, AGLAE

PENITENZA

Aglae, Aglae, che pensi?
 Che fai? Chi ti consiglia?
 Qual prudenza t'insegna
 a mal corretto amor ceder la briglia?
 Così l'ore dispensi? 5
 Così fai preda indegna
 all'ozio il petto, alle lascivie i sensi?
 Trofeo di voglie impure
 ogni tuo spirto langue,
 e di tua stirpe il generoso sangue 10
 non ti trafigge il cor d'aspre punture?
 Ove, misera errante,
 per sì torto cammin volgi le piante?
 Incauta, non t'avvedi
 che i tuoi vani diletti 15
 a sempiterno duol t'apron le porte?
 Co' passi del piacer corri alla morte!

AGLAE

E chi sei tu, ch'in lacerata veste,
 con occhi umili e bassi,
 con guance afflitte e meste, 20
 a me rivolgi e le rampogne³ e i passi?

PENITENZA

Perché tu viva al vero Nume ancella,
 io nunzia a te ne vengo; Iddio t'invita:
 odi ch'ei ti rappella
 dal sentiero di morte a quel di vita. 25

³ Da *rampognare*, ossia "rimproverare aspramente". Cfr. DANTE, *Inferno*, XXXII, 87: «Qual se' tu che così rampogni altrui?».

Sorgi dal fango ove tu giaci involta
e se sorda non sei sue voci ascolta.

Figlia, ah figlia, sospesa
acutissima spada
sopra te pende a debil filo appesa; 30
ohimè, chissà che ad or ad or non cada?
Malaccorta, e tu dormi?
Contro di te già carico
ha il Dio delle vendette
lo strale irato, e l'arco; 35
ministre del suo sdegno,
già in mano ha le saette.
Chi potrà far ritegno
contro lo stral ch'amaramente ancide?
Iddio non si deride 40
e sogliono sovente
le vendette del Cielo
Esser acerbe più, quanto più lente.
Non aspettar che scenda
il formidabil tèlo,⁴ 45
ma volgi il petto alla dovuta emenda.

AGLAE

Ma qual fallo commisi,
cui si deva dal Ciel pena sì fiera?
L'alma aver prigioniera
d'una somma beltade, 50
cui per giusto tributo il cor si deve,
o non è fallo o, s'è pur fallo, è lieve.

PENITENZA

Chi per le torte strade
si raggira del senso,
ciò che chiede ragion posto in oblio, 55
non vede il fallo immenso,
ond'ei si rende, ohimè, rubello a Dio.

⁴ *tèlo*: sin. di "freccia", "dardo".

Qualor l'infermo il proprio mal non crede
a chi pronto il soccorre
e crescendo il periglio 60
ogni rimedio aborre,
la cura è disperata.

Lascia, deh, lascia il calle ove sen corre
l'anima traviata
e disciogliendo il velo al fosco ciglio 65
cangia, cangia consiglio.

AGLAE

Ah, troppo duro e troppo
malagevole è il passo ove mi chiami:
ch'io lasci Bonifazio, e ch'io non l'ami?
Amor non mel concede, 70
non mel permette il core,
me lo contende una promessa fede
d'immutabil ardore.

No, no, già non potrei,
né potendo vorrei 75
cangiar sì tosto i miei desir costanti.
Troppo dolce è il godere
a due felici amanti
con scambievol desio
e poter affermar: quel core è mio. 80

PENITENZA

Tu godi? E di che godi?
Godi de' propri mali,
d'un placido veleno
che ti consuma occultamente il seno,
d'un amor che t'affligge in mille modi. 85
Misera, e di che godi?
Godi de' propri mali!

Forsennati mortali,
quel piacer che v'invita
mille spine pungenti in sé racchiude, 90
fra l'ombre della vita
incauti vi delude
con sue vane sembianze un sogno breve.

Dillo tu, se provasti
almen per un momento 95
or fra gl'amori, or fra le pompe e i fasti,
senza nube di duolo, il cor contento.

A che dunque seguire
il mondo infido in servitude acerba,
se le gioie promette e fé non serba? 100
Questi stessi monili,
onde ne vai sì altera,
sono appunto catene,
onde il falso ti tiene
quasi sua prigioniera. 105

AGLAE

Tempo verrà ch'anch'io,
giunta alla fredda etade,
alfin cangi desio;
ma degl'anni sul fiore
non mi si nieghi il vaneggiar d'amore. 110

PENITENZA

Il fior di giovinezza
ch'oggi risplende in te così vivace
mancar tosto vedrai,
vedrai non men fugace
tramontar la bellezza. 115

Ma chi certa ti rende
che la morte severa
tra l'umane vicende
per te notte non faccia avanti sera?
E se il destin fatale 120
che tu sì lungi or fai
improvviso t'assale,
quale scampo averai?

Pensa, deh pensa, Aglae, che dopo questa
breve vita mortale 125
vita immortal s'appresta,
ond'esser dèe ciascuno
(sperarmelo ben lice)
eternamente o misero o felice.

AGLAE

Ahi, qual nuovo pensiero
a sospirar m'invoglia? 130
Chi del desio primiero
con occulta virtude il cor mi spoglia?
Già rivolgo il pensier solo al mio scampo
e d'ira sol contro me stessa avvampo. 135

Ma come, lassa, or che rubella io sono,
alla celeste corte
sperar potrò di ritrovar perdono?

PENITENZA

Non vuole Iddio la morte
di chi mal saggio offese 140
la sua bontade ond'ogni ben deriva;
ma con sue voglie all'altrui scampo accese
Ei brama sol che si converta e viva.

Al ciel dunque rivolgi i prieghi e 'l core,
ché sovrana virtute 145
ti sarà guida e ti darà salute.

Contro all'arte di Pluto,
A contrastarti intesa,
invisibile scorta io sarò teco
a ministrarti aiuto; 150
intanto ecco t'arreco
opportuna difesa.

Questo puro cristallo, amica, or prendi,
di cui, se 'l mirerai,
a palesar il vero 155
ogn'altro troverai
men fido consigliere;
anzi non pur discopre,
specchio sì terso e vago,
come gl'altri l'imago, i gesti e l'opre, 160
ma rappresenta al vivo anco il pensiero.

AGLAE

Sotto manto sì vil costei racchiuso
 ha sì ricco ornamento?
 Resta il pensier confuso
 e stima oggetto tal larva o portento. 165
 Deh, non si celi, o donna,
 chi in sì povera gonna
 prodiga arrega a me sì nobil dono.

PENITENZA

Prendi, non più; la Penitenza io sono.

SCENA TERZA*AGLAE sola*

A te consacro, o Penitenza, il core.
 Sia pur senza intervallo
 di ciò pegno ben certo il mio dolore.
 Nel lucido cristallo,
 oh, come espresso appare 5
 che del mio vaneggiare
 duolo, vergogna e pentimento è il frutto!
 Sento turbarsi il seno,
 come si turba all'agitar del flutto,
 al contrastar de' venti, il mar commosso 10
 e tener più non posso,
 qui fermando le luci, il pianto affreno,
 poi che miro distinti i propri danni.
 O mortali dilette, o fieri inganni!
 Così, dunque, il mio petto, 15
 o suprema viltà, senza ritegno
 servo si fe' d'un impudico affetto?

Or sì, che giusto sdegno,
 doglia e timore il dubbio seno ingombra
 e ciò che già mi parve 20
 con sue mentite larve
 raggio, lume, splendore, or parmi un'ombra.
 Dunque la gioia e il riso
 tu fai, mondo infedel, seme d'affanni?
 O mortali dilette, o fieri inganni! 25
 Il mio chiaro lignaggio
 tra gl'amori, tra' canti e tra i conviti
 io medesma adombrai di tanto oltraggio?
 Già parmi, ahi lassa me, ch'ognun m'additi,
 che sia il nome d'Aglæ vile e negletto 30
 e fino il volgo abietto
 Aglæ dispregi e non perdoni all'onte.
 Misera, e come posso erger la fronte?
 Ahi, ché portar mi sembra in essa scritti
 de' miei sfrenati ardori 35
 con note di vergogna i lunghi errori,
 sì che i gravi delitti
 con le mie prove istesse ognun condanni!
 O mortali dilette, o fieri inganni!
 Ma più fiere quadrella,⁵ 40
 in me scocca il pensiero
 d'esser in odio al sempiterno Impero,
 ché in alma a Dio rubella
 d'aver offeso il Regnator del mondo,
 più di Pelio e d'Olimpo è grave il pondo. 45
 A Lui, di cor pentita,
 chiederò dunque aíta,
 ché se chiede pietà dal Re sovrano
 dolente cor non la domanda invano.

⁵ *quadrella*: sin. di "freccia", "dardo". Il quadrello è un tipo di freccia per balastra caratterizzato da un rinforzo metallico della punta a base quadrata.

SCENA QUARTA

FAGOTTO, *servitore del Capitano*

Senz'esser indovino,
 ognun distingue il pesce dalla carne,
 gli storni dalle starne,
 il pan da' sassi e dall'aceto il vino.
 Ogni poca avvertenza, 5
 con chiare distinzioni,
 riconosce i baiocchi da' testoni.
 Eppur c'è così poca conoscenza
 ed è la gente poi sì mal accorta
 in quel che tanto importa, 10
 che sia pur un cervel sagace e scaltro,
 saprà difficilmente
 riconoscer ben bene un uom dall'altro.

Quanti, oh quanti s'infrascano il cervello
 per conoscer le stelle ad una ad una, 15
 per osservar questo pianeta e quello
 e saper quanti passi fa la luna!
 O diligenze vane!
 Che s'ha da far di cose sì lontane?
 Uno studio eccellente 20
 sarebbe l'imparare
 a conoscer la gente,
 come si fa dall'un l'altro colore,
 perché in questo si vede
 che si piglian de' granchi a tutte l'ore. 25

A me così succede,
 che postomi a servir un capitano
 mi credevo per certo
 fusse tutto bravura;
 alla fine ho scoperto 30
 ch'egli è vile, dappoco, abbietto e vano
 per profession, per arte e per natura.

Il peggio è ch'ogni cosa
si finisce in canzoni, in dame e in armi,
né io posso vantarmi 35
d'aver mangiato mai quant'ho bisogno;
e s'ho da dire il vero
non mi satollo mai, se non in sogno.

SCENA QUINTA

CAPITANO DRAGONI VAMPASPARA PARAPIGLIA, FAGOTTO

CAPITANO

Scortese, arrogantissimo e codardo!

FAGOTTO

Ma lupus est in tabula.

CAPITANO

Al mio sguardo,

in segno d'umiltade
s'atterra ogni stendardo,
e s'inchinan ver' me l'aste e le spade. 5

Dispettone di Marte mio sergente,
io voglio che la gente
s'allarghi quattro miglia di lontano
con abbassar le ciglia,
quando comparir vede il Capitano 10
Dragoni Vampaspara Parapiglia.
Oh, tu sei qua, Fagotto?

FAGOTTO

Io son qui per servirvi in stampa d'Aldo;⁶
non vi facevo motto
per vedervi infuriato. 15

CAPITANO

Io mi riscaldo
con certi sempliciotti scioccarelli
che mi fanno venir la mosca al naso
e mi voglion tirar per li capelli
a far qualche questione;
e or ora, affé tel giuro, 20
ci mancò poco, al volger del cantone
m'incontro in uno che voleva il muro.

FAGOTTO

[*a parte*]

Non so se la più strana pretensione
al mondo mai si senta;
bisogna saper prima 25
se il padrone di casa si contenta.

CAPITANO

Io, vedendo di me far poca stima
(fortunaccia riversa,
cieca, fallita, perfida e perversa!),
tutto m'inviperisco 30
e soffiando e sbuffando
divento un basilisco.

FAGOTTO

È spedito colui, mi raccomando!

⁶ *in stampa d'Aldo*: nel senso di "con precisione e perfezione". Il riferimento è alle edizioni di Aldo Manuzio, generalmente note per la loro accuratezza e impeccabilità.

CAPITANO

No, no, la passò bene
perché fuggì volando, 35
ché se non era questo
non m'averian tenuto le catene,
di non dar nelle rotte presto presto.

FAGOTTO

Ditemi il vero: che gl'avreste fatto?

CAPITANO

Un altro ch'usar volle un simil tratto, 40
presolo per un piede,
lo scagliai tant'in alto
che sì grand'opra ogni credenza eccede.

FAGOTTO

Dovette in sì gran salto
rompersi tutte l'ossa! 45

CAPITANO

Questo braccio infuriato
avventollo all'insù con sì gran possa
che quello sventurato
più di fame morì che di percossa;
e se la mia memoria in ciò non erra 50
tardò sei giorni a ricader in terra.

FAGOTTO

[*a parte*]

Superbo e vantatore,
ma dappoco e codardo!

CAPITANO

Che dicevi?

FAGOTTO

Che pochi
son bastanti a soffrire un vostro sguardo. 55

CAPITANO

Che pochi? Anzi nessuno!
Tu m'averai veduto
sventolar sul cimiero quelle penne
che mi mandò il Gran Turco per tributo.

Senti: il Bassà che venne
 in nome suo, gittatosi per terra,
 mi pregò supplichevole e tremante
 di non muovergli guerra,
 però che poco avante
 accorto s'era alle mie prove estreme
 ch'io valgo sol più che mill'altri insieme,
 Poder di quel stregone
 carbonaro ribaldo di Plutone!

FAGOTTO

Deh, non andate in collera, padrone!

CAPITANO

Che collera? Anzi adesso
 parlo amichevolmente e me ne rido,
 mentre ch'io fussi in collera davvero
 nel mio sguardo, nel grido
 vedresti un lampo e sentiresti un tuono;
 ma ritorniamo al buono.

FAGOTTO

Seguite pur, ché di sentire aspetto
 l'esito dell'impresa.

[*a parte*]

Più di trecento volte me l'ha detto!

CAPITANO

Si batteva una rocca ben difesa
 e già più di tre ore
 durato era l'assalto
 quand'io, sdegnato ch'altri resistesse
 al mio capitanissimo valore,
 spicco a piè pari un salto
 là dov'era più stretta la battaglia
 e vincitor mi trovo in un istante
 sull'aste, picche e cannoni sonante,
 altissima muraglia,
 alla barba di Giove altisonante,
 fumante, lampeggiante, fulminante!

FAGOTTO

Quant'era alto quel muro?

CAPITANO

Poco poco.

Io tengo per sicuro
che nel più basso loco
non passasse di molto cento canne.

FAGOTTO

Oh, questa sì che fu degna di voi!

95

CAPITANO

Venti giorni dappoi
m'occorse un caso bello,
non punto punto inferiore a quello,
ché vedendo la cosa mal parata
contro di me mandò il Gran Turco in fretta 100
di Giannizzeri un numero infinito.
Io, che nell'armi non ricuso invito,
in un gran campo accetto la giornata,
ma per troppo svantaggio
(ah, Saturno poltrone!) 105
non bastando a far testa il mio coraggio,
veggo andar la mia gente in dispersione
e ben tosto ognun diede,
più ch'il petto al valor, la fuga al piede.
Chiamo, sgrido, comando e tutto è vano, 110
ché non v'era pur un che m'intendesse.
Che pensi che facesse,
in tanta confusione, il Capitano
Dragoni Vampaspara Parapiglia?

FAGOTTO

Ch'ancor egli fuggisse a tutta briglia!

115

CAPITANO

Che fuggir, che fuggir? Quando mirai
andar le squadre mie disperse e rotte,
con un soffio smorzai
la gran torcia del sole.

FAGOTTO

[a parte]

Buonanotte!

CAPITANO

Così, salvo e sicuro, 120
col favor dello scuro
ognun poté raccòrsi al padiglione.

FAGOTTO

Oh, gran risoluzione!

CAPITANO

Degna appunto di questo cervellone.

FAGOTTO

Gran prodezze per certo; or non v'incresca 125
del mio valor antico
ascoltar una prova fresca fresca.

CAPITANO

E chi fu il tuo nemico
contro di cui facesti opre ammirande?

FAGOTTO

Una tavola piena di vivande! 130
Iersera doppo cena
m'abbattei in un ridotto
dov'erano a mangiar da sette o otto.
La tavola era piena
e perché fui cortesemente accolto 135
non mi fei pregar molto,
ché sì gentile io sono,
ch'essendo in compagnia di genti liete,
per far servizio bevo senza sete.

Ma ritorniamo al buono. 140
Guardando io dunque in questa parte e in quella
per far buon fondamento
mi tiro innanzi un piatto di vitella
e datoli lo spaccio in un momento,
con quattro colpi soli, 145

piuttosto che per voglia
per un certo capriccio,
mi fermo alquanto intorno ai ravioli.
Armato di coltello e di forchetta,
poi rivolgo l'assalto a un gran pasticcio 150
e, mentre ch'io lo tratto molto male,
mirando a me discosto,
entro a salsa reale
soavemente intinta,
una pollanca arrosto; 155
per non porre in malizia la brigata,
mostro con una finta
d'aver posto la mira all'insalata,
ma con avido artiglio
alla nobil pollanca io do di piglio 160
e così, lesto lesto,
me la tiro sul piatto e fo del resto.
Queste son prove belle,
senza pericol d'intaccar la pelle.

CAPITANO

Fagotto, i tuoi discorsi 165
sono da' miei troppo diversi e vani.

FAGOTTO

Parla ognun da suoi pari,
voi da Dragoni Vampa, io da Fagotto,
voi da bravo campione ed io da ghiotto.

CAPITANO

Odi quel che più importa: io parlar bramo 170
con Asteria, donzella
d'Aglæ, che cotant'amo;
vanne, cerca e trovata a me l'appella.

FAGOTTO

Vado.

CAPITANO

Ma voglio prima 175
narrarti una leggiadra mia vendetta.

FAGOTTO

Piuttosto ora saría di desinare.

CAPITANO

Andiamo, se ti pare,
perch'io farò pensier d'averla detta.

FAGOTTO

Sì, sì, per vostra vita,
anch'io farò pensier d'averla udita.

180

SCENA SESTABONIFAZIO, PINARDO *suo servitore*

PINARDO

Se l'amar donna in un bella e costante
con scambievol ardore
può far felice un core,
non è di te più fortunato amante.

BONIFAZIO

Dir non saprei quant'io gioisca ardendo
mentre ch'avvinto in fortunati nodi
da quei begl'occhi io pendo,
che quasi ardenti stelle in ciel d'amore
dan legge alla mia sorte
e con stabil tenore
pônno darmi egualmente e vita e morte.

5

10

PINARDO

Col tuo lungo gioire
prospero il Ciel si mostri a' desir miei,
mentre sì lieto sei
nella gradita stanza,
ché nulla ormai da desiär t'avanza.

15

195

BONIFAZIO

Tale, o Pinardo, il tuo servir mi diede
d'amor pegno e di fede
che non facendo espresso
ciò che di più segreto 20
chiudo nell'alma, offenderei me stesso.

Questo or fa' ch'io ti scopra
un mio pensier celato
e ch'io n'attenda il tuo consiglio e l'opra.

PINARDO

Di' pur, ch'i cenni tuoi 25
ad obbedirti intento
mai non m'avranno irresoluto, e lento.

SCENA SETTIMA
AGLAE e sopradetti

AGLAE
[*a parte*]

Questo è saggio pensiero:
che lasci il Tebro Bonifazio e muova
di Tarso alle contrade,
ove il Pretor severo,
arrotando le spade 5
contro a stuolo innocente,
quasi in tragica scena,
si fa gioco e trofeo dell'altrui pena.

Tenterò far con tal viaggio acquisto
delle bramate spoglie 10
d'un campione di Cristo,
cui le sacrate soglie
ergerò poi devota: oh me felice,
se ventura cotanta aver mi lice!

Così scioglier i lacci 15
del mio cieco desire anch'ho speranza
ché gl'amorosi impacci
o nulla rompe o sol la lontananza.

Dunque da me lontano,
Bonifazio, n'andrai 20
ed io, misera me, gl'amati rai
bramerò poscia invano;
e qual resta a me spene
se teco tu ne porti ogni mio bene?

Folle! E dove trascorri, o mio pensiero? 25
Torna al dritto sentiero,
fuggi quel mal che ti conduce a morte!
Ma s'al mal ti ripara
con rimedio sì forte,
è troppo, ohimè, la medicina amara! 30

Lassa me, fan contrasto
or l'uno or l'altro affetto
e duro campo è di battaglia il petto.

Ma veggio Bonifazio; ah, ch'all'aspetto
della mia fiamma il cor diventa un gielo! 35

Che fo? Gli scopro o taccio
questo pensier che mi trafigge il core?
Tacerò? No, ché nol permette il Cielo.
Parlerò? No, ché nol consente Amore.

PINARDO

[a Bonifazio]

Tanto farò; ma di qua viene Aglae 40
tutta sospesa e mesta.
Io da te mi diparto, e tu qui resta.

SCENA OTTAVA
AGLAE, BONIFAZIO

AGLAE
[a parte]

Or si risolve il petto, or si ritira
dalla tema agitato e dal cordoglio
e mentre or saggio ardisce ed or delira
con riflusso di duol voglio e non voglio.

BONIFAZIO
[a parte]

Forse di me favella?
Né sa che a vagheggiarla Amor m'invia.

5

AGLAE

Ei non sa qual novella
ascoltar deve inaspettata e ria.

BONIFAZIO

Qual verace contento
in rimirarmi a lei vicino io trovo!

10

AGLAE

Qual acerbo tormento
in figurarmi a lui lontana io provo!

BONIFAZIO

È la vista in amor vita e ristoro.

AGLAE

Sola in Amor la lontananza è morte.

BONIFAZIO

Io godo!

15

AGLAE

Io piango!

BONIFAZIO

Io son felice!

AGLAE

Io moro!

BONIFAZIO

O benigno mio fato!

AGLAE

O fiera sorte!

BONIFAZIO

Ma quale avrà costei
 fosco pensiero accolto?
 Troppo più che non suol turbato è il volto
 perch' il mio cor paventi; ah!, ché ben spesso
 torbida nube ha la saetta appresso!

20

AGLAE

Ma qual frametto spazio⁷
 al già fermo disegno?⁸
 Appunto, o Bonifazio,
 con gran desio t'attendo.

25

BONIFAZIO

A te ne vengo

Solo a' tuoi cenni inteso
 e se pur m'è conteso
 di palesarti appieno
 quel desio d'obbedirti
 ch' il mio petto in sé copre
 resti muta la lingua e parlin l'opre.

30

AGLAE

[a Bonifazio]

Bonifazio, a te devo,
 Devo far noto un mio pensiero: ascolta.
 Sappi, dunque... ma poco è di rilievo
 e potrò palesarlo un'altra volta.

35

BONIFAZIO

Mi sarà ferma legge il tuo pensiero:
 parla pur, ché ben sai
 che tu serbi di me l'arbitrio intiero.

⁷ *frametto spazio*: nel senso di "ritardare".

⁸ Il senso della frase è: "Ma perché ritardo l'intento già stabilito?"

AGLAE

Per non tacerlo, ormai
 saper déi,⁹ Bonifazio 40
 (quasi che *mio* non dissi, or ch'io lo perdo)
 saper tu déi (ohimè) ch'è mio desire
 che da me tu ti parta (ah, non partire!).
 Altrove il Ciel ti chiama
 (il mio cor qui ti brama!) 45
 e t'impone il destino
 lunghissimo cammino.

BONIFAZIO

Di tema e di sospetto
 a sì confuse note
 sento colmarmi il petto. 50
 Mandami pure, Aglae,
 o dove nasce o dove more il giorno,
 mandami ove col volo
 astro cocente inaridisce il suolo
 e dove Euro nemboso¹⁰ i fiati scioglie, 55
 mandami pure: appagherò tue voglie.
 Mi comandi il tuo cenno
 ch'io varchi e monti e fiumi
 o tra vasti perigli il mar sonante:
 tutto ardisco in virtù del tuo sembiante. 60

AGLAE

[*a parte*]

Indarno tenta ormai
 ritegno il cor là dove Iddio lo sprona
 con l'ardente suo zelo;
 ardisci, Aglae, nel riguardar qual fusti,
 ma qual esser dovrai servendo il Cielo. 65
 Sì, sì, la voglia alla ragion soggiaccia,
 la lingua non s'affreni
 e 'l bel desio del cor più non si taccia.

⁹ *déi*: "devi".¹⁰ *Euro nemboso*: vento carico di nuvole che soffia minacciosamente da sud-est.

[*a Bonifazio*] Udisti qual fiera
 in Tarso a morte meni 70
 chi gl'Idoli disprezza?
 Altri colà n'incenerisce il foco,
 altri il ferro n'opprime ed altri l'onda;
 quindi in sì crudo loco,
 in mezzo a tanta guerra 75
 inorridisce il ciel, geme la terra.
 A sì remota sponda
 bramo che tu ne vada
 e che a me ne riporti il sacro velo
 d'alcun che seppe, e generoso e forte, 80
 per acquistarsi il Cielo
 bramar le pene e disprezzar la morte.

BONIFAZIO
 [*a parte*] Ah, che ben riconosco in questi detti
 i già cangiati affetti!

[*ad Aglae*] Io partirò, ma volentier saprei 85
 la verace cagion che ciò richiede.
 Forse condannar puoi di poca fede
 o di troppo ardimento i desir miei?
 Forse sdegni d'amarmi?
 O pur brama novella 90
 per più gradito amante il cor ti punge?
 Dillo a me pur, ch'io me n'andrò sì lunge
 che più non oda il Tebro il nome mio.
 Io me n'andrò fra l'armi
 e incontrerò pugnando 95
 con più benigna sorte
 o festosa vittoria o presta morte.

AGLAE
 Che tu faccia partita
 non già novel desio ma Dio m'insegna
 e temprando d'amor la fiamma indegna 100
 a più nobili ardori il Ciel m'invita.

BONIFAZIO

E così, dunque, o cruda,
 cruda non men che bella,
 alla fede, all'amor ti fai rubella?
 Ah, cor falso! Ah, spergiuro! 105
 Negar non puoi che fùro¹¹
 fallaci i giuramenti
 e le promesse tue portâro¹² i venti,
 che fôra¹³ eterno il foco entro il tuo petto
 sospirando giurasti 110
 più d'una volta, il sai ben tu! Ma basti.

AGLAE

Per un folle diletto
 vuoi ch'io ponga in oblio
 la fama, l'onestà, l'anima e Dio?
 Tu, ch'amarmi ti pregi, 115
 la fama in me non ami?
 In me non prezzi d'onestade i fregi
 e l'anima immortal punto non curi?
 Solo amando il semblante
 e 'l nome usurperai di vero amante? 120
 Frena, ah frena il tuo foco e non volere
 ch'io lo Sposo immortale
 per terreno amator metta in non cale!¹⁴

BONIFAZIO

Ch'io freni il foco? Ogni speranza è vana
 se mi neghi, o crudele, 125
 ascoltar le tue note
 e vagheggiar d'appresso i tuoi splendori.

¹¹ *fùro*: "furono".

¹² *portâro*: "portarono".

¹³ *fôra*: "sarebbe [stato]" (latinismo dal piuccheperfecto di *esse = fiiërat*).

¹⁴ *cale*: da *calère*. L'espressione "mettere (qualcosa) in non cale" sta per "trascurare".

Non mi negar almeno
 chiudendo il foco in seno
 ch'io t'ami e ch'io t'adori 130
 e s'io lungi n'andrò, come chiedesti,
 permetti almen che teco il cor si resti.
 Altro già non poss'io
 che'appien tu nol sai,
 sa chi mi vede il cor quant'io t'amai. 135

AGLAE

Ah, bandisci dal petto
 ogni men puro affetto,
 asciuga il pianto e temprà le querele
 perché a torto ti lagni, o mio fedele. 140
 Saggio, quel foco estingui
 ch'a vagheggiar t'adduce
 di caduca beltà, torbida luce.
 Raffrena ormai te stesso,
 raffrena il duolo insano,
 ond'è l'animo oppresso 145
 volgi altrove il desio
 e se pace aver vuoi cercala in Dio.

BONIFAZIO

Aglae mi scaccia? Ohimè, questo ristoro
 ella mi porge? Ah, che s'io parto io moro!
 Ma l'alta mia costanza 150
 abbia pur oggi alfin questa mercede!
 In un mar d'incostanza
 sarò scoglio di fede.

AGLAE

Sappi (e le stelle in testimonio io chiamo)
 ch'ho pietà di tue pene, 155
 stimo i tuoi prieghi e t'amo
 quanto più creatura amar conviene.

BONIFAZIO

Ch'io pietà da te speri?
 Oddio, quant'è fallace!
 Quanto quei detti, ohimè, son lusinghieri! 160
 Con le sue note infide
 mostra sentir pietade e pur m'uccide.

AGLAE

Più indugiar non si vuole:
 a dipartir t'accingi,
 tosto che spunti in oriente il Sole. 165

SCENA NONA
 BONIFAZIO *solo*

Infelice mio cor, tu sei tradito!
 Che farò? Che farò se da costei
 sì gran torto ricevo?
 Soffrir nol posso, e vendicar nol devo.

Che pensi, o Bonifazio? 5
 Ecco, de' miei martiri
 doppo sì lunghe pene amor non sazio
 quando tregua a i sospiri
 sperai, misero me, tosto ha rapita
 con la speme il gioir, l'alma, e la vita. 10

Lasso, ogni mio diletto
 dove, dove, n'è gito?
 Il mio lieto gioire,
 ohimè, dov'è sparito?
 Infelice mio cor, tu sei tradito! 15

Ma dove volger devo
 i miei giusti lamenti?
 Mi lagnerò del torto ch'io ricevo?

Di lei che tant'è nel mio duol feroce?
 De' miei pensier senza misura ardenti? 20
 Mi lagnerò di lei che m'ha schernito?
 Di me che fui sì folle in tante guise?
 D'Amor che m'ha ferito?
 Del Ciel che lo permise?
 Così, perché prescritto 25
 non ha termine alcuno il mio cordoglio,
 di lei, di me, d'Amor, del Ciel mi doglio.
 Ma mentre io mi querelo
 da Amor, da lei, dal Cielo,
 ohimè, non son udito! 30
 Infelice mio cor, tu sei tradito!
 Perfida, che all'amor manchi di fede!
 Iniqua, che gioisci ai miei tormenti!
 Cruda, ch'al mio servir dai tal mercede!
 Empia, che non osservi i giuramenti! 35
 Tiranna senza legge!
 Falsa, che fingi amor e pur nol senti!
 Chi di seguirti elegge,
 fugga prima che sia da' lumi anciso
 e se pianger non vuol non creda a un riso. 40
 Fender il mar che procelloso freme
 senz'arte o legno il flutto,
 sparger sui sassi inutilmente il seme
 e poi raccorne il frutto,
 imprigionar con ampia rete il vento 45
 e con dolce concento
 spogliar di sdegno a fiero drago il petto,
 sperar altri ben può, pria che si speri
 con stabili pensieri,
 trovar in donna amante un vero affetto. 50
 Io che n'ebbi già speme
 resto a ragion schernito.
 Infelice mio cor, tu sei tradito!

SCENA DECIMA
BONIFAZIO, PINARDO

PINARDO

Bonifazio (che fia?) sospira e geme.
Qual ria cagion in dolorose note
scioglie la lingua e rende mesto il viso
che pur or fu sì lieto?

BONIFAZIO

Ahi, mal aver si puote 5
sugl'occhi il pianto e nella bocca il riso!
Con ingiusto decreto
mi condanna la sorte
a miserabil morte e vuol ch'intanto
chiuda gl'occhi alla luce e gl'apra al pianto. 10
Aglae pur or m'impose (ah, reo destino!)
ch'allo spuntar della novella aurora
io rivolga il cammino
di Tarso alle contrade.
Ohimè, Pinardo, ohimè, quanto m'accora! 15
Per me spenta è pietade,
per me speranza è morta!
Ohimè, chi mi conforta?

PINARDO

E perché in via sì lunge un fido amante?

BONIFAZIO

Perché l'alma di lei sempr'incostante, 20
qual d'austro¹⁵ allo spirar volubil foglia,
ad ogn'or cangia voglia,
menzognera e superba,
e vantando ogn'or fé, fede non serba.

¹⁵ *austro*: vento che soffia dal sud.

	Finge tema del cielo, dolor de' falli, e di virtù desio, ma sol con tai menzogne ella s'appresta a schernir l'ardor mio. Misero, e così resta rotto lo strale e la mia fiamma estinta.	25 30
	Estinta? Ah no, ché più che mai vivace nel suo rigore io sento arder nel petto mio l'antica face, onde senza rimedio un rio tormento a morir mi trasporta.	35
PINARDO	Ohimè, chi mi conforta?	
	Forse prova far vuol di tua costanza e d'amore e di fede con dura lontananza?	
BONIFAZIO	Vòlto ch'io' abbia il piede lascerà poi d'amarmi.	40
PINARDO	Già non estingue in vero amante il foco, cangiar di tempo e loco.	
BONIFAZIO	Eh, Pinardo, ben sai quei noti carmi: quel che dagl'occhi è lungi il cor di rado attende.	45
PINARDO	Quel ch'è lungi dagl'occhi il core intende. Ma chissà se costei, ch'è pur sagace, t'affretta alla partita sol per mirar se spiace a te dal suo semblante per qualsisia cagion mover le piante?	50

D'ogni amator è stile
 spesso discordi aver la lingua e 'l core
 e di celar pur anco un foco ardente 55
 con sembianza di ghiaccio;

e s'è ver che sovente
 con il finger disciolto il proprio laccio
 l'altrui si viene a stringere,
 lasci l'arte d'amar chi non sa fingere.¹⁶ 60

Lasci d'Amor il Regno
 chi non sa far la fronte
 specchio talor di simulato sdegno;
 nobil menzogna è parto
 di non volgare ingegno 65
 e su base d'inganno
 stabilisce il suo seggio Amor tiranno.

BONIFAZIO

Una speme s'è incerta e cos' frale¹⁷
 troppo è lieve conforto
 all'alma sbigottita 70
 ov'è sì certo e cos' duro il male.

PINARDO

Ma pur ancor c'è speme, ancor c'è vita.
 Pria di muover le piante
 con lacrime iterate
 risveglierai quel seno alla pietate 75
 benché fusse un diamante.

¹⁶ Si noti che l'anomalia metrica dei vv. 59-60, rispettivamente un ottonario e un dodecasillabo, corrisponde alla stretta che porta a una breve sospensione musicale:

The image shows a musical score for a vocal line. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics are written in a small font: "lac - cio l'al-trui si vie-ne, a strin - ge-re, la - sci l'ar - te d'a-mar chi non sa fin - ge - re. La - sci d'A-mor il Re - gno chi". Below the lyrics, there are numbers 4, 5, 6, 4, 3, 4, which likely indicate fingerings or breath marks. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord at the beginning and a whole note chord at the end.

¹⁷ *frale*: dal latino *fragilis* influenzato dal francese antico *fraille*, "fragile".

Bandisca ardita speme il tuo tormento:
 bene spesso un momento
 a chi dubbio s'aggira in mar di pene
 porta impensato bene. 80
 Se la sorte in variar solo è costante
 chi piange aspiri a ritornar giocondo.
 Il sol che fa ritorno
 mai non ritrova il mondo
 nell'istesso sembiante 85
 in cui mirollo al terminar del giorno.
 Chissà, potrebbe ancora
 per te più venturosa
 uscir dall'onde la novella aurora.

SCENA UNDICESIMA

DEMONIO *solo*

Dalla più tenebrosa
 stanza del cieco Averno,¹⁸
 ove, lasso, il Ciel vuole
 che sia il mio duolo eterno,
 sorgo pur oggi a rimirare il sole. 5
 Ma può soffrire appena
 il guardo avvezzo alla tartarea notte
 la sua luce serena.
 Questo lume, quest'aura e questo cielo
 godon dunque i mortali? 10

¹⁸ *Averno*: "inferno". Il nome deriva dal lago d'Averno, uno specchio d'acqua nei Campi Flegrei che, per le esalazioni solforose, era anticamente considerato la porta degl'inferi.

Poscia, deposto in terra il fragil velo,
 hanno immutabil trono
 sulle sfere lucenti
 ed io sempre pur sono
 funesto abitator d'ombre dolenti 15
 e perché il duolo ove son io sepolto
 sempre mai viva, anco il morir m'è tolto.

Non fia però giammai ch'io non procuri,
 vero fabbro d'inganni,
 congiurar a' lor danni. 20
 Io farò che non duri
 per essi il dì giocondo
 e s'io lacimerò non rida il mondo!

Ma che minaccio, ohimè, se cotant'alme
 ogn'or con chiari vanti 25
 riportan contro me vittorie e palme?
 Ecco, pur oggi i due sì ciechi amanti,
 Bonifazio ed Aglae,
 le lusinghe d'amor poste in oblio,
 sprezzan ogni diletto 30
 e con saldo pensier volgonsi a Dio

Con sollecito affetto
 già Penitenza il cor gli sferza e punge
 e con auspicî espressi
 di più alti successi 35
 Bonifazio va lunge;

ma chiuda pur in seno alma di scoglio,
 io di ritrarlo spero
 (s'altro però non son da quel ch'io soglio)
 da sì lungo sentiero 40
 ché s'ardii già di contrappormi a Dio,
 onde nemico eterno a lui rimango,
 come può contrastarmi un uom di fango?

Al contrasto, agl'inganni, or or m'invio
 e prenderò per più celarmi altrui 45
 con turbante di Tracia il crine avvolto,
 d'arabo peregrin le vesti e il volto.
 Ogni prova si tenti: è vera lode
 ove manca la forza usar la frode.

SCENA DODICESIMA
AGLAE, ASTERIA, FARFALLINO

FARFALLINO

Una gran fretta è stata
in casa stamattina
a far levare all'alba la brigata!
Ma che c'ho da far io,
ché prima ancor che si vedesse lume 5
m'hanno fatto saltar fuor delle piume?
E Bonifazio poi ch'ha da partire
sarà l'ultimo forse a comparire!

ASTERIA

E vorrai dunque, Aglae,
che varchi fiumi e passi boschi e monti 10
con estremi perigli
un che t'ama e t'adora?
Ei, ch'avvezzo è tra gl'agi
d'oziosi palagi,
quanto tem'io che mora 15
in così lunga e faticosa via!
Ah, che solo il pensiero
di sventura sì ria,
di caso atroce e fiero
mi colma di spavento 20
e correr gielo ogni mia vena io sento.

AGLAE

In ciò ben fisso ho il seno:
tant'ho fermato e la mia voglia è questa.

ASTERIA

Ei dunque passerà da un bel sereno
ai nubi, alla tempesta 25
e saran state a lui con empia sorte
le lusinghe d'amor preludio a morte?

AGLAE

Io non pavento i mali
ch' il tuo vano timor finge a te stessa.

ASTERIA

A chi soverchio ardisce e nulla teme 30
con cadute mortali
sovrastano talor miserie estreme.

Avverti, Aglae, ch' amore
sotto cener fallace
chiude sovente un viepiù grave ardore. 35

Or se l' antica face
non fusse incenerita,
tu bramerai pur anco
doppo la sua partita
di poter vagheggiar l' amato volto. 40

Aglae, so ben ch' allora
mi narrerai piangendo il tuo tormento,
ma fiano sparsi i tuoi sospiri al vento.

AGLAE

Piangasi e s' egli è d' uopo anco si mora
prima che nobil petto 45
in sé racchiuda e serbi un vano affetto.

ASTERIA

Vergognar non ti déi, se il petto asconde
voglie conformi alla tua fresca etade.
A tua vaga beltade
si confanno d' amor l' ore gioconde. 50

AGLAE

Del mio fallir verace
che poi direbbe il volgo?
Ei che suol far sovente,
arrotando la lingua empia e mordace,
rea l' innocenza e la virtù nocente? 55

ASTERIA

Lodo anch'io che si toglia
ogn'ombra, ogni sospetto,
ma che però tu voglia
ogni gioia fuggir, questo non lodo.

Fa' che somma onestade
in te splenda e s'ammiri
con grave moto e tardo
girisi intorno il guardo
e fa' che in te rivolto
non sia chi non rimiri
un pudico splendor nel tuo bel volto.

Se poscia Bonifazio
talor ti prega e narra i suoi tormenti,
odi pur le sue pene, ascolta i prieghi,
ma fa' che non si pieghi
il core a' suoi lamenti,
fermo qual torre al contrastar de' venti.
Così mostrerai come
si serbi alle lusinghe il pensier casto.
Virtù senza contrasto
merita di virtude appena il nome.

AGLAE

Contrasta indarno il core
con l'amata beltade:
chi scherza col periglio alfin vi cade.

ASTERIA

Ma qual maggior periglio
d'un súbito consiglio?
Soverchia fretta al precipizio è presso
e stabilito da ben mille prove
mostra il proverbio espresso,
che chi lento il piè move
libero d'ogni rischio il calle accerta,
ma destriero che corre è tomba aperta.

FARFALLINO

Che vecchia maledetta!
Non par, per vita mia,
ch'abbia studiato la filosofia? 90

AGLAE

Non più, Asteria, non più! Troppo hai tu detto.
Volta a più saggia vita,
quel cammin seguirò che Dio m'addita.

SCENA TREDICESIMA

BONIFAZIO, PINARDO *e sopradetti*

BONIFAZIO

Ecco, del mio partir giunt'è pur l'ora
e già, Pinardo, io sento
per me troppo noiosa ogni dimora.
Oh, come in me cangiato in un momento
ritrovo ogni desio! 5
Addio, colli superbi! O Tebro, addio!

ASTERIA

L'infelice garzon qua volge i passi.

BONIFAZIO

Tempo è già ch'io ti lassi,
Aglae; lieto men vado
ad appagar tua voglia. 10
Un non so che d'insolito e soave
dal mio turbato cor fuga ogni doglia,
onde il partir, ch'io già stimai sì grave,
or mi fa lieto appieno;
sol di giungere in Tarso io bramo e solo 15
mirar bramo quel suolo
e non che l'ore e i giorni, anco i momenti
del mio caldo desir volan più lenti.

AGLAE

D'Iddio l'eccelsa mano
in te cangiar l'affetto 20
sola poté col suo poter sovrano.

BONIFAZIO

Ascolta il modo. In preda a mille cure
nell'affannoso letto
prender riposo io non potea; ma pure,
mentre i pensieri in me dormir non pônno, 25
languidi i lumi alfin mi chiude il sonno.

Quand'ecco, ormai quasi da me diviso
(oh, qual sogno vidd'io, se pur fu sogno!),
io scorgo d'improvviso
empir di raggi immensi il mio soggiorno 30
e veggo aprirsi a mezzanotte il giorno.

Poscia con queste note
odo fra quella luce
un suono uscir, ch'il mio dolor consola:
«Vanne pur, Bonifazio: il Ciel t'è duce. 35
Non trionfa d'amor chi non s'invola».

Riconsolato io mi risveglio allora,
parendomi noioso ogni momento
che tardava l'aurora,
e ben più d'una volta 40
sorsi a mirare intento
se l'alba in ciel co' suoi purpurei lampi
rasserenasse ancor dell'aria i campi.

AGLAE

Qual di tenebre infide
nebbia non si disombra 45
s'a dileguar quell'ombra
sol con un de' suoi raggi il Cielo arride?

BONIFAZIO

Ma dimmi, Aglae, ti prego:
s'altri portasse un giorno in questa soglia
per Dio priva di vita 50
la caduca mia spoglia,
ti sarebbe gradita?

AGLAE

Lascia gli scherzi, o Bonifazio, e taci,
ché sono i motti audaci
in materia sì pia 55
d'impietade argomento o di follia.

FARFALLINO

Quando a te non spiacesse
che venissi anch'io teco
in sì lungo cammino,
mi potresti portar nel valigino? 60

ASTERIA

Vanne e torna felice!
Ma dimmi, tu che porterai, Pinardo,
quando ritornerai
da sì strana pendice?

PINARDO

Dimmi un po' prima tu: che mi darai, 65
Asteria, or ch'io mi parto?

ASTERIA

È così repentino
il tuo partir, ch'ancor non ci pensai.

PINARDO

Fia sì lungo il cammino
ch'io tempo avrò da ripensarvi assai. 70

FARFALLINO

Così batterà pari:
la va tra galeotti e marinari.

BONIFAZIO

Pria che per l'alta mole,
tutti i segni del ciel varcando intorno,
l'usato suo cammin termini il sole, 75
se non mel nega il fato a te ritorno.

Ovunque io vada intanto
 meco porterò scritto
 con carattere interno
 di favorito servo obbligo eterno, 80
 né caso alcuno il tuo gran merto, Aglae,
 farà pormi in oblio.

AGLAE

Vanne ove il Ciel ti trae,
 o Bonifazio, e ti sia scorta Iddio.
 Tra i dirupi del mondo e tra gl'errori 85
 ove ad ogn'or si cade
 vaglia, o Somma Pietà, la tua pietade.
 Tu vera Via, tu Verità, tu Vita,
 porgi agl'erranti aíta.

FARFALLINO

Sento alquanto turbarmi 90
 che costor vadan via.
 Ma non voglio per questo disperarmi,
 ch'ho sempre inteso dir: «Vita beata
 dov'è poca brigata».

CORO A QUATTRO

Ah, quanti n'inganna
 fallace beltà!
 Chi cieco s'affanna
 seguendo suo lampo
 mai scampo non ha. 5
 Al fulmine è scorta
 quel lampo che ride:
 le luci conforta
 ma l'anima uccide.
 E quel che i petti ingombra: 10
 miseri, è solo un'ombra!

Dal perfido mondo
sottraggasi il piè:
t'alletta giocondo,
ma in fronte superba
non serba poi fé. 15

Di mente non desta
è sogno verace
quel ben che s'appresta
dal senso fallace. 20
E quasi in chiuso speco,
miseri, è solo un'eco!

FINE DELL'ATTO PRIMO

INTERMEZZO I

*La Civetta**Aria*

[a 4]	Più tranquilli e meno ardenti ecco a noi tornano i dì. Sono ormai gli strali spenti onde i campi il sol ferì. A sgombrare i pensier foschi su, su, compagni, alle campagne, ai boschi! Ricca d'ambre e di rubini ogni vite ecco si fa. D'ogni colle entro i confini lieto autunno ormai sen va. A godere i dì beati su, su compagni, alle pendici, ai prati!	5 10
[III]	Chi di Cinzia i diletti di seguitare è vago rendere il pensier pago oggi può fra i boschetti. Se far prede a lei vi piaccia, alla caccia, alla caccia!	15
[a 4]	Turbare in ogni lido sarà nostro piacere	20
[I-II]	la tana delle fere,	
[III-IV]	degli'augelletti il nido.	
[I-II]	No, no! Gli augelli no!	
[III-IV]	No, no! Le fere no!	
[a 4]	Chi brama di godere rivolga il passo in questi prati e in quelli.	25
[I-II]	Alle fere, alle fere!	
[III-IV]	Agl'augelli, agl'augelli!	

- [II] E chi è che non brami
mille fere seguir nel bosco ombroso? 30
- [III] Quei che brama il riposo.
- [IV] Ma chi è che tra' rami
non goda agl'augelletti i lacci ardire?
- [I] Quei che in pregio ha l'ardire.
- [II] Chi dell'erranti belve 35
là fra le selve
desia far preda infin che il giorno manchi,
ah, non si stanchi, non si stanchi!
Su, su veloci e franchi
non indegna è la mercé: 40
gioisce il cor, se s'affatica il piè.
- [I] Se di cignal fremente
il fiero dente
par che vi sfidi a sanguinosa lite,
ah, non fuggite, non fuggite! 45
Ardite, o forti, ardite
ché quell'aspra ferita
d'alto valor alfin trofeo sarà.
- [III] Ogn'alma allettano 50
qualor s'affrettano
in cacciando l'augelli in mille modi
fra stretti nodi
d'infida rete il piè.
Chi certa fé
al suo cuor ne chiederà 55
nol negherà.
- [IV] Ma qualor emuli
sui rami tremuli
spiegano intorno alla Civetta il volo
e il folle stuolo 60
di lei preda si fa.
Chi non lo sa
che giammai lieto così
non corre il dì?

	Troppo è chiara follia,	65
	è paragone ingiusto di chiunque non faccia inferiore a questa ogn'altra caccia. Pallade, che ha buon gusto, poiché un giorno invitata da Diana,	70
	vidde sì bel diporto presso a certa fontana, d'altro non si diletta ed ha per favorita la Civetta.	
	Voi stessi non sapete	75
	quanto gusto prendete l'estate all'ombra e 'l verno appresso il foco a far talor della Civetta il gioco?	
[II]	È vero.	
[I]	Ed io nol nego.	
[IV]	Dunque insieme vi prego,	80
	cacciatori famosi, ché così in fretta, in fretta facciamo una partita alla Civetta.	
[I]	Non ricuso l'invito: in questo loco, or qui mi pongo e s'incominci il gioco.	85
[III]	Io qual giudice, intanto, mirerò chi di voi abbia nel far alla Civetta il vanto.	
	<i>Il primo a man destra, il secondo a man sinistra, il quarto in mezzo, il terzo da parte fa il Giudice.¹</i>	
[I-II-IV]	Giochiam un poco, giochiam, su su, ché sì bel gioco val un Perù.	90

¹ Questa e le successive indicazioni sceniche dell'Intermezzo I sono tratte dalle didascalie distese dalla mano di Rospigliosi in *L3b*.

San Bonifatio

[IV]	S'io ti percôto chi 'l sentirà?	
[I]	Il colpo a vôto fors'anco andrà.	95
[IV]	Or sì, t'ho colto: non puoi dir no.	
[I]	Ma già nel volto non mi toccò.	100
[I-II]	Chi s'assicura ci resterà.	
[IV]	Non ho paura in verità.	
[II]	Se m'hai burlato t'arrivo, or to'!	105
[IV]	Ha già passato la merla il Po.	
[II]	Per questa volta non riuscì.	110
[I]	Tu non l'hai colta,	
[III]	sì, sì, sì, sì.	
[IV]	Senti l'invito ch'io ti farò.	
	T'ho pur chiarito,	115
[I-II]	no, no, no, no.	
[IV]	Ci son caduto, scusa non c'è.	
[II]	Or ch'hai perduto, toccherà a me.	120

Qui entra il secondo in mezzo

[IV]	Ben la Civetta ognun non fa.	
[I]	Non ci si metta chi far non sa.	
[II]	Oh, quante prede io feci un dì!	125
[I]	Già non succede sempre così.	

- [II] S'a te ne riedo²
il vedrai tu: 130
m'accosto e fiedo,³
poi torno giù.
- [I] Se vuoi giocare
tien fermo il piè.
- [II] Fa' giudicare, 135
nol movo affé.
- [III] Anch'io tel giuro:
nol moverò.
- [IV] Sta pur sicuro
ch'io tel dirò. 140
- [II] Ho ben inteso
come la va.
- [I-IV] Chi resta preso
se n'avvedrà.
- [I] Tanto s'è fatto, 145
che cadde giù.
- [II] Vedrem a un tratto
chi ne sa più.

Qui entra il primo in mezzo

- [I] È ben ragione
ch'or tocchi a me. 150
- [IV] Con discrezione,
se pur ce n'è.
Oh, come presto
per te fini!
- [I] Non dico questo, 155
non va così.
- Il colpo fuori
di tempo andò;
ditel, signori,
[IV] chi l'osservò? 160

² *riedo*: da *redire*, impiegato per "ritornare".

³ *fiedo*: da *fiedere*, antica variante di *ferire*.

San Bonifatio

[III]	Avete il torto, credete a me.	
[IV]	Io lo sopporto se così è.	
[I]	Vi parrà strano s'io fo così.	165
[II]	Bussate piano perch'io son qui.	
[IV]	Io m'indovino ch'or caderà.	170
[I]	Tanto vicino a star non s'ha.	
[II]	Orsù, durare vuoi tutto un dì?	
[I]	Chi non vuol fare mi lasci qui.	175
	Già questo spasso lungo assai fu.	
[II-IV]	Se tu sei lasso non facciam più.	180
[a 4]	Abbia il ver pur il suo loco: d'ogni caccia, d'ogni gioco più diletta la Civetta. ⁴ Questa sì, vale un tesoro, però porta negl'occhi scudi d'oro.	185

⁴ Questo verso e il precedente richiamano esplicitamente l'intermezzo tra II e II atto de *La Tancia* (1612), commedia rusticale di Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646).

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

ANGELO CUSTODE *solo*

Qualor la pugna è tra' nemici accesa
chi vinto esser non vuole
stia pronto alla difesa.

L'avversario infernal, come pur suole,
con armi e con inganni
tutto si muove intento
di Bonifazio ai danni,
ond'io pien d'ardimento
già m'accingo al conflitto.

5

Io, ch'al nobil garzon fui dalle stelle
scorta e duce prescritto
fra i mortali perigli,
a lui contro all'abisso il petto imbelle
armerò di valore e di consigli.

10

E perch'io possa alle sue luci ignoto
per sì vario sentiero
spronarlo alla costanza,
di peregrin devoto
prenderò la sembianza.

15

E così d'alta speme al suo pensiero
lume darò di carità e di fede
e reggerò il desio non men ch'il piede.

20

O sovrana pietà ch'in Dio si serra!
Stabilire ad ogn'alma
Spirto Divin che sia compagno e duce,
onde col suo favor chi vive in terra
passi per l'ombre a ritrovar la luce.

25

SCENA SECONDA
CAPITANO, FAGOTTO

CAPITANO

Qualche negozio grave in fin ad ora
t'averà trattenuto.

FAGOTTO

Stamattina a' bon'ora
m'è un caso intervenuto,
che m'ha poi fatto far questa dimora. 5
Di certa buona gente in compagnia
camminando per strada come è uso
son scivolato dentro all'osteria,
dove alfin s'è concluso
che fusse un gran balordo, 10
signor padrone, udite,
chi decider volendo una gran lite
disse che fra gl'uccelli il meglio è il tordo,
perché, *credatis mihi*,
ch'egli non ha che far coi beccafichi. 15

CAPITANO

Qual motivo a favor di questa parte
oggi fa rivocar l'altra sentenza?

FAGOTTO

I periti dell'arte
n'han fatto mille volte esperienza. 20
Freschi, capati e grassi
e col suo spartimento
di salvia e lardo bianco ben tagliato,
cotti da man discreta a foco lento,
non è cosa nel mondo che li passi
ed è pasto leggiero e delicato 25
che non aggrava punto; ond'io stamane
con un tantin di pane
n'ho mangiati per beber una volta
fin a trenta o trentuno
e tuttavia mi par d'esser digiuno. 30

CAPITANO

Non più, ché con discorso così basso
 mi fai doler la testa.
 Sol è il mio vero spasso
 in campagna funesta
 lo strepito dell'armi e della gente, 35
 là dove urtar si sente
 spada a spada, elmo ad elmo e petto a petto:
 quello, quello è diletto!

FAGOTTO

Miglior suono a me pare
 quello d'una cucina 40
 quando l'ora del pranzo s'avvicina.
 Quel dolce gorgogliare
 di pignatte e di cuccumi e caldare,
 quel rumor di tegami e di tielle,
 di piatti e di scudelle, 45
 lo sciacquar de' bicchieri e porli in tavola,
 la gattuccia che miavola,
 li stidioni¹ che stridono:
 quelli, quelli m'acidono!²

CAPITANO

La bellezza d'Aglae me sola ancide, 50
 ella sola poté ferirmi il core.
 A lei però vogl'io,
 per farle un gran favore,
 che tu porti un viglietto in nome mio.

¹ *stidioni*: "spiedone", "grosso spiedo", da *schidone/schidione*. La voce *schidone*, o *schidione* del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), I ed., lo definisce come «quello strumento lungo, e sottile, nel qual s'infilzano i carnaggi, per cuocerli arrosto, che, per lo più, è di ferro». Cfr. anche G. M. CECCHI, *Il figliuol prodigo* (1570), v. 4: «NORCIA: [...] e se volete pur vendicarvi, tenete, tenete pigliate questo stidione e infilzatemi come fo io i fegatelli!».

² La variazione nella metrica dei vv. 46-49, che dalla consueta alternanza di settenari ed endecasillabi passa alla successione di un dodecasillabo e tre ottonari, si accorda con il mutamento del metro musicale, che cambia da un tempo quaternario a uno ternario:

FAGOTTO

No, no, di grazia, signor Capitano! 55
 Avete visto pur più d'una volta
 che a far quest'arte non c'ho bona mano.

CAPITANO

Ti bisogna ben farla,
 potenza di Mercurio e di quant'ali
 ha quello sgraziatello agli stivali! 60
 Tu le dirai che scritta
 io le abbia questa carta in tua presenza,
 con quella mano invitta
 ch'è la conserva della quintessenza
 d'un valore indicibile, 65
 orribile, terribile, invincibile.

Orsù, vediamo un po' se ti riesce.
 Fa' tu pensier ch'io sia
 la bellissima Aglae:
 entratotene dunque in casa mia, 70
 passa nella mia stanza
 e fammi un bell'inchino.

Non è buona creanza
 il mettersi alle dame sì vicino.
 Orsù, rispondi a quel ch'io ti domando. 75

FAGOTTO

Eccomi pronto.

- el-le, di piat-ti,e di scu-del-le, lo sciac-quar de' bic-chie-ri,e por-li,in ta-vo-la, la gat-tuc-cia che mia-vo-la, li sti-dio-ni che

stri-do-no: quel-li, quel-li m'an-ci-do-no! quel-li, quel-li m'an-ci-do-no!

CAPITANO

Che si fa, Fagotto?

FAGOTTO

Bene, al vostro comando!

CAPITANO

E che buon vento oggi t'ha qui condotto?
Per favorirmi ti sei incomodato?

FAGOTTO

Mi meraviglio: m'è consolazione, 80
non posso aver grazia maggior di questa!

CAPITANO

Ben, che fa il tuo padrone?

FAGOTTO

Appunto adesso si gratta la testa.

CAPITANO

O mal creato! Pazzo da catene!
Che tu non abbia punto di giudizio? 85

FAGOTTO

Asteria di qua viene:
essa vi potrà far meglio il servizio.

SCENA TERZA

CAPITANO, FAGOTTO, ASTERIA

CAPITANO

Non è il tuo giunger vano,
Anzi opportuno e grato a meraviglia
all'invitto, al famoso Capitano
Dragoni Vampaspara Parapiglia.

ASTERIA

E che brama da me? 5

CAPITANO

Posti da banda

per ora i complimenti.
Da te vuole e comanda
che tu per lui presenti
certi versi ad Aglae,
in cui del suo sembiante 10
egli si scopre amante.
Ma questo è un mero scherzo
e la puoi far sicura
che se conoscer sa la sua ventura
opre farò per sua, per mia memoria 15
di poema degnissime e d'istoria.

ASTERIA

Ch'io d'amor le favelli?
Aglae non mi consente.
Non faremo niente.

CAPITANO

Eh, eh! Costei si crede 20
trattar di me come dell'altra gente!
Dunque ciò che si chiede
dal mio sommo valor vorrai negarmi?
Non sai tu che gl'eserciti feroci
si pregian d'obbedire alle mie voci? 25
E che soglion chiamarmi
lor protettore i cavalieri e l'armi?
Ma se pur anco Aglae volesse opporsi
alle mie forze ignote
chi contender mel puote? 30
M'armerò, bisognando, e farò guerra
Per conquistarla a suo dispetto ancora;
subisserò la terra,
turberò gl'elementi e 'l mar profondo
e spianterò da' fondamenti il mondo! 35

ASTERIA

[*a parte*][*al Capitano*]

Di sua vana follia vo' prender gioco.
Se risposto non ho come dovevo
scusimi il saper poco
ch'io non vi conoscevo.

CAPITANO

Puuhh! Non mi conosci? Eppure a tutti, 40
in fin nel Cairo è noto il mio gran nome!
Sia maledetto Orlando e Rodomonte,
col ponte e con il fonte
Bellodilorifonte!³

Del gran Cairo nel mezzo, or son tre anni, 45
alzato fu per mio trionfo un arco.

Era tutto distinto
di zagaglie, d'usberghi e di corazze,
di loriche, di mazze,
di rotelle, di targhe, di cimieri, 50
di picche, d'archibusi, di petardi,
di lance, di stendardi,
d'elmi, di scimitarre,
d'artiglierie, d'arieti³ e di sbarre.

ASTERIA

[*a parte*]

Ce n'era più da dire? 55

CAPITANO

Era posto nel mezzo il mio ritratto,
tutto colmo d'ardire,
e stava appunto di comando in atto.

³ *Bellodilorifonte*: storpiatura di *Bellerofonte*. Secondo la versione più comune della leggenda, era l'eroe mitologico che, dopo aver domato il cavallo Pegaso, aveva vinto la Chimera, il mostro con fattezze di leone. Cfr. G. CRESSEDI, v. *Bellerofonte*, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1958-2003, vol. II (1959), consultabile online all'indirizzo <[http://www.treccani.it/enciclopedia/bellerofonte_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/bellerofonte_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/>) (5 ottobre 2015).

	Gli soggiaceva il Tempo sotto al piede, figurato col cerchio e con la serpe, che col fine il principio unir si vede.	60
FAGOTTO	Io per strada più corta figurato l'avrei con una torta.	
CAPITANO	Asteria, t'è piaciuto quell'arco militare?	65
ASTERIA	Veramente mi fa maravigliare!	
CAPITANO	Giacché ti piace, ascolta: te lo vo' raccontare un'altra volta.	
ASTERIA	Non più, non più dell'arco che tanto vi sublima, ché l'ho inteso benissimo alla prima. Datemi pur la carta ove sono d'Aglæ descritti i pregi e lasciate ch'io parta.	70
CAPITANO	Dille di grazia ancora che non si maravigli se non passo talora a corvettar sotto alla sua finestra, ché ciò mi vien conteso s'io non vo' cagionar qualche ruina con somigliante moto. Averai forse inteso come gl'anni passati un terremoto con somma violenza rovinò terre e subissò cittadi.	75 80 85

Sia detto in confidenza
 così tra noi pian piano:
 io la cagion ne fui, che non lontano
 d'animoso destrier lentando il morso
 prendevo gusto d'animarlo al corso. 90

ASTERIA

[*a parte*]

È maiuscola, bene!

FAGOTTO

[*a parte*]

Egli per vero il tiene!

ASTERIA

[*a parte*]

Deve creder costui
 tanto le sue bugie come l'altrui.
 Io leggerò se 'l consentite i carmi. 95

CAPITANO

Leggi, osserva e stupisci.

ASTERIA

[*legge*]*Di gioia e d'amor ebro...*

CAPITANO

Nota questo concetto.

ASTERIA

*Di gioia e d'amor ebro
 dall'algoso suo letto 100
 sorge a mirar le tue bellezze il Tebro.*

Questo «letto del Tebro»
 quasi a rider m'ha mossa!
 Io non so come possa
 un fiume o un ruscelletto 105
 andar sempre correndo e star nel letto.

CAPITANO

Tu hai più che ragione: ho detto male.
 Mostra, vo' mutar tutto il madrigale.

SCENA QUARTA
FARFALLINO e *sopradetti*

FARFALLINO

E' uno e due e tre... Pur m'è caduto!

ASTERIA

Che si fa qui, fraschetta?

FARFALLINO

Non t'avevo veduto.
Lasciami andar, ch'ho fretta!

ASTERIA

E dove corri?

5

FARFALLINO

A casa d'Orontea
per far saper a te ch'Aglae t'aspetta.

ASTERIA

Ma se qui m'hai trovata, Farfallino,
perché segui il cammino?

FARFALLINO

Per obbedire a Aglae come è dovere,
che or ora m'ha commesso
ch'io colà vada a fartelo sapere.

10

CAPITANO

Questo *letto del fiume*
sottosopra il cervel tutto m'ha messo.

ASTERIA

Io, con vostra licenza,
deggio di qua partire.

15

CAPITANO

Dirai dunque ad Aglae ch'abbia pazienza,
ch'io nol posso finire;

ma ch' invece di carmi
 una di queste notti
 ch'io dal mestier dell'armi 20
 abbia disoccupata
 verrò a farle qualche serenata.

ASTERIA

Da dubitare avrassi
 ch'il vostro dolce canto
 qual di novello Orfeo non tiri i sassi. 25

CAPITANO

Fermati, paggio, alquanto:
 alla signora tua bacia la mano
 da parte dell'invitto Capitano
 Dragoni Vampaspara Parapiglia.⁴

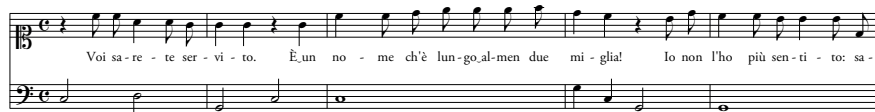
FARFALLINO

Voi sarete servito. 30
 [a parte] È un nome ch'è lungo almen due miglia!⁵
 Io non l'ho più sentito:
 sarà sbarcato adesso dal paese.
 Non so come si fanno:
 a una sillaba il mese 35
 ci vorrebbe a impararlo almeno un anno!

⁴ La linea melodica del Capitano riporta la ripetizione in semicrome delle sillabe «para»:



⁵ Il metro del decasillabo è confermato dalla scansione ritmica della partitura:



Aria

Se gl'amanti han sempre il core
 fra l'incudine e 'l martello,
 ciaschedun che segue Amore
 mostra ben poco cervello.⁶

40

SCENA QUINTA

DEMONIO [*in abito di pellegrino*], BONIFAZIO, PINARDO

DEMONIO

Se quanto or tu mi narri
 era l'amor verace,
 com'esser può che la beltà ch'adora
 lasciar possa un amante e che non mora?

BONIFAZIO

Gioia provo e non pene,
 libero uscendo ormai dal labirinto
 ove in dure catene
 vissi tant'anni avvinto.

5

DEMONIO

Qual gioia sperar puoi
 privo de' dolci nodi
 che fanno in mille modi
 dagl'amator contenti
 fuggir l'affanno a volo?

10

⁶ Per questa breve *aria*, la partitura riporta la ripetizione delle parole «poco cervello»:

The musical score consists of two staves: a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line features a melodic phrase that is repeated four times, corresponding to the lyrics 'ben po-co cer - vel - lo, po - co cer - vel - lo, po - co cer - vel - lo, po - co cer - vel - lo.' The basso continuo line provides a simple harmonic accompaniment with a steady bass line.

BONIFAZIO

Costa solo un piacer mille tormenti.

DEMONIO

Ma val mille tormenti un piacer solo! 15
Ahi, da qual nube oppresso,
ciò che il Cielo ti diede,
il frettoloso piede
tu volgendo al partir, togli a te stesso?

BONIFAZIO

Se colei mi discaccia, 20
dovevo forse al suo dispetto ancora
far sul Tebro dimora?

DEMONIO

Sì, però che lo sdegno
in amante verace
è di novello amor mantice e foco 25
e tra gl'amanti in pace
con fortunato affanno
tutte le risse a terminar sen vanno.
Ho sempre inteso dire
che sono appunto l'ire 30
tra l'alme innamorate
seren d'inverno e nuvoli d'estate.

PINARDO

Abbia il vero il suo loco:
ben troppo fusti tu pronto al partire.
Di raccender il foco 35
tentar dovevi innante
e non mover sì tosto il passo errante.

DEMONIO

Chi non sa che ora Aglae
mentre ten vai lontano
di te si scordi? Il core 40
non duol s'occhio non vede;

e se son tra gl'amanti i vivi sguardi
potentissimi dardi,
mentre va lungi il piede
dall'amato splendore 45
mancan quell'armi onde guerreggia Amore.

BONIFAZIO

Mosso dalle tue note il cor vacilla.
Che farò? Ben io sento
che dell'antico ardore
non affatto è smorzata ogni scintilla. 50

[*Compare in lontananza l'ANGELO in forma di LUCINDO*]

DEMONIO

[*a parte*]

Di qua giunge il nemico: a lui m'involò.
Ma nell'assalto orrendo
sanno vincer i forti ancor fuggendo.

[*a Pinardo*]

Mentre pensoso e lento
Bonifazio sen viene, 55
preveniam noi, Pinardo,
di qua non lungi a preparar l'albergo.

SCENA SESTA

LUCINDO, BONIFAZIO

LUCINDO

Benigno il Cielo al tuo soccorso arrida.

BONIFAZIO

Non men prospero a te spiani il sentiero.

LUCINDO

E dove or tendi e qual desio ti guida?

BONIFAZIO

A Tarso, onde poi spero
di riportar del Tebro all'alta sede
di qualche pio campion le spoglie invitte. 5

LUCINDO

Anch'io là muovo il piede
e compagno verrò, se nol ricusi.

BONIFAZIO

Il tuo nome?

LUCINDO

Lucindo.

BONIFAZIO

E il nome mio

Bonifazio. 10

LUCINDO

Da te saper desio
la cagion onde appare
in te la fronte, o cavalier, sì mesta.

BONIFAZIO

Doppo orribil tempesta
non tosto affrena ogni suo flutto il mare.
Nel pelago d'amore, 15
ove fu quasi absorto⁷
da' fieri nembi, il core
già si raccoglie in porto,
ma salvo appena ormai se n'assicura.

LUCINDO

Con occulta congiura 20
ordiscono i dilette,
i sensi ed il piacer senz'alcun freno
all'alma inavveduta alta ruina,

⁷ *absorto*: "assorbito", "inghiottito", dal lat. *absorptus*.

onde a temprarli appieno
ragion, quasi regina, 25
dèe con scettro severo
sulla plebe de' sensi aver l'impero.

BONIFAZIO

Già del passato error tardi m'avveggio.
Ma che fare ormai deggio
se il mio gran fallo ogni gran fallo eccede? 30

LUCINDO

L'alma da noi richiede
il sempiterno Amante,
e non men pio che giusto e grande e forte
nel petto vaneggiante
brama la penitenza e non la morte. 35
Anzi, solo a lui piace
chi con amor verace
all'amor suo risponde:
da fiamma sì felice
arsa la peccatrice, 40
con le luci piangenti e il crin disciolto
il perdono impetrò perché amò molto.

BONIFAZIO

Fortunato perdono,
vero porto dell'alma
ch'al mar la toglie e la riduce in calma! 45

LUCINDO

Oh quanto, oh quanto è vero
che sol felici sono
quei che volgono a Dio l'opre e 'l pensiero!
Sembra un'alma innocente
arbor ch'in riva al flutto 50
di ruscello corrente
produce in sua stagion maturo il frutto.
Ma com'esser può mai
che fortunato un peccator s'appelli?

Son del Ciel i rubelli
 polve ch'in un momento
 dalla faccia del suol disperge il vento. 55

BONIFAZIO

E pur sovente avviene
 che l'empio anco s'innalzi
 e goda lieto al mondo ore serene. 60

LUCINDO

Io ben talor con ammirabil fato
 in superbo semblante
 viddi l'empio esaltato,
 qual tra le basse piante
 su nel Libano eccelso il nobil cedro,⁸
 stendendo i rami in queste parti e in quelle,
 l'odorata sua chioma erge alle stelle. 65

Macché? Ben tosto i passi
 poscia rivolsi alla sua pompa altera
 ed ecco ei più non era
 e benché io ricercassi
 il loco ed i vestigi aver già spento
 trovai la sua memoria un sol momento. 70

BONIFAZIO

Ben so, Lucindo, anch'io per lunga prova
 che chi del mondo al lusingar fallace
 tutto ha l'animo intento
 senza trovar mai pace
 abbraccia l'aria e sol dstringe il vento.
 Veggio il mio danno e lo conosco appieno;
 ma come posso il seno
 risollevar dal grave pondo interno?
 Io che son fango vile
 come posso gradito
 esser al Re superno? 80

⁸ Cfr. *infra*, p. 37.

	Un torbido ruscello, un fonte umile, mal può tra mille inciampi volger il piè spedito dal vero bene al pelago infinito.	85
LUCINDO	Per indirizzarti al Nume Eterno e Santo a cui nulla si cela, tu dolente e pentito al sacerdote ogni tuo fallo svela: macchia non è che non cancelli il pianto, se lo tragge dagl'occhi un puro zelo e si festeggia in Cielo nel rimirar d'un'alma il pentimento, perché lassù non suole mai tramontar della pietade il sole.	90 95
BONIFAZIO	Quanto, oh quanto soffrire, quanto dolersi e lacrimar conviene tra quest'ombre terrene per farsi strada alla superna Luce!	100
LUCINDO	Non è quant'altri crede difficile il sentier ch'al Ciel n'adduce. Un affetto verace, un leggier duolo mosso da viva fede, una stilla di pianto, un sospir solo ad onta dell'inferno può comprare a' mortali un Regno eterno.	105
BONIFAZIO	Per le mie colpe amare, se vale il lacrimare, io piangerò ben tanto finché le macchie mie cancelli il pianto.	110

LUCINDO

Ma per seguir l'incominciata strada,
 troppo è pomposo, o Bonifazio, il manto, 115
 troppo son vani i fregi onde t'adorni
 e non ch'altro la spada
 arricchita di gemme in ogni parte
 arme sembra d'Amor più che di Marte.

Or queste pompe e seco il fasto antico, 120
 Bonifazio, deponi.

Mira colà quel poverel mendico
 che con iscalzo piè preme il terreno:
 a lui per Dio si dèno.⁹

Prendi tu invece loro 125
 queste ruvide spoglie
 in cui pietà s'accoglie:
 sprezza vera virtù le perle e l'oro.

BONIFAZIO

Eccomi in tutto ad obbedirti accinto.

LUCINDO

Ardisci, o Bonifazio, e in Dio rivolgi 130
 i prieghi e la speranza,
 ché da verace fede
 tanto s'impetra alfin quanto si chiede.

Un'invitta costanza
 non è senza mercede 135
 e premio ha l'alma in ben oprar non stanca:
 dove abbonda virtù sorte non manca.

BONIFAZIO

Pur quella pace e quel contento io trovo
 in così rozzo manto
 che già con pensier vasto 140
 non ritrovai fra l'alterezza e 'l fasto.

⁹ *dèno*: forma acraica per "diano" (da non confondere con l'omofono *déno*, ant. forma flessa di *dovere*).

A che con tanta cura
 pompe, ricchezze ed agi
 ne' superbi palagi altri procura?
 A che nuovi piacer sempre desia 145
 la sollecita mente
 se in tante gioie il cor gioia non sente?
 Ma se, rivolto a Dio
 il mio pensier costante,
 ogni terreno amor pongo in oblio, 150
 della già cara amante
 che fa più meco il sospirato volto
 in breve giro accolto?
 Bramai la sua sembianza
 nella mia lontananza, 155
 onde nel duol che dentro all'alma io porto
 avesse l'occhio almen qualche conforto;
 or che fai più, mentre tu, Dio, m'appresti
 viè più gradite faci?

LUCINDO

Lascialo pur, ché ritrovar potresti 160
 nel mentito color fiamme veraci.

BONIFAZIO

Ombra già del mio foco ormai qui resta,
 ché chi la stanza appresta
 agl'incendî del Cielo
 deve ad ogn'altro ardore esser di gielo. 165
 Dell'amata beltade
 ogni memoria qui teco si serra:
 vanne pur, vanne a terra!
 Chissà s'amor fugace
 alla rocca del petto, 170
 con nasconder la face
 nel già soave oggetto,
 tornasse un giorno a rinnovar la guerra?
 Vanne pur, vanne a terra!

[Bonifazio getta in terra il ritratto di Aglae]

SCENA SETTIMA
DEMONIO

A sì rara virtude io già pavento
ch'ei riporti la palma,
ma non però disanimato o lento
lascero di pugnar con sì grand'alma.

[Il Demonio vede il ritratto d'Aglae e lo raccoglie]

O mirabil pittura!	5
Chi fu che seppe e come dar con sì nobil cura neve al seno, ostro ai labbri, oro alle chiome? E chi fu che ha potuto, emulo di natura	10
donar senso a' colori e vita all'ombra? Ma qual pensier m'ingombra? Di lasciar quest'imago se Bonifazio elesse perché più 'l cor s'agghiacci, con le sue armi istesse io tenderogli i lacci.	15
Dunque or volo ad Aglae però che ogn'arte da me in tanto furor già non s'oblia: ciò che non può d'amore il foco interno farò che possa a richiamar l'amante gelo di gelosia.	20
Così poi trionfante, del più profondo Averno entro a' riposti orrori cinto n'andrò di non caduchi allori.	25

SCENA OTTAVA
AGLAE, ASTERIA, FARFALLINO

AGLAE

Già quattro volte in cielo
corteggiata di stelle
Cinzia apparì con l'argentato velo
e altrettante s'ornò di bende oscure
poi che partissi Bonifazio e pure 5
dal mio cupido seno
ogni memoria ancor non ben si toglie
del suo splendor sereno,
ma le inquiete voglie
bramano ad or ad or l'amata luce. 10
E mentre ei ne va lunge,
oh, qual aspra saetta il cor mi punge!
Fugga, ah fugga ogni petto
quant'egli può dall'amoroso affetto!
Ché quel germe produce 15
pene, danni e dolor chi nol recide:
tosco d'amor senza rimedio ancide.

ASTERIA

Fermati un po', folletto!
È possibil che mai non abbia posa?

FARFALLINO

Vecchiaccia fastidiosa! 20
Sempre, sempre mi brava e si lamenta,
Che se ne possa perder la sementa!

AGLAE

Poiché sì spesso ogni mortal inciampa
ne' lacci della terra,
o Dio, per tua pietade 25
benigno accorri a sollevar chi cade.

Io per sentier fallace,
 mossa da cieca face,
 nol niego, ohimè, mi dilungai dal porto;
 or tu, perché non sia mio legno absorto 30
 da tempeste profonde,
 deh, lo ritogli al fluttuar dell'onde.

SCENA NONA

DEMONIO [*in abito straniero*] e *sopradetti*

DEMONIO

[*a parte*]

Il volo e il passo arresta:
 ecco Aglae che in disparte
 stassi in tra due tutta sospesa e mesta.
 Io fingerò che nota a me non sia.

AGLAE

Quanto fu grave, ohimè, la colpa mia! 5

DEMONIO

[*a parte*]

Per certo esser dèe questa
 e risponde così l'esempio al vero
 che l'istesso rassembra in ogni parte.

AGLAE

Chi sarà questi in abito straniero?

DEMONIO

[*a parte*]

Ingegnoso pennello, a un finto volto 10
 come puoi dare il moto, il senso e l'alma?

AGLAE

[*interrompendolo*] Che chiedi, onde a me volto...

DEMONIO

[*a parte*] Ben d'ogni altro pennello hai tu la palma!

AGLAE

...tutto pieni di stupore
fissi attonito il guardo e non favelli? 15

DEMONIO

Aglae (che tal tu sia
porge l'imgo indubitabil segno),
questa d'amor già pegno
Bonifazio or t'invia
messaggero di sdegno. 20

Ei, che d'esser da te scacciato a torto,
a gran ragion si duole.
Questa, ch'io ti riporto,
della tua rotta fede
troppo infausta memoria aver non vuole; 25
quindi, mentreolgevo al Tebro i passi,
perché a te la portassi a me la diede.

Ormai nuovo desio nutre il pensiero,
ché fatto è già d'un'altra donna amante
(ti sia pur noto il vero), 30
non più bella di te, ma più costante.
A lei vive, a lei spira e solo adora,
idolo di vaghezza, il suo semblante.
E chissà se pur ora
con la sua donna fida, 35
per te fatto di giel, di te si rida?

AGLAE

Strane cose mi narri e credo appena
che rotta una catena
incauto porga ad altri lacci il piede.

Ma se, di fosco velo 40
 bendato i lumi, a nuovo amor si diede,
 onde ha rivolto al precipizio i passi,
 l'error suo giovanil perdoni il Cielo
 ed ei misero lassi,
 lassi di militare 45
 sotto l'insegne di fallaci scorte,
 ché stipendio è del fallo alfin la morte.

DEMONIO

Aglæ, se saggia sei,
 Bonifazio si chiami
 e con puri imenei 50
 stringa amore e virtù doppi legami.
 Diede ad ambi la cuna,
 trattone la ricchezza, egual fortuna:
 ah, non voler ch'intanto
 faccia ricca altra donna il tuo tesoro, 55
 che si stringa il suo nodo, il tuo si scioglia
 e ciò che a lei si dona a te si toglia.

AGLÆ

Quand'io tornar il veggia,
 com'ei promise al terminar dell'anno,
 consiglio prenderò di ciò ch'io deggia. 60

DEMONIO

[*a parte*]

Per ritentar le frodi
 or or battendo i vanni¹⁰
 a lui che giunge a Tarso ormai vicino
 ritornerò con non temuti inganni.

¹⁰ *vanni*: "ali", probabilmente dal lat. *vannus*, "crivello", ossia lo strumento formato da un telaio a cui è fermato un fondo forato, impiegato per scindere gli elementi di un materiale a seconda delle dimensioni dei fori della rete. Il vocabolo *vanni* deriverebbe dall'analogia tra il movimento che si compie utilizzando il crivello e lo sbattere delle ali.

SCENA DECIMA

AGLAE, ASTERIA, FARFALLINO, «CICALINO»

ASTERIA

Ohimè, troppo severa
gli ti mostrasti, Aglae!

AGLAE

Anzi, pur troppo, o sia fallace o vera,
la sua lingua ho sofferto.

ASTERIA

Ben si conosce il tuo rigore aperto 5
e d'aver sembri in ira
s'altri per te sospira.
Averai dunque il core
di diamante o di gelo
sì che spento abbia Amore 10
ogni face per te, rotto ogni tèlo?¹¹
Perché men ricco il manto?
Perché portar così negletto il crine?
Se la beltade ogn'altro pregio oscura
folle è colei che sua beltà non cura. 15

AGLAE

Adorna, ond'ei si vante,
l'onestà più che l'ostro un bel semblante.
Beltà fra mille eletta,
grazia, fasto, ornamento
e ciò ch'il mondo alletta 20
in tante guise e tante
è di sogno fallace un'ombra errante.

¹¹ *tèlo*: dal lat. *telum*, si riferisce a un'arma da lancio, "freccia" o "dardo"; si veda anche la relativa voce del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1691), 3 ed.

ASTERIA

Pur le doti più rare
 ch'in donna il mondo apprezza
 sono (ch'il può negare) 25
 la grazia e la bellezza.

AGLAE

Ogni grazia è fallace,
 vana alfin resta ogni beltà vivace.
 Donna che a Dio rivolge
 con giusta tema i suoi pensier costanti, 30
 essa averà di vera lode i vanti.

[AGLAE e ASTERIA escono]

FARFALLINO

[*a parte*]

S'è data la padrona
 in tal maniera alla ritiratezza
 ch'è cosa da stupire.
 I vicini non han altro che dire! 35

[*Entra CICALINO*]¹²

CICALINO

Mille millanta
 che tutta notte canta...
 Deh, senti, Farfallino!

FARFALLINO

Che si fa? Buona pezza!¹³

¹² In *L3*, 78^r la sezione che segue è indicata come «Scena aggiunta per Palestrina [...]» ed è mantenuta anche nella successiva ripresa del novembre 1638.

¹³ *Buona pezza!*: «Da quanto tempo!» (cfr. v. *pezza*, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), I ed.: «*Gran pezza, buona pezza, pezza fa, a questa pezza*, e simili, cioè un pezzo fa, in questo tempo»).

CICALINO

Sanità e allegrezza. 40
Venivo appunto a dirti una parola.

FARFALLINO

Fa' che sia sola sola
perché ho da andare altrove.

CICALINO

S'hai d'andar, servitore!

FARFALLINO

Senti, senti, che nuove? 45

CICALINO

Son di mezzo sapore.

FARFALLINO

Come dire?

CICALINO

Né buone né cattive.
Qui mi manda Orontea, ch'intender brama
d'Aglae qualche novella.
Sempre ne parla e l'ama 50
assai più che sorella.

FARFALLINO

S'ella brama saper quel che ne sia,
dille ch'appunto appunto¹⁴
pare un ritratto di melanconia;
ma poiché sei qui giunto, 55
tratteniamoci un poco.

¹⁴ *appunto appunto*: “per l'appunto”; cfr. v. *appunto*, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), I ed., § III: «*Appunto appunto*, detto raddoppiatamente significa il medesimo, che *Per l'appunto*, e talora anco ha la forza di *superl.*».

CICALINO

Subito in campo il gioco!

FAREALLINO

Non è meglio giocar che star in ozio?
Vada una collazione.¹⁵

CICALINO

Ma intanto le padrone
aspetteranno e grideran dappoi. 60

FAREALLINO

Vada per quando fanno aspettar noi.

CICALINO

Poiché così ti piace...
alla conta: da me.

FAREALLINO

Son cinque appunto.

CICALINO

Un, due, tre, quattro e cinque: io sono il primo. 65
Oh, bel tiro!

FAREALLINO

Oh, bel tiro!

CICALINO

Chi ben comincia ha la metà del gioco.

FAREALLINO

Ce ne riparlerem da qui a un poco.

¹⁵ *collazione*: in questo contesto il sostantivo è sinonimo di “sfida”, “gara”, “gioco”, “partita”.

SCENA UNDICESIMA

BONIFAZIO, DEMONIO [*in forma di corriere*]

BONIFAZIO

Ormai sento il piè stanco:
meglio sarà che presso
a queste amene piante io posi il fianco.

Aria

Spiegate, o genti,
spiegate al Signor vostro in mille modi, 5
con lieti concetti,
tributo di lodi.

A lui con saldi voti
e con inni canori
i popoli devoti 10
portin di vera lode eterni onori.

Ché sopra noi risplende
l'immensa sua pietà
e immutabil si rende
l'alta sua verità.¹⁶ 15

Ma di qua frettoloso
comparir veggio un messagger festoso,
che tosto nel mirarmi
(non so con qual pensiero)
disceso è dal destriero. 20

¹⁶ L'aria è contenuta anche nella raccolta *Ariette in Musica*, conservata manoscritta in I-Rc *Fondo Baini*, Ms. 2505 (26), 108v-111r [214-219]. La versione del codice casanatense è in forma di cantata, strutturata nelle quattro sezioni *recitativo-arioso-recitativo-aria strofica* (2 strofe): le prime due sezioni corrispondono – interamente, per versi e musica – a II. II. 1-15; la terza e la quarta ricalcano, invece, i versi del recitativo *Qui dove, o Dio, lodando il tuo gran nome* e dell'aria *Se strali mortali* de *La Genoinda*; cfr. G. ROSPIGLIOSI, *La Genoinda ovvero L'innocenza difesa*, a cura di D. Romei, Lulu, [n.d.] 2014, pp. 140-141, v. 5. 140-163.

[*Entra il Demonio*]

DEMONIO

Per sì lungo viaggio
a te d'alta ventura
dalle latine mura
giungo lieto messaggio.

A te mi manda Aglae:
apprendi tu dalle sue note il resto.

25

BONIFAZIO

Che da colei tu venga io ben raccoglio,
ché di sua gemma il segno è manifesto
e di propria sua man vergato il foglio.

Legge la lettera

*A Bonifazio, il sospirato amante,
Aglae prega salute.*

30

*Del tuo valor costante,
dell'amor, della fè, della virtute
maggior prova non cerco e solo attendo
il bramato ritorno:*

35

*nella tua lontananza io moro ardendo.
Ormai dunque a far lieto il mio soggiorno
torna e se non è spenta
in te l'antica fede
affretta i passi e metti l'ali al piede.*

40

*Destinato alle nozze,
lascia pure ogni impaccio
com'io per te bandisco ogn'altra voglia,
perché l'antico laccio
che già distrinse Amor più non si scioglie.*

45

*Torna felice, torna
onde festi partita,
ché tua sarò finché avrò spirto e vita.*

A ritornar m'affretta
 quand'ormai da vicino 50
 scorgo di Tarso i muri
 e doverò lasciar l'opra imperfetta?
 Da sì lungo cammino
 volgerò indietro il piede
 senza portare il desiato pegno 55
 che Aglae da me richiede?
 Prima deve di Dio cercarsi il Regno.
 Su, su, nell'alta impresa
 non si ritardi il core:
 dove parla pietà sia muto amore. 60

DEMONIO

Tu dunque, ohimè, n'andrai
 di Tarso entro alle mura?
 Infelice, e non sai
 che là pien di terrore
 alle furie compagno erra il furore? 65
 Fra tante morti e tante
 incauto, ohimè, tu volgerai le piante?
 Ah, se pur saggio sei,
 fuggi il feroce scempio,
 fuggi la terra avara, il popol empio! 70

BONIFAZIO

Ciò frenar già non puote i desir miei
 quando credessi ancor giunger a morte,
 ché stima immenso acquisto un'alma ardita
 per lo Ciel, per la fé perder la vita.

DEMONIO

Fuggi, ah, fuggi, infelice, 75
 A più sicuri lidi!
 Già contro te vibrare il ferro irato
 veggio i fieri omicidi,
 già del tiranno armato
 le minacce pavento, ascolto i gridi. 80
 Scampar se non fuggendo a te non lice:
 fuggi, ah, fuggi, infelice!

BONIFAZIO

Se sono scala al Ciel la morte e 'l sangue
per salire alle sfere eterne e belle,
l'animo in me non languè. 85

DEMONIO

Se giungere alle stelle
non può chi pria non vede
lacerato e trafitto il mortal velo,
angusto è il varco onde si poggia al Cielo.
Ma già da noi non chiede 90
quel ch'è somma bontà strazio cotanto:
l'immensa sua pietà non brama il sangue.

Anzi, s'altri t'uccide il Cielo offende
e se da te dipende
evitar l'alta offesa, 95
perché a tanto delitto, ohimè, ti porta
l'anima troppo accesa?
Quella virtù che a grave fallo è scorta
è vizio e non virtude.

Dunque s'in te si chiude 100
saggio consiglio, o Bonifazio, ormai
da quell'onte crudeli,
che a me nel sen tremante il cor predice,
fuggi, ah, fuggi, infelice!

SCENA DODICESIMA*ANGELO e sopradetti*

ANGELO

Falso, così ti celi?
Mentisci pure il manto,
ché a scoprìr le frodi tue rubelle
ha cotant'occhi il Ciel quant'esso ha stelle!

Malvagio, empio, protervo, 5
 spirto rubello e rio,
 tu gareggiar, tu contrastar con Dio?
 Speri forse turbar l'ordine eterno
 da' prescritti suoi fini?
 A' decreti divini 10
 non anco impara a soggiacer l'Inferno?
 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: 15
 nell'imprese del Ciel tremi l'abisso.

DEMONIO

Parto confuso e vinto,
 ché contro al Re sovrano
 ogni frode, ogni ardir contrasta invano.

[*Il Demonio, sconfitto, sprofonda negli inferi*]

ANGELO

Fuggi, perfido, fuggi 20
 del sole i raggi ardenti
 e là dove rimbomba
 doglioso il suon delle perdute genti
 siano gli abissi a te carcere e tomba.

SCENA TREDICESIMA
 ANGELO, BONIFAZIO

ANGELO

Non temer, Bonifazio, ardisci e spera,
 ché fugge Pluto a' tua ruina intento;

e sappi pur che, se all'eterna sfera
 ti richiamasse Iddio tra il ferro e 'l sangue,
 fòra¹⁷ dolce il tormento; 5
 anch'Ei d'un aspro legno,
 quasi Re di dolor, sul trono ascese.
 Qual prode Capitano
 ch'alle più dure imprese
 fa con l'esempio i suoi guerrier più forti, 10
 il nostro Dio sovrano
 per la via degl'affanni e delle morti
 invita con la voce
 e con l'esempio insegna,
 onde a chi la sua croce 15
 dietro all'orme di lui portar s'ingegna
 il travaglio è giocondo,
 soave il giogo e non gravoso il pondo.

BONIFAZIO

Già maggior di me stesso
 tu m'hai reso, Lucindo, 20
 e quanto alla cittade io più m'appresso
 più fermi in Dio rivolgo i miei desiri;
 e se pur, mia fortuna,
 colà in mezzo ai martíri
 oggi mi chiama alla celeste corte 25
 non fu, non è, non sarà vita alcuna
 più felice giammai della mia morte.

Aria a due

ANGELO, BONIFAZIO

De' tormenti
 più nocenti
 non si tema l'impietà 30
 ché quei ch'in pianto semina
 ricca la messe in giubilo
 alfin raccoglierà.

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 202, nota 13.

CAPITANO

Se per l'aria notturna io domattina
lo stomaco sentissi indebolito
fa' che tu mi prepari, 30
per ripigliar alquanto l'appetito,
quattro o cinque cucchiari
di quelli miei barattoli maggiori
dove son confettati l'interiori
di tigre e di pantere, 35
d'orsi, draghi, ceraste, idre e chimere.
Orsù, per conclusione
andiam veloci a far la serenata.
Va' innanzi e fammi lume.
Vedi che bel costume 40
rivoltar la lanterna alle persone!

FAGOTTO

La lanterna vi mostro
perché vegghiate meglio il fatto vostro.
S'io 'ho da dirvi il vero
vengo, signor, con poco gusto mio 45
a far questo mestiero
perché s'incontran sempre mille intrighi;
ma quando voi voleste, so ben io
dove si possa far la serenata
senza rischio d'aver a contrastare. 50

CAPITANO

E dove si può fare?

FAGOTTO

Avanti a qualche casa spigionata.

CAPITANO

Dovunque sei non aver già paura
però che t'assicura
la mia capitanissima braura. 55

FAGOTTO

Ma per cantar non si saría potuto
chiamar qualcun che vi facesse onore?

CAPITANO

Io mi son risoluto
mostrare anco nel canto il mio valore.
E poi, per dir il ver, ne son scottato, 60
ch'avendo io già chiamato
un musico a una simile occorrenza
acciò per me cantasse una canzone,
egli fu così ardito in mia presenza
che, stando la mia dama sul balcone, 65
per volermi onorare,
quel temerario cominciò a cantare:

*Abbi pietà di me,
ché se nol sai
ogn'or t'amai 70
con vera fé,
abbi pietà di me!*

Quest'arroganza tanto
il petto mi commosse
ch'io non potetti star saldo alle mosse, 75
ma interrompendo il canto
mi misi a dir più forte di colui:

*Abbi pietà di me,
abbi pietà di me,
abbi pietà di me 80
e non di lui!*

Ma già siamo all'albergo
di lei che questo cor move e governa.
Che fai? Che guardi, stolto?
Chiudi quella lanterna! 85

Aglæ sta lassù forse ad aspettare:
 la vuoi far vergognare?
 Io veramente non so sonar molto
 perché più di chitarre e di leùti
 amo le trombe e timpani battuti; 90
 ma pure un cavaliere
 deve saper un po' d'ogni mestiero.

FAGOTTO
 [*a parte*]

Meglio sarà per me ch'in questo mezzo
 m'accomodi a sedere
 ché n'averemo forse per un pezzo. 95

CAPITANO

*In qual parte del mondo, in qual idea
 nacque sì bella dea?
 Un'amazzone audace
 che fere,¹⁹ impiaga, ammazza e non vuol pace...*

Sul meglio appunto (o poter di Mercurio!), 100
 s'è strappata una corda.

FAGOTTO

Mal augurio!

SCENA QUINDICESIMA
ASTERIA e sopradetti

ASTERIA

Or questo sfaccendato
 venuto è, come disse,
 a metter sottosopra il vicinato

¹⁹ *fere*: variante ant. di "ferisce".

e se Aglae lo sentisse
 sarebbe al certo la rovina mia, 5
 perch'essa credería
 ch'io gli tenessi mano.
 Ma il vo' chiarire.

FAGOTTO

Signor Capitano!

CAPITANO

Di che temi, dappoco?
 Fermati là al tuo loco! 10

FAGOTTO

Ho veduto, ho veduto molta gente
 venir in qua con molta confusione.

CAPITANO

E chi ardisce cotanto?
 Cospettaccio di quell'arcipoltrone
 d'Ercole in Erimanto! 15
 Sentinelle, avvertite!
 Ognun badi al suo posto!
 Il nemico non è molto discosto.

FAGOTTO

Nol vedete ancor voi? Non lo sentite?

CAPITANO

Dunque, o soldati, all'armi, all'armi, all'armi! 20
 La pugna si prepara:
 alle solite prove ognun s'affretti!
 Tu, trombetto,²⁰ che aspetti?
Tantarara tantarara tantarà.
 Ognun a cavallo! Ognun a cavallo! 25
 Si muova la vanguardia²¹
 col dovuto intervallo!

²⁰ *trombetto*: variante ant. di "trombettiere".

²¹ *vanguardia*: spagnolismo, forma ant. per "avanguardia".

Ferma la retroguardia!
 Quella manica là non muti loco!
 Innanzi la battaglia a poco a poco! 30

ASTERIA

Come tutta la squadra ha ben divisa!
 Io più non posso ritener le risa.

CAPITANO

Or via, va' innanzi, ché così s'impara!

FAGOTTO

Andate voi ch'avete già imparato!
 Intanto io sonerò da questo lato. 35
Tantarara tantararà tantarà.

CAPITANO

Fagotto, innanzi tu! Che sarà mai
 mentre sicuro sei ch'io non ti lasso?

FAGOTTO

Non sapete ch'è stile
 ch'il fagotto e 'l bagaglio 40
 mai non si mettin nelle prime file?
 Io 'uso diligenza
 quanto più posso a conservar la vita.
 Però quella sentenza,
rumores fuge,²² è la mia favorita. 45

CAPITANO

Giacché ti trovi il lume preparato
 riconosci un po' meglio almen l'agguato.

FAGOTTO

Mi è parso un non so che con una rocca.

²² L'inserto dotto nelle parole di Fagotto riprende la sentenza morale attribuita a Marco Porcio Catone il Vecchio, detto il Censore (234-149 a.C.), *Rumores fuge, ne incipias novus auctor haberi: nam nulli tacuisse nocet, nocet esse locutum* («Fuggi le chiacchiere, per non essere reputato un loro fomentatore: a nessuno nuoce aver taciuto, nuoce aver parlato»), CATONE, *Disticha Catonis*, I, 12.

CAPITANO

Per certo avrai ragione,
senz'altro ch'è così: sarà una rocca 50
piena di soldatesca e munizione,
ch'ormai le genti, alla mia forza avvezze,
non contente d'aver cavalli ed armi,
non vengono a affrontarmi
senza condur con sé rocche e fortezze. 55

ASTERIA

Da' il nome! Tu chi sei
che stai qui ritirato in un cantone?

FAGOTTO

Io sono il servitor del mio padrone.²³

ASTERIA

E tu chi sei?

CAPITANO

Son'io.
Non mi lasciar, Fagotto, in abbandono 60
ché trovandoti meco or ch'io combatto
l'affronto a te vien fatto.

FAGOTTO

S'è fatto a me l'affronto io gliel perdono.

CAPITANO

Lo chiarirò ben io, come far soglio!
Chi sia costui voglio informarmi e voglio, 65
perché di me non rida,
mandargli dimattina una disfida.

FAGOTTO

Tantarara tantarara tantarà.

²³ La risposta di Fagotto alla domanda di Asteria, se la si ritrova ne *Il servitore di due padroni* (1745) di Carlo Goldoni, è da considerare evidentemente una battuta tradizionale della maschera dello Zanni.

CORO A QUATTRO

È viva guerra
l'umana vita in terra.
Finché la morte fragil velo abbatte,
col senso vano,
col mondo insano, 5
dalla cuna alla tomba ognun combatte.
Fin dalle fasce
coi mali a pagnar nasce
contro di cui non ha lorica o scudo.
Non ha ripari 10
dagli avversari
l'uomo che nudo nasce e muore ignudo.
E qual difesa
avrà nella contesa
se il nemico maggiore egli è a se stesso? 15
O vegli o dorma,
con egual forma,
sempre a lui veglia il suo nemico appresso.
Ma virtù franca
pur giammai non gli manca, 20
ché fra tanti perigli è sempre ardita
e porta l'alma
alfin la palma
se richiede pugnando al Cielo aíta.

FINE DELL'ATTO SECONDO

INTERMEZZO II

EURILLO, LUCINDO, ERASTO, AMELIO

EURILLO

Da voi compagni la promessa aspetto:
è tempo, se volete,
che proponga ciascun qualche soggetto
per far quell'intermedio che sapete.

LUCINDO

Ognun proponga e sarà poscia eletto 5
quel che parrà più vago e più gentile.

EURILLO

Io più che certo sono
che non si trovi al mio pari o simile.

ERASTO

Dite pur, che vedrem se sarà bono.

LUCINDO

Se il vero vi sarete persuaso 10
lo sentiremo adesso.

EURILLO

Per non far l'opra a caso,
ecco, il disegno in queste carte impresso
porgerà l'argomento e l'invenzione
vago, noto ed illustre: 15
il caso d'Atteone.

Apparirà mossa a superno industrie
vaghissima foresta,
che in quella parte e in questa 20
mostrerà colli e boschi e piante e fiori,
antri cupi, ombre liete e muti orrori.

In parte più lontana,
appunto appunto in mezzo alla riviera,
doverà scaturir una fontana
che si raccoglierà in una peschiera: 25
eccola qui, vedetela, ho speranza
ch'abbia a far un effetto d'importanza.

ERASTO

Il disegno è galante.
Solo saper vorrei perché rimane
appunto in mezzo un ordine di piante 30
che dalla prospettiva si discosta.

EURILLO

Questo v'è messo apposta
per dar lume alle tele più lontane.
Con cani ed archi e strali,
a turbar ogni fera 35
verrà poi folta schiera
di lieti cacciatori,
cui penderanno ai fianchi i torti avori.

ERASTO

Che son i torti avori?
Perché io non li conosco. 40

EURILLO

Son le trombe del bosco.
Pocia Atteone, il fanciulletto audace,
in peregrine vesti.

AMELIO

Lasciam, di grazia, questi
ragionamenti vani. 45
Sia detto con tua pace:
assai bello è il pensier, ma non mi piace.
Questo correr de' cani e delle fere
appena passa bene
sulle campagne vere: 50
pensa se si può far sopra le scene!

ERASTO

Orsù, di grazia, un di quei torti avori
tutti quanti a raccolta
richiami i cacciatori,
ché si farà la caccia un'altra volta. 55

LUCINDO

Meglio cred'io che senza paragone
riuscirebbe il fare
la nave di Giasone.
Cangerassi perciò la scena in mare
e si vedrà tranquillo il molle argento 60
che lievemente ondeggia
allo spirar del vento:
d'ogn'intorno altri veggia
liete spiagge, ermi scogli, antri e spelonche,
alghe, coralli e conche, 65
e su le chiare linfe
si facciano apparir sirene e ninfe.
Ecco agl'occhi poi s'offre il nobil legno
che si commette audace all'onde ignote:
già, già solca di Teti il vasto regno 70
e cogl'umidi remi il mar percôte.
Quand'ecco cresce il flutto,
rinforza il vento e tutto
si turba in un momento il mar che ride.
Ite poscia a fidarvi all'onde infide: 75
vedrassi d'ogni intorno
nube in ciel apparir, nunzia funesta
d'un'orribil tempesta.
Scolorito fuggir vedrassi il giorno
e succeder la notte al dì che fugge. 80
L'onda con l'onda insieme
si frange irata e freme;
il ciel grandine versa, il vento rugge,
e si mira là sugl'aurei campi
sparger di nemi e seminar di lampi. 85
Vicino il legno a rimaner deluso
dall'immenso furor de' flutti amari,
con suon misto e confuso
vorrei che da' piloti e marinari,
a cui fiero spavento il petto scôte, 90
si piegasse la voce in meste note.
Proviam l'aria, di grazia, in queste carte:
ho già distesi i carmi a parte a parte.

AMELIO

Or via, dunque, alle mani.

EURILLO

Soli quattro soprani 95
 far tutto un intermedio
 dubito assai che porterà gran tedio!

LUCINDO

Io lo voglio provar d'ogni maniera
 e se riesce mal, che sarà mai?
 Il far noi stessi una commedia intiera 100
 non sarebbe anco peggio?

EURILLO

Peggio assai!

ERASTO

Ciò pensier non mi da, ché finalmente
 se de' bassi il cantar piace alla gente
 vedrà ch'ei pon cura,
 ché siamo tutti bassi di statura. 105

Arietta a quattro voci

Ahi, che mortal procella
 a' nostri danni irrita,
 nemica stella,
 per torre in mezzo all'onde a noi la vita.

Miseri, e qual consiglio 110
 resta in tanto periglio
 se cresce il vento orribile?
 Ammaina, ammaina, ammaina!

Schermo non abbiam più,
 arde l'aria de' lampi, il cor si gela: 115
 alla vela, su su,
 alla vela, alla vela, alla vela!

LUCINDO

E diciamola un po' come conviene,
 ché così non va bene.
 Dite voi: sol fa re fa. 120

San Bonifatio

ERASTO

Intendo: sol re fa.

LUCINDO

Oh, così va.

Si replica Schermo non abbiám piú.

[a 4]

Ahi, dal sicuro lido
chi se ne va lontano
nel mare infido
poi lo sospira e lo ricerca invano. 125

Miseri, il flutto audace
sarà tomba verace
del legno miserabile:
ammaina, ammaina, ammaina!

Giammai vista non fu 130
minacciar morte in così fiero aspetto:
al trinchetto, su su,
al trinchetto, al trinchetto, al trinchetto!

AMELIO

Orsù, basta. L'arietta non è mala
e, quanto a me, l'approvo, 135
ma vorrei ben soggetto un po' più novo.
Oggidì appunto appare
che non si possa fare una commedia
senza scena di mare!

ERASTO

Quest'altri han detto bene 140
e fan conoscer chiaro il vivo ingegno.

Ma io nel mio disegno
non ci vo' tante mutazion di scene.
Vero è che sarà nuovo a meraviglia:
voglio che tutti quanti 145
fingiamo una quadriglia
di cavalieri erranti
e ch'ognun rappresenti un paladino.

	Arrestando la lancia in campo aperto, con tre colpi di stocco al saracino, sopra i destrier feroci, con insegne e cimieri, molti intorno averem paggi e scudieri e poi con voglia sol di gloria accesa moverem la carriera alla contesa.	150 155
AMELIO	Ma d'onde aver potremo preparati i cavalli a tant'impresa? Dubito non riesca.	
EURILLO	Anch'io ne temo.	
ERASTO	Ciò non vi dia pensiero: in un momento, senza far molta spesa, all'ordine ne metto più di cento. Olà, servo mio fido! A questi cavalieri conduci quattro de' miglior destrieri.	160
AMELIO	Questo pensier mi piace veramente.	165
ERASTO	Il sauro sarà mio, ciascun di voi si prenda questo o quello.	
AMELIO	Io mi prendo il leardo.	
LUCINDO	Ed io il morello.	
EURILLO	Questo che nel candor vince la neve ermellino esser deve.	170

San Bonifatio

ERASTO

Per andarci apprestando alla tenzone
fermianci in su l'arcione.

LUCINDO

Oh, con qual ardimento
questo nobil corsier di fuoco avvampa!
Batte il suol con la zampa e sfida il vento.

175

EURILLO

Questo è leggiere e sciolto.

AMELIO

Questo è più grave.

LUCINDO

E questo è più raccolto,
stretto di ventre e molto angusto ha il dorso:
riuscirà per certo agile al corso.

AMELIO

Il mio debil ha il fianco,
è sì magro e sì stanco
che dubito mi lassi per la strada:
gl'avranno forse dato poca biada.

180

EURILLO

Il mio non val niente
non stima il freno e lo speron non sente.

185

ERASTO

Prova tu come questo,
con vestigi incostanti,
or qua, or là trascorre,
né par che trovi loco
e ne' piedi e nel seno ha il vento e il foco.

190

LUCINDO

Con che nobil fierrezza i passi scioglie,
tutto pien di bravura e d'alterezza.
Che un tal non se ne trovi è cosa chiara:
vedete come corre!

EURILLO

Para para.

ERASTO

In così lieta schiera
voglio ch' il mio cavallo
abbia la sonagliera. 195

AMELIO

Già il tutto è preparato
e già la sala è piena.
Andiam, se ciò v'è grato,
a far quest'intermedio in su la scena. 200

ERASTO

Andiamo, amici,
e con le lance in alto
compareremo accinti al fiero assalto.

Arietta a quattro

Già la gente sta sospesa
a mirar l'invitte destre,
a lodar l'eccelse brame;
già le dame
con tappeti alle finestre
sono intente all'alta impresa. 205
210

Già la gente sta sospesa
ché sì bello
un drappello
ch'agguagliasse i nostri vanti
vidde giammai di cavalieri erranti. 215

INTERMEZZO IIb

[edizione diplomatica da L3]

*Iam satis terris nivis atque dirae
grandinis misit pater
grandinis misit pater et rubente.¹*

Questo imparare a mente
per chi ha poca memoria è un gran martíre. 5
*Iam satis terris nivis atque dirae
grandinis misit, misit
grandinis misit pater et rubente.*

M'accorgo finalmente
che tanto men l'imparo 10
quanto più spesso io la ritorno a dire:
Iam satis terris nivis atque dirae.

Andiam pur attorno,
ch'il tempo è invita
e il rallegrarci un po' ci dà la vita. 15

Studiar tutto il giorno
fa tanto di testa
però non si sta ben se non la festa.

Chi mosse l'usanza
di tanto studiare 20
doveva ben aver poco da fare.

Ma chi la vacanza
concesse dapoi,
a quello sì, che si può dar del voi.

Ecco appunto quest'altro 25
che per volerei far del diligente,
impara forse la lezione a mente.

A quai pensieri inteso,
tutto astratto e sospeso,
tu ne stai ritirato in un cantone? 30

¹ ORAZIO, *Carmina*, I 2.

Imparo la lezione.
 T'ho pur gran compassione
 con tanti libri, tu sei sempre pallido,
 languido, magro, consumato e squallido
 e con tanto studiare 35
 (lo veggo espressamente)
 ti vuoi precipitare.
 Questo imparar con tanta applicazione,
 questo fuggir la gente
 tutt'è malinconia 40
 che ti rovinerà, se non la scacci.
 Mostra che libro è questo? *Horatij Flacci*:
 diventerai ben tu fiacco davvero,
 se non muti pensiero.
 Udite che consigli e che ricordi! 45
 Degno d'eterno oblio.
 Il desir vostro e il mio
 mal ponno esser concordi.
 Itene pur felici ai scherzi, ai giochi,
 itene ove più lieto 50
 vostro cor si trattiene
 e lasciate studiar che vuol far bene.
 Lasciate pur ch'impallidisca il viso,
 ch'io per far de' virtù lodato acquisto
 mi pregio d'aver pallido il semblante. 55
 Ed io mi pregio d'essere ignorante.
 Non vo' per me, che s'abbi da dir mai,
 ch'io sia ammalato per studiare assai.
 Credo che lo sappiate:
 ogni dì se ne veggono le dozzine 60
 di quelle che attendendo
 a rivoltar sempre le carte, alfine
 danno nelle scartate
 e in cambio di venir logico o fisico
 un s'ammattisce e l'altro dà nel tisico. 65

Se ne trova di questi a tutte l'ore,
qualchedun che s'invia
verso Bologna o Padova o Pavia
per diventar dottore;
ma scambiando il sentier non senza pena 70
va dritto dritto a ritrovar Bolsena.

Oh, ciechi, il tanto affaticar che giova
per aver nome alfin di litterato?
Sol chi grande abbondanza aver si trova
di lettere di cambio è fortunato: 75
aver di quelle mi sarìa ben caro,
ma quest'altre non pagano il fornaro;
ma per disgrazia, com'io dubitavo,
ecco che viene il mastro! Vi son schiavo.

Heus tu, quorsum tendis? 80
Quorsum con piè sì celere e furtivo
sapessi tu la strada al nostro arrivo?
Itane abscedi in tempestivo e solo?
Ferma, ascolta, *paucis te nolo?*

Senza avervi veduto andare via 85
bacio le mani di vossignoria.

Forse a voi non è noto,
che l'immorare in strada
e trattenersi a bada
con prolisso intervallo 90
è fallo da espiar con un cavallo?

Sarìa rigore ingiusto
farcì sempre studiare
né ci fusse concesso
di pigliar qualche volta un po' di gusto. 95

E può ben anco un costumato allievo
da diuturna² fatica alfin defesso,
per cagion di sollievo,
hoc est animi causa,
qualche fiata far pausa; 100

² *diuturna*: dal lat. *diuturnus*, aggettivo riferito a "lunga durata".

loderei però sempre
 ch'egli tenesse in man per esercizio
 lo Scopa, il Priscianere o il Cantalicio.

Ma intanto in quai discorsi
 ivi traggendo l'ore? 105

Dicevamo, signore,
 che spesso chi allo studio
 si dà con troppa ardenza,
 per crescer il cervel ne riman senza.
 Però chi non vuol perdere il cervello, 110
 per acquistar dottrina,
 fa molto bene a camminar bel bello.³

Discorso, *hoc*, troppo indegno
 fin de' teneri infanti,
 che con la mente ogn'or distratta e varia 115
 Dan l'opra alla tabella abecedaria.

Narrar non posso quale
 abbia portato a me simil concetto
 e dispetto e dispetto;
utroque enim modo dici potest. 120

Orsù in futuro sia la vostra brama
 tutta propensa ove virtù vi chiama
 e con mente più savia
 fatte ormai punto fermo a tanta ignavia.

Ma qui chiudete i rivi 125
 che *sat prata biberunt*⁴ ed intanto
 affinché voi del tempo
 di cui pregiati sono anco i momenti
 per la mia poca cura
 non facciate cattura 130
 fate questo latino e state attenti.

Presente è il mastro e ballan li scolari.
 Lo farem senza aprire i dizionari.

³ *bel bello*: "piano piano", "con tranquillità".

⁴ VIRGILIO, *Bucoliche*, III. III: «Claudite iam rivos, pueri, sat prata biberunt» («Chiudete i ruscelli, o fanciulli, i prati hanno bevuto abbastanza»).

Ballano

Siccinè,⁵ mi schernite?
Or sì che tanta offesa *excitat iras*.⁶ 135
Voi temerari ardite
tal tracotanza? *Quid denique restat?*⁷
Se per regola sicura
l'arte è lunga e il viver breve
non si deve 140
fatical senza misura.
Se lo studio rende frale
il rigor di nostra età,
il cercare il proprio male
è una espressa crudeltà. 145
Do, re, mi, fa, sol, mi, fa.
Uscite, o furie!
Et vos anguiffere
venite eumedines
a vendicare 150
le nostre ingiurie,
Uscite, o furie!
Se lo studio è pien d'affanni
ne' dormir lascia le notti,
sono i dotti 155
fabbri a sé de' propri danni.
Col studiar cotanti autori
ma fin poi che sarà?
T'empierai de' mali umori,
perderai la sanità. 160
Do, re, mi, fa, sol, mi, fa.

⁵ *siccinè*: l'avv. lat. *siccine*, impiegato nella forma interrogativa, si traduce con «Così dunque?».

⁶ VIRGILIO, *Eneide*, II, 594: «Nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras?» («Figlio, quale sì grande dolore eccita ire indomite?»).

⁷ VIRGILIO, *Eneide*, XII, 793: «Quid denique restat?» («Cosa resta ancora?»).

Uscite, o cerberi!
È tutta orribile
l'empia Tisifone,
questi impudenti
per me diverberi.
Uscite, o cerberi!

165

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

PINARDO

Doppo lungo sentiero
 eccomi pur di Tarso entro alle porte;
 ma ricetta s'è fiero
 parmi più che città speco di morte,
 né credo che di Pluto abbia la stanza 5
 più terribil sembianza.

Dovunque altri si gira
 vedere, udir può solo
 tra l'inumano stuolo
 stromenti d'impietà, strepiti d'ira, 10
 e s'apprestano ogn'or all'altrui pene
 rôte, ceppi, securi,¹ aste e catene.

Tutto orror, tutto è strage
 e mai l'ira non langue
 nelle schiere malvage, 15
 ma scorre intorno in larghi rivi il sangue.

Altro non bramo ormai che far partenza
 ver' le latine sponde, ove la sede
 ha la virtù, la cortesia, la fede,
 poiché qui l'innocenza 20
 non ha riparo o scudo,
 ove arrota lo sdegno il ferro ignudo.

¹ *securi*: *scure*, dal lat. *secūris*. Si tratta di un attrezzo di forme e dimensioni variabili, impiegato prevalentemente in agricoltura ma anche, più anticamente, come arma.

SCENA SECONDA

SIMPLICIO *proconsole*, INNOCENZO, CORO DE' SOLDATI

CORO DE' SOLDATI

[*a quattro*]

Caderà,
 morirà
 questo audace,
 che mendace
 nega, o dèi, vostra bontà. 5
 Caderà, morirà, morirà.

INNOCENZO

Nel periglioso campo,
 vero Nume del Ciel ch'al mondo imperi,
 io chieggiò sol di tua pietade un lampo.
 De' tuoi fidi guerrieri 10
 tu sei la sorte e la corona e il premio:
 porgi tu, dunque, schermo
 con la destra potente al fianco infermo,
 ché senza il tuo soccorso
 che ravvalora il seno 15
 la fiacchezza mortal tosto vien meno.

SIMPLICIO

Vanne, perfido, a morte e paghi il sangue
 l'ostinata follia,
 colà cadendo esangue.
 Coi creduli devoti 20
 rivolgi pure al Nazzareno i voti
 acciò, se non oblia
 l'alta tua fede e il tuo servir non sdegna,
 da sì gran danno a liberarti or vegna.

INNOCENZO

Acquisto fia, non danno, 25
 s'è varco a premio eterno un breve affanno.

UN SOLDATO

Povero di consiglio! E fino a quanto
esser cieco vorrai?
Solo par che tuo vanto
sia con fermezza ardita
bramar la morte e non curar la vita.

30

INNOCENZO

Allor cieco sarei,
ch'io volessi piegarmi
alle pietre insensate, ai sordi marmi.

UN SOLDATO

Piègati a' sommi dèi
per pietà di te stesso
e per godere almen ore più liete.

35

INNOCENZO

Del seme di dolor gioia si miete.

SIMPLICIO

Intanto rimarrai dal duolo oppresso,
tu che alle gioie aspiri.

40

INNOCENZO

Sono al ben di lassù strada i martíri.

SCENA TERZA

BONIFAZIO e sopradetti

BONIFAZIO

Che miri, o Bonifazio?
Ecco il loco, ecco il campo
che frutta a vera fé tormenti e strazio.

SIMPLICIO

Non attender più scampo:
dall'arco ormai per te corso è lo strale. 5

INNOCENZO

Nel contrasto mortale
non paventa minacce anima ardita,
cui la virtù conforta
a non curar la vita
e mentre Dio di sua battaglia è scorta 10
di perigli non teme;
però, movendo entro all'arringo il piede
con lorica di fede,
con usbergo di speme
trionfa anco morendo, invitta e forte, 15
de' tiranni, del ferro e della morte.

[CORO]

Languirà,
perirà
questo altero,
che l'impero 20
degli dèi sprezzando va.
Languirà, perirà, perirà.

INNOCENZO

In te posto ho, Signor, la mia speranza:
Tu sei Nume verace
e la mia sorte alla tua man soggiace. 25

BONIFAZIO

Sento destarsi al seno
un non so che d'inusitato affetto:
ogni timor vien meno
e d'insolito ardir si colma il petto.
A costanza m'invita 30
questo di tua costanza esempio raro
ed a sprezzar la vita,
campion d'Iddio, dalla tua morte imparo.

SIMPLICIO

Permettetegli il varco: il forsennato,
non curando il rigor di nostre pene, 35
da se stesso nei lacci a cader viene!

BONIFAZIO

D'alta fortezza armato,
munisci il petto ignudo:
a chi pugna per Dio non manca scudo.
Non chi comincia solo, 40
ma chi dura nel duolo il premio acquista
e solo il fin della crudel tenzone
apparecchia le palme e le corone.

INNOCENZO

Già di morir pugnando io tutto avvampo,
ché non è lungi al Campidoglio il campo. 45

BONIFAZIO

O del Cielo e di Dio guerrier felice,
umil t'inchino e voi,
preziose catene
più che le gemme e l'oro,
io vi bacio e vi adoro. 50
Poiché per voi ne lice
l'alma sciogliere al Ciel fra tante pene,
preziose catene.

UN SOLDATO

Sento per la pietà rompersi il petto.

INNOCENZO

Io di cristiano zelo, 55
col più fervido affetto,
come posso ti stringo: al Cielo, al Cielo!

BONIFAZIO

Sì, sì, ché Dio n'appella: al Cielo, al Cielo!

SIMPLICIO

Folli! Morir volete?
Vittima sventurata a nume ignoto? 60

BONIFAZIO

Con gl'occhi della fede un cor devoto
quel Dio contempla e vede,
cui servon fiammeggianti
su nel trono celeste
per corona le stelle, il sol per veste. 65

INNOCENZO

Del giorno i raggi e della notte il velo
opera son della Sua man possente;
Ei ne' campi del cielo
formò candida l'alba e il dì lucente.

SIMPLICIO

Farò, farò ben io 70
che sì bugiarda fé disperga il vento.

BONIFAZIO

Su ferma pietra Iddio
posto ha della sua Chiesa il fondamento,
perché di nembo o di tremoto a scossa
 giammai tremare o vacillar non possa. 75

UN SOLDATO

Tu che sei peregrino,
trovar puoi, se non scusa, almen pietade.
Ma taci e parti e prendi altro cammino.

BONIFAZIO

Se comune è la fede,
se comune è il desire, 80
sia comune il tormento e la mercede.
Mentre sì pronti all'ire
uccidete i fedeli a stuolo a stuolo:
doverò dunque esser escluso io solo?
Se questi ha colpa, io senza error non sono 85
e voi, giudici ingiusti, a lui potrete
stabilire il castigo, a me il perdono?

SIMPLICIO

E l'uno e l'altro equal mercede avrete,
ché dal giusto rigor già non t'escludo.

BONIFAZIO

Che fa la man più lenta? 90
In questo petto, o crudo,
ormai volgi il furor, gli strali avventa.
Se contro a quei t'irriti,
ché dispregiano i tempî
de' tuoi numi bugiardi, 95
io son quello, son io! Perché più tardi?
Ché non stringi la spada
o non comandi almeno
che trafitto dall'aste a terra cada?
Eccoti il collo ignudo, eccoti il seno! 100

SIMPLICIO

Taci, perfido, taci! Ormai s'appresti
a punir l'empio il ferro e la catena.
Anzi, con fieri scempî estinto resti,
ché di malvagio error figlia è la pena.

BONIFAZIO

Or sì che, fatto a te compagno, io godo. 105

INNOCENZO

Arma il petto di speme, il cor di fede,
nocchier che giunto al porto ormai si vede
del tempestoso verno
prende le nubi e le procelle a scherno.

[*Arietta a due*]

INNOCENZO, BONIFAZIO

O Dio, sia tua mercé 110
che dal carcere umano,
opra della tua mano,
l'alma ritorni a te.

[*Ritornello strumentale*]

In te riposto ho già,
Signor, la mia speranza:
di morte aspra sembianza
non mi confonderà. 115

SCENA QUARTA
PINARDO, NICANDRO

PINARDO

Se in qualche chiuso speco ei non s'asconde
per sottrarsi ai tormenti,
se nol sommerser l'onde
o non l'hanno rapito in aria i venti,
pur trovar Bonifazio alfin dovrei. 5
Lasso, con quai sospetti
turban l'alma agitata i pensier miei?
Addolorato e stanco,
ormai più non saprei
dov'io rivolga a ricercarlo il passo; 10
così, confuso e lasso,
non posso appena più muover il fianco.

NICANDRO

O costanza, o valor che ogn'altro eccede!
Benché diversa fede
seguisse il giovinetto, il suo gran core 15
ha lasciato in me pieno
di meraviglia e di pietade il seno.
Insomma, e tra i cipressi e tra le palme
la romana virtù sempre riluce:
proprio è del Tebro il partorir grand'alme. 20

PINARDO

[*a parte*]

Questi parla del Tebro? A me pur duce
di trovar fusse il mio signor perduto!

[*a Nicandro*]

Se il Cielo arrida a secondar tue voglie,
dinne s'hai tu veduto
in peregrine spoglie
giovinetto romano,
ché in questa parte e in quella
io muovo i passi e pur lo cerco invano.

25

NICANDRO

Ed ei come s'appella?

PINARDO

Bonifazio si chiama.

30

NICANDRO

Al certo è desso,²

ché questo nome appunto
fu da lui nel morir più volte espresso.
Con troppo avverse stelle a Tarso è giunto
quel garzon infelice,
che di Cristo seguace estinto langue;
e vederlo a te lice,
spettacolo funesto, in mezzo al sangue.

35

PINARDO

Che narri? Che favelli? Ohimè, che ascolto!
Bonifazio (ahi, dolor!) sen giace esangue
nel proprio sangue involto?
Sogno, vaneggio oppur intendo il vero?
O mio tormento fiero!
Chi mi darà conforto?
Ahi, Bonifazio! Bonifazio è morto?

40

² è desso: "è proprio lui". L'espressione deriva da un rafforzamento e da un'eufonia di *esso*, inteso come pron. dimostrativo.

NICANDRO

Sprezzator degli dèi, 45
 con petto inver troppo costante e forte,
 doppo mille martirî acerbi e rei
 giacque trofeo di morte.

Se ne brami tu stesso
 da' proprî lumi tuoi più certa fede, 50
 muovi pur meco il piede,
 ch'ogni accidente espresso
 io ti farò di sì mortal successo.

PINARDO

Ad Aglae, che mandollo
 a spoglie conquistar sacrate a Dio, 55
 qual riportar poss'io maggior tesoro?

Dunque, per trarlo alla paterna sede,
 con immensa mercede
 prodigo altrui sarò d'argento e d'oro.

SCENA QUINTA

AGLAE, ASTERIA, FARFALLINO

AGLAE

Oggi fine è dell'anno, il dì prescritto
 (ad uno ad uno annoverato ho i giorni)
 che tornar Bonifazio a noi promise.
 Oh, pur la fé non manchi e qua ritorni
 col desiato pegno 5
 che il mio devoto zelo a lui commise!

ASTERIA

Non può l'umano ingegno
antivedere in così lunga via
ogni caso, ogni intoppo, ogni ritegno;
onde, interposta ancor dimora breve, 10
a te caler non deve.
Ma pur ancor non si può dir fallace
il promesso ritorno,
ch'appena è sorto e non tramonta il giorno.

FARFALLINO

La mancia, Aglae, la mancia! Ecco da lunge 15
parmi veder Pinardo.

ASTERIA

È desso, è desso!
Eccolo che pur giunge.

AGLAE

Veggio adempirsi ormai quanto è promesso.

SCENA SESTA

PINARDO E SOPRADETTI

PINARDO

Il Ciel ti guardi, Aglae!

AGLAE

Bonifazio non veggio. Ove dimora?

PINARDO

Il vedrai qui pur ora.
Ma che dico, il vedrai?
Non sperar più di rivederlo mai! 5

AGLAE

Ch'io non spero vederlo?
 Ondeggia in mille parti il mio pensiero.
 Narrami il tutto e non tacermi il vero.

PINARDO

Nobil guerrier di Cristo, in Tarso diede,
 restando in mezzo a mille pene esangue, 10
 della viva sua fede
 testimonio di sangue.

AGLAE

Come? Che sento? Ogni accidente esprimi,
 onde a sì nobil vita
 troncò lo stame aurato empia ferita. 15

PINARDO

Giunto il garzon ove con scempio acerbo
 i seguaci di Cristo a morte mena
 il tiranno superbo
 e scorgendo la pena,
 il valor, la costanza 20
 di chi la Croce adora,
 senza interpor dimora,
 con ardita sembianza
 tra il ferro, il fuoco, il sangue e le percosse
 quegl'innocenti a consolar si mosse. 25
 Si scopri, si fe' reo
 delle più crude pene
 e stimò suo trofeo
 i flagelli, le ruote e le catene;
 e, benché in mille modi ormai si senta 30
 lacerato e trafitto,
 pur immobile e invito
 non si duol, non si turba e non paventa.
 Ma colà tratto ove morir dovea,
 mentre tutto piangea, 35
 per la pietà di lui quell'empio stuolo,
 solo non pianse e non turbossi ei solo;

anzi le luci affisse
 al ciel quasi ridenti e così disse:
 «Se trafitta dal ferro 40
 la spoglia in terra giace,
 raccogli, alto Signor, lo spirto in pace;
 e se i prieghi che muove un puro affetto
 giungono avanti alla superna sede,
 anco impetri³ mercede 45
 Aglae da te, né rammentar gl'errori,
 cui diè cagione il vaneggiar degl'anni».

AGLAE

Dunque non obliò fra tanti orrori
 de' suoi mortali affanni
 e con sì puro zelo 50
 tentò render a me propizio il Cielo?

PINARDO

Ciò detto, il guerrier pio,
 sotto al colpo funesto,
 ohimè, cadde e morí,
 se al trionfar nella celeste corte 55
 si dèe nome di morte.

Ed ecco, ecco le spoglie
 di quell'ossa onorate,
 che a te riporto, una brev'urna accoglie.

AGLAE

Così, dunque, ritorno 60
 fai, Bonifazio, alle paterne soglie?
 Ecco l'amato pegno
 la cui vista dolente il cor mi passa!
 Ecco le membra, ahì lassa,
 misero avanzo di spietato sdegno, 65
 sì che, ad onta di morte,
 tra le ferite e il sangue,

³ *impetri*: da *impetrare*, cioè “ottenere per mezzo di suppliche o preghiere”.

riconosco ben io la testa esangue
 e colme alla sua vista
 rimangon le mie ciglia 70
 di dolor, di pietà, di meraviglia.

ASTERIA

Or che la palma ha del suo santo ardire
 e fuor del cieco oblio
 festeggia in grembo a Dio,
 ah, non turbi il tuo pianto il suo gioire! 75

AGLAE

A' tuoi saggi consigli il cor s'acquieti
 e tu, che trionfante
 godi sopra le stelle, alma felice,
 impetra, or che a te lice,
 ch'io freni il passo errante. 80

Con tale speme il petto
 ben fo lieto e sicuro,
 or ch'il tuo vivo affetto
 quant'è più presso a Dio tant'è più puro.

Vedi che all'ossa riverite e sante 85
 per ritrovar mercede
 il cor inchino ormai non men ch'il piede.
 A te rivolgo i prieghi
 e mentre il crine adorni
 di non caduchi rai, 90
 tanto t'onorerò quanto t'amai.

FARFALLINO

Da' celesti soggiorni
 umil anch'io t'invoco:
 tu, dall'alta bontade,
 ottieni anco per me senno e pietade. 95

AGLAE

Se dal mar della vita,
fuor dell'onde del duolo,
per goder presso a Dio pace infinita
al porto del gioir prendesti il volo,
spirto beato ormai, 100
tanto t'onorerò quanto t'amai.

Entro all'urna pregiata,
fia tra ben mille faci
la spoglia venerata
e, mentre l'alma in Cielo 105
gode i superni onori,
Roma sul mortal velo
devota spargerà nembi di fiori.
Ed io, già fatta alla tua gloria ancella,
senza finir giammai 110
tanto t'onorerò quanto t'amai.

Ma qui più non si tardi:
portisi il nobil pegno
là dove il tempio altero,
che innalzerò di sua virtù ben degno, 115
dell'invitto guerriero
il valor, la costanza e la pietade
specchio saranno alla futura etade.

ASTERIA

Non si pianga il morire
se con rapidi passi 120
per ogni via terrena a morte vassi,
ma gioisca ogni mente al tuo gioire,
Bonifazio felice,
perché trionfi in su l'empiree soglie
e se il mondo ti perse il Ciel t'accoglie. 125
Benedetti martirî,
benedette ferite,
voi ne' celesti giri
splenderete in eterno assai più belle
del sole e delle stelle. 130

A sì vago splendore
 ne' suoi più duri affanni
 si rivolga ogni core:
 se la pena il tormenta,
 la speranza il consoli
 e con ali di fede al Ciel sen voli.

135

SCENA SETTIMA

CHIESA TRIONFANTE, CHIESA MILITANTE

CHIESA TRIONFANTE

Lungi siano i sospir!

CHIESA MILITANTE

Sian lungi i pianti!

[*a due*]

Cantiamo ormai, cantiamo
 di Bonifazio i vanti!
 Abbia campion sì prode
 con trionfo immortale immortal lode.

5

CHIESA MILITANTE

La sua virtù mirabile

CHIESA TRIONFANTE

Il suo gioir non labile

[*a due*]

narrino i nostri canti.

CHIESA TRIONFANTE

Lungi sian i sospir!

CHIESA MILITANTE

Sian lungi i pianti!

Io che guerreggio in terra

10

CHIESA TRIONFANTE

Io che trionfo in Cielo

CHIESA MILITANTE

canterò l'aspra guerra

CHIESA TRIONFANTE

canterò la corona

[a due]

onde sì chiaro il nome suo risuona.

CHIESA MILITANTE

I più fieri martirî
incontrò combattendo il guerrier forte,

15

CHIESA TRIONFANTE

[a due] Or su gl'eterni giri
la palma ha in mano e sotto i piè la morte,
la palma ha in mano e sotto i piè la morte.

Chi desia tra le procelle
di questo Egeo crudele
prendere il porto alfin sopra le stelle
alla speme, al valor spiegghi le vele.

20

Dalle sirti⁴ fallaci
fugga de' vani affetti,
di sirene mendaci
fugga il canto e i diletti
e se cresce del mar l'onda infedele
alla speme, al valor spiegghi le vele.

25

Uscita di ballo in quattro.

⁴ *sirti*: pl. di *sirte*, “inganni”, “pericoli”, “insidie”. Deriva dal lat. *Syrtis*, antico nome di due golfi della costa africana settentrionale (la *Syrtis Maior*, corrispondente all'odierno golfo della Sirte in Libia, e la *Syrtis Minor*, oggi chiamato golfo di Gabès, in Tunisia).

Apparato critico delle varianti e delle espunzioni

Sigle

- P* I-Rvat *Ott. lat.* 3394
Pb I-Bt Q 50, cc. 152v-166v [*La Civetta*]
L1 I-Rc Ms. 1293
L2 I-Mt *Cod. Triv.* 891, cc. 74r-153r
L3 GB-Lbl *Add Ms.* 8813, cc. 37r-99r
L3b GB-Lbl *Add Ms.* 8813, cc. 147r-148v [*La Civetta*]
L4 I-Nn Ms. XIII.E.7, cc. 1r-59v [58v]
L5 I-Rvat *Vat. lat.* 10192, cc. 38r-126r
R *Innocenza difesa nella rappresentazione di San Bonifazio*,
in G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei,
Firenze, Studio Editoriale Fiorentino 1999, pp. 71-138

Varianti

PROLOGO I

- 1-60** Non infiammi [...] all'opra] *omissis*
L1, L2, L3, L4, R
11 a] il *P*
17 oriente] orizzonte *L5*
27 i] *omissis P*
29 suoi] tuoi [!] *L5*
31 Ben'è] È ben *L5*
34 sua lode] sue lodi *L5*
35 suona] sona *P*
40 il] al *P*
47 al nobil duce i] a *L5*
53 rimira] mira *P*

PROLOGO II

- 1-41** Non di vil mirto [...] ascolta i vanti]
omissis L1, L2, L3, L4, R
10 I] E i *L5*
19 dal] del *L5*
29 a seguitar] a segni tardi *L5*
38 Cromania] Cromama *P*
41 d'altro] d'alto *P*

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

- 2** abbian felici amanti] abbian, felici
amanti, *L4, R*
8 bello il] bell'il *L3, L4*
18 Non durano, non durano/ del sol
gl'aurati lampi] Non durano del sol gl'au-
rati lampi *L5*
21 presto] prestì *R*
22 *omissis L5*

- 23-26, 27-31** Le strofe *Sen fuggono, sen fug-
gono* e *Or se con l'ali* risultano invertite *R*
27 fuggono... fuggono] fuggano...
fuggano *L3*
27-28 *Sen fuggono, sen fuggono/* i giorni
in un momento] *Sen fuggono' i* giorni in
un momento *L5*
29 e il] e 'l *L1, L2*
30 distruggono] distruggano *L2*
31 *sen fuggono]* *omissis L2, L5*
34 giunge] gionge *P; i]* ai *L1, L2; non ode]*
mondo *L1*
36 o] *omissis R*
40 beltà] bontà *R*
41 meno] men *P*
42 fo] so *L2*
44 porge] porgo *P, L1*
54 Vattene ad] vanne' ad *L1*
54-55 Vattene [...] or ora] *omissis L2*
60 m'empiono] m'empiano *L2*
62 e] *omissis L5*
64 mendico] mendico io *L2, L4*

SCENA SECONDA

- 1** Aglae,] *omissis L5*
2 Che...consiglia?] *omissis L2*
4 a] al *L2*
6 *omissis L3*
7 alle lascivie] alla lascivia *L1*
12 *omissis R*
13 torto] tristo *L1*
21 rampogne] menzogne *L1, zampogne*
L3
23 vengo] vegno *P*
30 sopra] sovra a *L4; debil]* debil *P*
32 e] *omissis L2, R*

- 34 ha il Dio delle] ha l'odio di *L2*, ha Id-
dio delle *R*
35 strale] stral *P*
36 ministre] ministro *L4*
52 o s'è] e se è *L5*; lieve] breve *L2*
55 posto] posta *L5*
57 ohimè rubello a] alma ribell'a *L2*
58 infermo] inferno *L3*; crede] vede *L5*
59 soccorre] soccorra *L2*
61 aborre] aborra *L2*
65 disciogliendo] riscogliendo *L2*
67 e] è *L2*
68 malagevole è il] malagevol il *L1, L4*;
è] *omissis L2*
69 lasci] lassi *L1, L4*
77 il] *omissis P*
80 core] cor *L1*
85 modi] mali *L2*
88-123 *omissis L3, R*
96 pompe e i fasti] pompe, i fasti *L4*
107 giunta] gionta *P*
111 giovinezza] giovenezza *L1*
121 lungi] longo *L1*, lungo *L4*
125 breve] *omissis P*
128 sperarmelo ben] sperar mezzo non *P*,
L5; sperar male non *L2*; speramento non
L3; sperar meno non *R*
132 desio] serio *L3*
139 vuole] volse *R*
142 con] son *R*
144 i prieghi e 'l core] [...] i prieghi [*sic!*]
R
146 guida] scorta *P, L1, L5, R*; guida scorta
L3
147 Contro all'arte] Contro all'arti *L1*,
L4; Contro l'arte *L2, L5*; Contra l'aste *R*
148 contrastarti] contrastar *R*
154 se il] sol *L1, L4*
158 discopre] discuopre *L1, L4, L5*
159 terso] certo *L2*
160 e] o *R*

SCENA TERZA

- 3 ciò] cui *L3*
5 espresso] appresso *L5*
8 seno] senso *L4*
18 Or] Oh *L2*
20 e ciò] ecco *L2, L4*
23 e il] e 'l *P L2* riso] viso *L3*
31 volgo] mondo *L1*
32 come] com'io *R*
35 de'] i *L5*
37 delitti] diletta *L2*
41 in] a *R*; scocca] scocchi *L2*
42 impero] ingresso *L2*
44 Regnator] Redentor *L1, L4*
48 se] chi *L2*

SCENA QUARTA

- 8 c'è] v'è *L4, R*
9 sì mal] sì male *P*; così poco *L2*
14 Quanti, oh quanti] Quanti e quanti *L5*
23 dall'un] dell'un *L1, R*
29 fusse] fosse *P, L5*; bravura] braura *L1*,
L3
32 per profession, per arte e per natura]
per arte, professione e per natura *L2*
34 canzon] canzone *L3, L4, R*; e in] ed
L5, in R
35 né io] io ne *P*
36 quant'ho bisogno] quanto ho bisogno
P; quanto bisogna *L2*

SCENA QUINTA

- 2 *tabula*] *fabula P, L2, R*; tavola *L3*
6 Dispettone] Cospettone *L4*
12 Oh] E *R*
15 mi riscaldo] m'inriscaldo *L1, L4*
16 sempliciotti] semplicetti *L1, L4*
18 voglion] voglian *L5*
29 e] *omissis L1, L5*

- 39 vero: che gl'avreste] ver': che gl'avreste *LI*; avreste] avresti *P*
40 volle] volse *L4*; tratto] fatto *L2*
41 presolo] presilo *LI, L4*
43 eccede] accende *LI*
55 un] il *LI*
61 gittatosi] gettatosi *LI*
65 accorto] accorso *L5*
66 valgo] vaglio *L2, L4*; vaglia *R*
76 Seguite pur, ché] Seguite, perché *L2*
86 dov'era] dove era *P*
85 cannoni] battagliaion *R*
86 altissima] sovra l'alta *R*
93 basso loco] alto luogo *P*
95 Oh] Eh *L5*
100 in fretta] *omissis P*
102 ricuso] recuso *L2, L5*; rifiuto *R*
104 svantaggio] vantaggio *L5*
106 a] *omissis R*
107 veggo] veggio *LI, L2*
110 vano] invano *L2*
115 egli] esso *L2*
116 Che fuggir?] *omissis* [nessuna ripetizione] *L2*
122 raccórsi] salvarsi *P, L2*
123-124 *omissis R*
131 doppio] dopo *P*
133 o] in *LI, L4*
138 genti] gente *R*
141 e] *omissis P*
144 datoli, lo spaccio] dandogli, lo spiccio *LI*; datoli, lo spiccio *L4*
149 coltello] cortello [!] *LI*
158 posto] posta *P*; all'insalata] a un'insalata *L4*
162 fo] fe' *L3*
165 tuoi] miei *L2*
166 miei] tuoi *L2*; vani] vari *LI, L3, R*
167 suoi] suo *L5, R*
169 ghiotto] iotto *L2*
176 di] da *P, L3*
178 perch'io] perché *LI, R*
180 anch'io] ed io *L2*

SCENA SESTA

- 1 un'] una *L5*
4 te] voi *LI, L4*
5 quant'io] quanto *P, LI, L2*
8 d'amore] d'ardore *LI*
11 egualmente] talmente *L5*
12 Col] Con *LI*; lungo] longo *P*
13 mostri] mostra *L2*; miei] tuoi *R*
16 ormai] mai *L4*; da] di *L5, R*
20 segreto] secreto *P, R*
22 Questo] Questi *R*; sopra] scuopra *LI, L4*
25 ch'i] ché i *P*; che a' *L5*
26 obbedirti] ubbedirti [!] *P, L3, L5*
27 irresoluto] irrisoluto *L3*

SCENA SETTIMA

- 2 lasci] lassi *L2*
9 Tenterò] Tentarò *LI, L2, L4*
12 cui] a cui *R*; sacrate] sacre *R*
25 Folle] Forse *L2*
28 ti] si *L2, L4, L5*
32 l'uno] l'un *P, LI*
34 veggo] veggio *P*; vedo *LI, L4*

SCENA OTTAVA

- 2 agitato] agitata *P*
4 riflusso] reflusso *LI*
5 di me] d'amor *P*
10 rimirarmi] figurarmi *L2*
11-12 Qual acerbo [...] provo!] *omissis L2*
14 Sola] Sol *P*
19 Troppo più che non suol] Or troppo più non so *L2*
20 perch'il] pur che 'l *LI*; Par ch'il *R*; ah!] ah *LI, L4*
24 o] *omissis L2*
25 vengo] vegno *P, L3, L4*
27 conteso] concesso *R*

29 obbedirti] ubbidirti *P, L5, R*; ubbedirti
[sic!] *L3*
41 non] nom *L3*; ch'io] che *P, L2, L5*
42 devi] dei *L2*
46 e t'impone] et impone *P*
47 lunghissimo] longhissimo *LI*
50 colmarmi] alienarmi *L2*
52 o... o] e... e *P, L2, R*
55 e] o *L3, L5*
59 o tra vasti] e trovassi *P*
64 fusti] fosti *LI, L2, L4*
65 il] al *P, L3, L5*
69 Udisti] Udiste *L2*
76 geme] piange *L2*
84 affetti] effetti *L5*
87 puoi] pòi *L2*
90 O pur] O par *L3*
99 Dio] Iddio *L5*
101 nobili ardori] nobile ardore *R*
108 portaro] portan *L5*
109 entro il] entro al *L4, L5, R*
112 diletto] desio *R*
117 prezzi] pregi *R*; d'onestade i] d'onestà
li *L2*
120 e 'l] il *L4, L5, R*
122 ch'io] che *P, L3*; ch'Iddio *L2*
123 non] un *L3, L4, L5*
124 freni] spenga *LI, L4*
124-147 *omissis L3, R*
132 si] ne *LI, L4*
134 che'appien] ch'appieno *L2*; che se ap-
pien *L4*; che s'appien *L5*
135 quant'io] quanto *LI*
141 t'adduce] t'induce *L4*
146 volgi] volge *L2*
147 in] a *LI*
149 ché] ah *L2*; s'io] se *L4*
150 l'alta] all'alta *L5*
154 Sappi (e le stelle] Sappi che (le stelle
L5
155 ch'ho] ch'ha *L2, L4*; ah, ho *L5*
156 prieghi] pregi *P, R*
162 m'uccide] s'uccide *L5*
164 a dipartir] e di partir *LI, L4*; e a di-
partir *L2*

SCENA NONA

5-15 *omissis L3, R*
19 tant'è] tanto è *LI*; nel] del *L5*
27 di me, d'Amor] d'amor, di me *P*
28 io] *omissis LI*
29 da Amor, da lei, dal cielo] d'Amor, di
lei, del Cielo *P, R*
38 seguirti] servirti *LI*
41 Fender il] Fendere in *L2*
41-50 *omissis L3, R*
46 e] o *L4*

SCENA DECIMA

17 è] *omissis P*
19-71 *omissis L3, R*
20 sempr'incostante] sempre incostante
P
27 tai menzogne] tal menzogna *LI*; tal
menzogne *L4*
28 schernir] schermir *L5*
31 ché] *omissis LI*, ma *L2, L4*
37 Forse] Forsi *L4*; far vuol] vuol far *P*
42 e] o *L4*
45 lungi] lunge *L4*
47 intende] attende *L2*
49 t'affretta] t'affretti *L5*
63 specchio] specchi *P*
65 volgare] vulgar *LI, L4*
71 ov'è] ove è *P*
72 ancor c'è speme, ancor c'è] anco c'è
speme, ancor è *P*
75 risveglierei] rivolgerai *L2*; risveglierò *R*;
seno] senso *L4*
76 fusse] fosse *LI, L4, R*
82 ritornar] ritrovar *P, L2, L5*; rimirar *R*

SCENA UNDICESIMA

5 pur] pur sì *L3*
12 hanno] n'han *L2*
18 ch'io] che *P, LI*

- 27 sì] più *L2*; ciechi] sciocchi *LI*
31 volgonsi] volgansi *L2, L5*
33 gli] li *L2*
39 s'altro] d'altro *P, LI*; da] di *LI, L4*
43 un uom?] ancora un uom? *P*

SCENA DODICESIMA

- 7 ch'ha] ha *L3*
13 ch'avvezzo è] ch'è avvezzo *R*
21 io] *omissis P, L3, R*
23 mia voglia] mia ragione *P*
29 tuo] suo *L5*; te] se *P, L5*
30 chi soverchio ardisce] chi ha soverchio ardire *L2*
35 un viepiù] in sen più *LI, L4*
39 doppio] dappoi *LI, L4*
43 fiano] fieno *P, siano L5*
46 e] o *L4*
50 confanno] conforman *R*
53 Ei] Sì *L5*
60 onestade] beltade *L4*
65 chi non] ch'in te *L5*
74 serbi] resta *L2*
77 indarno] invano *L2*
86 d'ogni] ad ogni *L5*
87 ma] e a *LI, L4*; è] ha *L2*
90 studiato] studiata *L2*
93 quel] nel *P*; Dio] Iddio *L5*

SCENA TREDICESIMA

- 4 Oh] E *R*
8 ch'io] che *L2*
10 appagar] adoprar *L2*
13 stimai] nomai *LI, L2*
15 in] a *P*
16 bramo] desio *LI, L4*
17 non] men *P*; l'ore, e i giorni] i giorni, e l'ore *LI, L4*

- 19 D'Iddio] Di Dio *L3, L4, R*
23 letto] petto *L5*
28 sogno...sogno] segno... segno *LI*
30 empir] riempir *LI, L4*; empir] empier *L3, R*
31 veggo] veggio *P, LI*
32-33 Poscia, con queste note/ odo fra quella luce] Odo fra quella luce/ poscia con queste note *L2*
41 sorsi] stetti *L2*
53 o] *omissis L4*
56 o] e *P, L2, L5*
60 valigino] valicino [*sic!*] *L5*
62 tu] e tu *R*
67 repentino] ripentino *L5*
69 il] *omissis R*
70 ch'io] che *LI*; da] di *R*
71 Così batterà] E così andrà del *LI, L4*
72 la] che *LI, L4*; tra... e] da... a *R*
74 varcando intorno] volgan d'intorno *L2*
81 caso alcuno] cosa alcuna *LI, L4*
87 vaglia] voglia *LI*
91 vadan] vadin *P, L2*
93 ch'ho] che ho *P*; ch'io ho *LI*

CORO A QUATTRO

- 1 Ah] Ahi *L4, R*
5 mai] ma *L2*; mai scampo non ha] mai scampo/ non ha *L3, L4*; mai scampo/ non ha./ Ahi quanti n'inganna/ fallace beltà! *R*
9 anima] anime *L2*
10 ch'i] che i *P*
16 non serba poi fé] non serba/ poi fé *L3*; non serba poi fé./ Dal perfido mondo/ sottraggasi il piè *R*
18 sogno] segno *P, LI, L2*
20 senso] seno *L2, R*

INTERMEZZO I

- 1-88 *omissis* L₃b
 1-185 *omissis* P, L₅, R
 5 sgombrare] sgombrarne L₂
 7-12 *omissis* Pb, L₃
 7 ambre] ambra L₁
 11 godere] goderne L₂
 16 fra i] fra' Pb
 17 lei vi] lui Pb; vi piaccia] si faccia L₂
 18 a 4] *omissis* L₂, L₃ [unica battuta di III]
 23 augelli] augelletti L₂, L₃
 25 a 4] *omissis* L₂, L₃ [unica battuta di III-IV]
 26 rivolga] [I-II] rivolga L₂; e] *omissis* L₂
 27 fere] fiere Pb
 28-185 [III-IV] [...] d'oro] [III-IV] [ultima indicazione di suddivisione battute] L₂, L₃
 31 brama il riposo] braman il ristoro L₂
 35-64 *omissis* Pb, L₃
 44 sfidi] sfida L₂; sanguinosa lite] sanguinoso lire L₂, L₃, L₄
 45 fuggite] fuggire L₂, L₃, L₄
 51 in cacciando l'augelli] impacciando agl'augelli L₁, L₄
 62 non lo] nol L₁, L₄
 66 è] o Pb
 71 vidde] vide L₃; sì] in L₄
 77 e 'l] o il L₃, il L₂; il] al L₃
 79 nego] niego Pb, L₄
 84 ricuso] recuso L₁, L₂
 85 ecco] or qui L₁, L₄; s'incominci] si cominciaci L₃
 89 giochiam] giochiamo L₃b
 98 puoi dir] dir di Pb
 107-108 Ha [...] Po] Tu non m'hai colto, / no, no, no, no Pb; iv] *omissis* [unica battuta di II] L₁, L₄
 112 III] *omissis* L₁ [unica battuta di I], [IV] L₄
 113 IV] *omissis* L₁, L₄ [unica battuta di I]
 115 T'ho] [IV] T'ho L₁
 121 Ben la] Bella Pb
 123 I] *omissis* L₁, L₄ [unica battuta di IV]; ci] vi Pb
 124 non] nol L₃, L₃b

- 126 io] ch'io Pb, L₃b
 127 I] [I-IV] L₁, L₄
 129 ne] non L₁; riedo] riede L₁
 139 sta] star L₄
 153 Oh] [II Oh] L₁, L₄
 160 IV] *omissis* [unica battuta di I] L₁, L₄
 163 lo sopporto] l'ho scoperto L₁, L₄
 178 lungo] longo L₁
 181-185 *omissis* L₃b

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

- 1 è tra] infra L₂
 3 stia] sia L₂
 5 armi] arti L₂
 13 all'abisso] l'abisso L₁, L₃
 21 lume] lumi L₂; e] *omissis* P, L₁, L₅
 23 O] È L₅; pietà] bontà L₂
 26 chi] che L₁, L₄

SCENA SECONDA

- 2 t'averà] l'averà L₃
 6 di] con L₂
 8 osteria] hostaria L₁, L₂
 10 fusse] fosse L₄, R
 13 uccelli] augelli L₂; il meglio è il] è meglio il L₁, L₂
 15 ch'egli] egli P, L₃
 17 rivocar l'altra] ritrovar l'alta L₂
 19 esperienza] l'esperienza R
 24 cosa] casa P, L₁, L₃; nel] del R
 30 d'esser] esser L₂
 38 è] è il L₂, L₄, R
 39 Miglior] Meglior [*sic!*] L₂
 40 d'una] della L₂
 42 gorgogliare] gurgugliare P
 43 pignatte e di] pignatte, di R
 46 de'] di L₂, L₅; in] a P
 47 miavola] miacola L₁; gniavola [*sic!*] L₂

48 stidioni] spidoni *LI, L2, L4*
49 ancidono] uccidono *L2*
50 ancide] accide *L2*
51 ella] quella *L2*; poté] puote *P, L5*
54 viglietto] biglietto *L2*
57 non] io non *L2*
58 farla] farlo *L2*
59 e di] (Ed oh *R*
60 ha] tie' *L2*; quello] questo *L5*; stivali!] stivali!) *R*
68 tu] tuo *L3*
72 bell'inchino] bello inchino *L5, R*
75 ch'io] che *LI*; domando] dimando *P, L2*
80 maraviglio] meraviglio *P, LI, L4*
87 vi potrà far meglio] meglio potrà farvi *R*

SCENA TERZA

2 meraviglia] meraviglia *L5*
3 al] e *L2*
5 Posti da banda] Parti la banda *LI*; Posto da banna [*sic!*] *L2*; Passa da banda *R*
11 scopre] scuopre *LI, L4, L5*
13 puoi far sicura] pòi far sicura [*sic!*] *L2*
18 mi] vi *LI*; ci *L2*
20 Eh, eh] Eh eh eh eh *P, L5*; Oh, che *LI*; Chi è *L2*; Eh, che *R*
23 dal mio] del suo *L5*
25 obbedire] ubidire [*sic!*] *R*
33 subisserò] abisserò *L2*;
35 spianterò] spianerò *L2*; spiantarò [*sic!*] *L4*
40 Puuhh] Puh! Oh *LI*; Puh, puh! *L2*; Puh, uh! *L4*
44 Bellodilorifonte] Belliolilorifonte *P*; Bello di lo ri fonte *LI*; Bellolilorifonte *L4, L5*
47 distinto] dipinto *P*
48 zagaglia] zagaglia *LI*; e] *omissis* *L5*
50 di cimieri] de' cimieri *L4*; e di cimieri *R*

51 archibusi] archibugi *L2*
52 lance] lanze [*sic!*] *R*
54 artiglierie] alteglie *LI*; arteglie *L2, L3*; arteglie *L4*; artiglie *L5*
55 Ce] Ci *LI*
59 soggiaceva] soggiacea *L2*; al] il *LI, L3*
66 maravigliare] meravigliare *P, LI, L2, L4*
76 maravigli] meravigli *P, LI, L4*
78 alla] la *LI, L2, R*; finestra] fenestra *LI, L2, R*
80 ruina] rovina *P, L3, L5*
81 somigliante] simigliante *P*
85 terre] torri *LI, L2, L4*
88 non] da *R*
98 concetto] sonetto *LI*
101 tue] sue *P, L5*
105 un] *omissis* *P*
106 e star nel] nel suo *P*

SCENA QUARTA

1 e due] due *R*
4 Lasciami] Lassami *L2*; ch'ho] c'ho *P, L4*
6 per] a *L5*
7 trovata] trovato *P, LI, L3, L4, L5, R*
10 ora m'ha] ora 'ha *L2*
11 fartelo] farcelo *L2*
20 dal] del *LI*
23 dubitare avrassi] dubitar dovrassi *R*
31 ch'è lungo almen] assai più lungo di *LI, L4*; lungo almen quasi *L2*; ch'almeno è lungo *R*
36 almeno] quasi *R*
40 ben] aver *R*

SCENA QUINTA

6 uscendo] essendo *LI, L3*
10 de'] di *P, L2*
12 degl'amator] dagl'amator *LI, L5*

- 15 val] qual *R*
 16 Ahi] Ah *P*; oppresso] appresso *L1, L3*
 21 forse] forza *L1*
 28 sen] si *R*
 32 nuvoli] nuvolo *L1, L4, L5*; nuvole *L2*
 35 Di raccender] In accendere *L2*
 39 ten] tu *P*
 40 di] da *P*; scordi] scorda *P, L1, L2, L3, L4, L5, R* [flessione del verbo alla terza pers. sing. del cong. pres. di *scordarsi*]
 46 onde] ove *L1*
 49 dell'antico] dall'antico *L2*; dell'amato *L5*
 51 Di] Sì *L5*
 54 pensoso] penoso *P*

SCENA SESTA

- 2 spiani] sporti *L2*; sentiero] pensiero *L2*
 8 nol] non *P, L1, L5*
 9 BONIFAZIO: Il tuo nome? LUCINDO: Lucindo] LUCINDO: Il mio nome è Lucindo *L2*
 21 ordiscono] ordiscano *L5*
 23 alma] alba *L1*
 29 or mi] ormai *P, L1*
 31 noi] voi *L1*
 41 e] *omissis L2*
 50 arbor] alber *P, L4*
 53 può mai] giammai *L1, L4, R*
 54 che fortunato] può che felice *L1, L4, R*; appelli] apprezz *P*
 57 faccia] face *L1, L4, L5*
 60 al] il *L5*
 63 viddi] indi *P*, veddi *L1, L5*; vidi *L3*
 71 io ricercassi] ne cercassi *P*
 74-113 *omissis L3, R*
 75 al] il *L1*
 78 sol stringe] solo stringe *L1, L4*; sol vi stringe *L2*
 89 nume] lume *P, L2, L4*
 93 cancelli] scancell *L2*
 94 tragge] trae *L1, L4*

- 113 mie] ne *L2*
 123 iscalzo] iscabro *L1, L4*; il scalzo *L5*
 129 obbedirti] obbedire *R*
 138 trovo] godo *R*
 141 e 'l] il *L2*
 145 piacer sempre] piaceri ne *L2*
 150 pongo] ponga *L1, L4*
 151 già] mia *L1, L2, L4*
 156 all'alma] l'alma *L5*
 158 fai] fa *L2, L4, R*
 160 Lascialo] Lassalo *L2*
 169 s'amor] ch'amor *L1*

SCENA SETTIMA

- 2 ch'ei] che *P, L1*
 3 disanimato] già disarmato *R*
 4 con sì] così *P*
 6 Chi] Che *P*; fu che] fu, chi *L5*
 10 emulo] emolo *L2, R*
 11 senso] senno *P*
 13 lasciar] lassar *L2*
 15 più 'l] s'il *L5*
 17 i] *omissis L2*
 24 del] dal *L2*
 25 entro] dentro *L2*; a] i *L1*

SCENA OTTAVA

- 2 di] da *L2*
 13 ah] ahi, *R*
 15 Con] ché *P, L3, L5, R*
 16 danni] danno *P*
 30 or tu] orsù *L5*

SCENA NONA

- 1 arresta] arresto *R*
 7 e] e' *R*
 11 dare] darne *L2*

39 porga] ponga *L2*
43 giovenil] giovanil *LI, L3, L4*
47 è del fallo] del fallo è *P*
51 legami] ligami *L3*
54 ah] oh *L2*
58 il] non *R*
60 ciò] quel *L4*
63 giunge] gionge *L4*

SCENA DECIMA

5 rigore] vigore *LI*
6 e d'aver] ed aver *P*
11 telo] velo *L2*
12 il] *omissis R*
22 sogno] sengo *R*; un'ombra] un sogno
LI
30 pensier] desir *P, L5*
33 ritiratezza] retiratezza *L2*
35 i] li *L2*
36-68 *omissis LI, L2, L4*; CICALINO] CICALINO
LETTO *R*
38 Deh] Eh *L3, L5*; Che *R*
40 Sanità] Vanità *P, L3*
54 melanconia] malenconia *P*, malinconia
L3, R
56 tratteniamoci] [travaghiamoci] *L3*
68 da qui] di qua *R*

SCENA UNDICESIMA

5 *Aria*] *Arietta L4*
8-15 *omissis L5*
11 portin] rendan *L2*
12 noi] a noi *P, LI*
24 giungo] giunge *P*; giongo *L4*
29 il] è il *LI, L3, L4*
35 bramato] bramoso *R*
38 è] s'è *L2*
42 lascia] lassa *L2*
45 più non] non più *L2*
48 finché avrò] mentr'avrò *R*
52 lasciar] lassar *L2*

53 lungo] longo *LI, L2, L4*
57 deve] devo *R*; di Dio] d'Iddio *LI, L4*
60 parla] appar la *LI, L4*
65 alle] colle *L2*; compagno] compagne
L2
70 il] e il *R*
76 sicuri] securi *P, L3, L5*
77 contro te] contro a te *P, L5, R*
78 veggio] veggo *L2, L5, R*
80 ascolto] e sento *LI, L4*
89 si poggia] s'appoggia *L4*
93 s'altri t'uccide] l'altri che uccide *LI, L4*
99 e] *omissis LI*
101 o] ah *LI*

SCENA DODICESIMA

3 rubelle] ribelle *L2*
6 rubello] ribello *LI, L4*
7 gareggiar] guerreggiar *LI, L3, L4*
10 A'] e a *L2*
15 nel] il *L4*; fisso] prefisso *L4*
18 al] il *R*
19 frode] forza *L5*

SCENA TREDICESIMA

2 ruina] rovina *LI*
4 Iddio] Dio *P, L3*
10 suoi guerrier] guerrier suoi *L2*
11 Dio] Iddio *L5*
12 degl'affanni] dell'affanno *L2*
16 all'orme] l'orme *L2*; s'ingegna] c'ingegna
L4
22 fermi] fermo *P, L2*
24 ai] a' *L3, L5, R*
30 tema] serva *L2*
Scena Quattordicesima
2 per] in *L2*; infino] insino *LI, fino L5*
domattina] dimatina *LI, L5*
6 mai d'altro] d'altro mai *R*
8 ch'io abbia] ch'abbia *LI, L4*; che i' *L3*
9 all'ordine] in ordine *LI, L4*

- 12 anco] ancor *LI*
 21 d'ova] d'uova *P*; fresche] freschi *L4*
 24 zucchero] zuccaro *L2, L5, R*
 28 domattina] dimatina *P, L3, L5*
 31 ripigliar] repigliare *L2*
 42 vi] io vi *L2*
 43 perché] acciò *L2*; veggiate] vediate
LI, L2, L4; veggiate *L5*
 44 S'io'ho] Se'ho *LI*, ché s'ho *L2*, S'io vi
 ho *R*; dirvi] dire *R*
 52 a] *omissis L2*
 55 braura] bravura *L2, L4, R*
 57 chiamar qualcun] qualcun chiamar *R*
 60 dir] dirti *LI, L4*; ne] mi *L5*
 65 sul] in sul *L2, L3, L5*
 71 con vera fè] ogn'or r'amai *P*
 73 Quest'arroganza] Quant'arroganza *P*
 75 potetti] potei *LI, L4, R*
 77 misi] messi *P, L4, L5*
 90 e] e i *L3, L5, R*
 91 un] a un *LI, L4*
 99 vuol] ha *L2*
 100 o] eh *LI, ah L2*

SCENA QUINDICESIMA

- 5 rovina] ruina *L2, L4*
 8 ma] ma io *L2*; chiarire] chiamare *LI,*
L2, L5
 11 veduto] veduta *R*
 12 in] di *L3*
 14 di] qui *L2*
 17 al] il *L5*
 19 ancor] anco *P, L5*
 21 prepara] prepari *LI, L2, L4*
 20 o] *omissis LI, L2*
 23 Trombetto] trombetta *L2, R*
 24 tantarara] tarantara *LI, tantararà R;*
tantarà] tantarara L3, tantaram L5, tan-
tara R
 25 Ognun [...] cavallo!] Ognun a cavallo,
 a cavallo, a cavallo! *P*; Ognuno a cavallo,
 ognuno a cavallo, ognuno a cavallo! *LI,*
L3, L4

- 29 Quella manica là non] Quello squa-
 dron volante *R*
 32 più] qui *L2*
 36 tantarara] tarantara *LI, tantara L5,*
tantarantà R; tantarà] tantarara L3, L4,
tantara R
 38 lasso] lascio *L3, L5, R*
 41 mettin] mettan *LI, mette L2, L4*
 42 Io uso] I'uso *L3, L4*
 47 riconosci] ricognosci *L2*
 48 un non so che] non so chi *R*
 50 senz'altro ch'è] senz'altro'è *P*
 54 a affrontarmi] a frontarmi *P*
 60 lasciar] lassar *L2*
 67 dimattina] domattina *LI, L2, L3*
 68 tantarara] tantararà *R; tantarà] tanta-*
rara L3, L5, tantara R

CORO A QUATTRO

- 6 cuna] culla *L2*
 7-18 *omissis P, R*
 8 nasce] pasce *L4*
 12 e] *omissis L2*
 14 avrà] n'avrà *LI, L2, L4*
 15 se] s'è *L3*; è a] ha *L2, a L3, L4*
 19-24 *omissis P*

INTERMEZZO II

- EURILLO] [PALEST.] *L3, [2] L5*
 LUCINDO] [MICH.] *L3, [1] L5*
 ERASTO] [PAL.] *L3, [4] L5*
 AMELIO] [POL.] *L3, [3] L5*
 1-215 *omissis P, L3, R*
 1 EURILLO] [3 = AMELIO] *L5*; la] or la *L5*
 2 è tempo] e tempo è *L5*
 4 intermedio] intermezzo *L2*; che sapete]
 che v'ho detto *LI*
 10 LUCINDO] *omissis L4* [unica battuta]
 13 ecco] ho già *L5*
 20 mostrerà] mostreran *LI*; colli e boschi
 e piante] colli, boschi, piante *L2*

21 e] a *LI*
24 doverà scaturir] dovrà scaturirne *L2*
34 cani] corni *L2*
36 schiera] in schiera *L2, L4*
38 ai fianchi] dal fianco *L2*
42 fanciulletto] giovanetto *LI*
46 tua] sua *L5*
47 mi] ci *L4*
49 passa] passan *LI, L4*
59 perciò] però *LI*
64 scogli] piagge *L4*; e] *omissis LI, L2*
67 facciano] faccino *LI, L2, L4*
72 quand'ecco] quindi ecco *L2*
82 irata e] e in una *L2*
83 grandine] grandini *L2*; rugge] muggere *L2*
84 e] *omissis L2*; là] poi là *L2*; aurei] aerei *L2*
85 di] de' *L2*
86 il] è 'l *L2*
91 piegasse] spiegasse *L5*; meste] mezze *LI, L2*
93 distesi] disteso *L2*
95 Soli] Solo *L2*
99 riesce] viene *L2*
105 siamo tutti bassi] stiamo tutti bôni *L2*
114 Schermo] Schermi *LI, L4*; abbiam] abbi *L4*
118 LUCINDO] [I, 4 = LUCINDO, ERASTO] *L5*
122-125 *omissis L5*
122 Ahi] Ah *LI*
127 vorace] verace *LI, L2, L4*
130 visto] vista *L5*
134 AMELIO] [PALES. = EURILLO] *L2*
137 Oggidì appunto] Oggi di punto *L2*; appare] pare *L5*
141 fan] farò *L2*
151 i destrier feroci] al destrier feroce *L2*
153 averem] avere *L2*
154 voglia] gloria *LI, L4*
155 contesa] distesa *L2*
167 questo] o questo *LI*
177 E] *omissis L2, L5*
182 lassi] lasci *LI*

183 avranno forse dato] averan dato forse *L2*
184 EURILLO] [4 = ERASTO] *L5*; non] nol *L5*
185 e lo speron] ed il spron *LI, L4*
186 ERASTO] *omissis* [unica battuta] *LI*; come] com'è *L4*
190 ne' piedi] nel piede *L2*; il vento e il] vento e *L2*
192 bravura] braura *L5*
194 EURILLO] *omissis* [unica battuta] *L5*
200 v'è] ci è *LI, L2, L4*
201 intermedio] intermezzo *L2*
203 la lancia] le lance *L2*
208-209 già [...] finestre] [unico verso] *LI, L4*
214 i] a' *L2*
215 di] de' *LI*

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

1 Doppo] Dopo *L3, L5*; lungo] longo *LI, L4*
2 alle] le *LI, L2*
10 strepiti] strepito *LI, L4*
11 s'apprestano] s'appressan *LI*
12 rôte] ruote *R*; aste e] aspre *L4*
13 tutto] tutt'è *L2*; tutto è] tutto *LI, L4*

SCENA SECONDA

1-3 Caderà [...] audace] [unico verso] *R*
9 chieggio] chiedo *R*; sol] sì *P*
11 sorte e] sorte, la *L2*; e il] e 'l *L2*
23 e il] e 'l *L2, R*
24 or] *omissis P, L5*
34 ai] a' *P, L3, R*
35 a'] ai *L2*
38 *omissis R*; Del] Dal *LI, L4*
39 rimarrai] rimanti *L2*
41 strada] strade *LI, L4*

SCENA TERZA

- 4 più] lo *P*
 5 dall'arco] dell'arco *L5*; corso] scorso
L2
 7 minacce] minaccia *L2*
 14 usbergo] l'usbergo *R*
 16 de'] di *LI, L4*
 23 posto ho] ho posto *L2*
 26 destarsi] destarmi *P, LI, L4*
 33 d'Iddio] di Dio *L2, L5*
 34 Permettetegli] Permettetigli *P*
 36 nei] ne' *LI, L2, R*
 42 il] al *LI, L4*
 46 e] o *L2*; di Dio] d'Iddio *L4*
 50 e vi adoro] ed adoro *L2*
 54 Sento per la pietà rompersi] Mi sento per pietà frangere *LI, L4*
 56 col] nel *L5*
 58 *omissis R*; Dio] Iddio *L5*
 61 devoto] divoto *P*
 63 servon] servan *L2*
 65 per corona [...] veste] mille e mille million d'angeli santi *R*; per veste] ne' veste *L4*
 66 giorno] sol *L2*
 67 opera] opere *L4*
 68 ne'] nei *R*
 69 e] *omissis L2*
 71 il] al *LI*
 72 Iddio] Dio *L2*
 74 o] e *L2, R*; tremoto] tremuoto *LI*
 75 o] e *R*
 76 che sei] sei qui *R*
 80 è] *omissis R*
 85 *omissis R*
 88 egual] ugual *LI, R*
 98 o] e *L2*
 107 giunto] gionto *LI*
 108 del] dal *L2*

SCENA QUARTA

- 10 ricercarne] ricercarlo *LI, L4*
 15 giovinetto] giovanetto *LI, L2, L3, L4, L5*

- 16 in] a *LI*
 22 fusse] fosse *LI, L4*
 24 dinne] dimme *L5*
 25 s'hai tu] se tu hai *L5*
 26 giovinetto] giovanetto *P, LI, L4*
 27 e] *omissis L5*
 29 Ed ei] Oh Dei! *R*
 41 Sogno, vaneggio] Sogno o vaneggio *R*; intendo il] t'intendo al *LI, L4*
 43 *omissis LI*
 47 doppio] dopo *P*
 50 tuoi] tui *L2*
 51 pur] più *L2*
 55 a spoglie] per spoglie *L2*
 59 e d'oro] ed oro *P*

SCENA QUINTA

- 2 annoverato ho] ho noverato *LI, L4, L5*
 4 Oh] e *L5*; e qua] o qua *L2*
 8 così] ogni *LI, L4*
 10 Onde] Indi *L2*
 12 può] può 'l *LI*
 14 ch'appena] ché appena *R*
 15 da] là *P*
 16 È d'esso, è d'esso] Ed esso, ed esso *L2*; È desso, è desso *L3, R*
 18 Veggio] Veggo *P, L2, L3, L5, R*; adempirsi] adempire *L2*; quanto è] quant'ha *LI*

SCENA SESTA

- 1 ti] vi *L2*
 2 veggio] veggo *P, L2, L3, L4, R*
 4 dico] dico io *L2*
 9 guerrier] campion
 10 a] in *L2*
 11 viva] unica *LI*
 15 stame] strale *LI, L4*, strame *L3, L5*
 16 giunto] gionto *L3*; ove] onde *LI, L4*
 24 tra il] tra 'l *P*
 39 Ciel quasi ridenti] Cielo quasi ardenti *L2*

San Bonifatio

- 49 de'] da' L₃
53 al] il L₁, L₄
56 dèe] diè L₁
61 fai] fa L₁
63 vista] vita L₁
67 e il] e 'l L₂, R
73 e fuor del cieco oblio] e sù nel Cielo
il pio R
75 ah] ahi R
76 s'acquieti] si quieti L₂
78 godi] odi L₁, L₄
85 riverite] riverenti L₂
87 inchino] inclino L₃
93 t'invoco] t'inchino L₂
94 dall'alta] dell'alta L₁
98 per goder] pur gode P; presso a] appo
R
103 fia] sta L₁, L₄; tra] fra L₄
104 venerata] venturata L₁
114 il] in L₂, R
118 etade] etade./ **SCENA SETTIMA**/
ASTERIA L₂; etade/ *Qui segue Asteria, et
dice/ Non si pianga il morire* L₃
119-136 *omissis* L₁, L₃, L₄
122 al] il L₂
124 perché] poiché L₂, poi che R
134 se la] e se R
135 il] *omissis* P
136 ali] l'ali L₂, L₅; voli] voli./ **SCENA
OTTAVA** L₂

SCENA SETTIMA

- 6 sua] tua R
7 suo] tuo R
17 Or su] Orsù L₁
22 sopra] sovra L₄
25 de'] da' L₁, L₄
18 ha] *omissis* L₅
19 *omissis* L₂
24-29 *omissis* L₃, R
28 del] dal L₄

Espunzioni

In questa sezione sono raccolti i casi di atetesi con l'indicazione della motivazione tra parentesi quadre. La maggior parte delle espunzioni riguarda casi di errori del copista, non concordanze di rime, frammentazioni di versi, non corrispondenze di versi con la scansione metrica della frase musicale della partitura *P*.

PROLOGO I

31-32 Ben'è ragion che siano/ a celebrar
intenti] [unico verso] *L5* [che non accetto
per questioni metriche]

PROLOGO II

13 lungi sen vanno] sen vanno alla face *L5*
[che non accetto per questioni metriche]
14-15 e la face, e lo strale/ del mio canto
immortale] e lo strale del mio canto im-
mortale *L5* [unico verso] [che non accetto
per questioni metriche]

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

7 caldi] caldo *L1*
22 non durano, non durano] [v. succes-
sivo: *rip.*] *P*
29 e il] ed il *L5* [che non accetto per que-
stioni metriche]
31 sen fuggono, sen fuggono] [v. succes-
sivo: *rip.*] *P*
36 tu giri] tu ne giri *L5* [che non accetto
per questioni metriche]

53 Farfallino] Farfallino, Farfallino *L4*
[che non accetto per questioni metriche e
perché non calza con la scansione ritmica
della partitura]; Signora] Signora, signora
L2 [che però non calza con la scansione
ritmica della partitura]

56-57 Andrò più che di fretta,/ ché in casa
di colei] [unico verso] *L2* [che non accet-
to per questioni metriche]

57-58 ch'in casa di colei/ (che sia pur be-
nedetta)] [unico verso] *L3* [che non accet-
to per questioni metriche]

SCENA SECONDA

34 ha] *omissis* *L5* [che ritengo essere un
errore del copista]

50 beltade] beltà *L2* [che però non calza
con la scansione ritmica della partitura]

56 immenso] *omissis* *L2* [che ritengo esse-
re un errore del copista]

59 soccorre] soccorso *P* [che non accetto
per via della rima col verso 61]

61 aborre] aborra *P*, *L1* [che non accetto
per via della rima col verso 59]

120 destin fatale] fatal destino *L2* [che
non accetto per via della rima col verso
122]

133 con [...] spoglia?] con occulta virtude/ il cor mi spoglia? *L2* [che non accetto per questioni metriche]

141 la [...] deriva:] la sua bontade/ ond'ogni ben deriva *L2, L3, L4, R* [che non accetto per questioni metriche]

145 virtude] virtude *L2* [che non accetto per via della rima col verso successivo]

151 ecco] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

SCENA TERZA

1 A] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

22 un'] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

25 *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

34 ché] perché *L3* [che non accetto per questioni metriche]; scritti] scritto *L1, L4* [che non accetto per via della rima col verso 37]

40 fiere quadrella] fiera quadrezza *L3* [che non accetto per via della rima col verso 43]

SCENA QUARTA

5 avvertenza] avvetenza *P* [che ritengo un errore di copiatura]

10 in] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]; che tanto] che più tanto *L3* [che non accetto per questioni metriche]

18 diligenze vane] diligenza vana *L1* [che non accetto per via della rima col verso successivo]

23 dall'un] d'un *P* [che non accetto per questioni metriche]

31 vile] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]

34 canzoni, in dame e in armi] canzoni di dame e in armi *P* [che non accetto per questioni metriche]; canzone, in dame, in arme *L2* [che non accetto per via della rima col verso successivo]

SCENA QUINTA

5 s'inchinan] s'inchinano *L2* [che non accetto per questioni metriche]

22 m'incontro] m'incontrò *L2* [che non accetto per via della concordanza della *consecutio* con il resto della frase]

23 la] *omissis L2, L4* [che non accetto per questioni metriche]; pretensione] questione *R* [che non accetto per questioni metriche]

30 m'inviperisco] m'inviperisce *L5* [che non accetto per via della rima col verso 32]

36 questo] presto *L2*

39 vero] ver *R* [che non accetto per questioni metriche]; gl'avreste] gli avereste *L3*, gl'averesti *L5* [che non accetto per questioni metriche]; gl'avreste] gl'avresti *L2* [che non accetto per via della concordanza con *ditemi*]

47 all'insù] insù *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

54 pochi] poco [!] *P*

56 Che pochi? Anzi nessuno] Che pochi?/ Anzi nessuno *L2* [che non accetto per questioni metriche]

57 averai] avrai *L4* [che non accetto per questioni metriche]

60 che] *omissis L2, L4* [che ritengo un errore di copiatura]

61 gittatosi] gittossi *L2* [che non accetto per questioni metriche]

64 avante] avanti [!] *P*

66 sol] *omissis P* [che non accetto per questioni metriche]; altri] altro [!] *L1*

71 amichevolmente] amichevolmente [!] *P*

- 74 vedresti] vederesti *L*₃ [che non accetto per questioni metriche]
 76 pur] pure *L*₁ [che non accetto per questioni metriche]
 82 resistesse] resistessi *L*₂ [che non accetto per via della concordanza con *ch'altri*]
 87 aste] asti [*sic!*] *L*₂, *L*₃; sonante] sonanti [!] *L*₁, *L*₄ [che non accetto per via della rima col verso precedente]
 117 andar] andare *P* [che non accetto per questioni metriche]
 128 E] *omissis P, L*₄, *L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 137 gentile io sono] gentil son'io *L*₁ [che non accetto per via della rima col verso 140]
 138 genti liete] gente lieta *L*₁ [che non accetto per via della rima col verso successivo]
 165 Fagotto, i tuoi discorsi] I tuoi discorsi, Fagotto *L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 166 sono] *omissis L*₅ [che ritengo un errore di copiatura]
 170 Odi quel che più importa: io parlar bramo] Odi quel che più importa:/ io parlar bramo *L*₂; [che non accetto per questioni metriche] bramo] bramavo *P* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA SESTA

- 1 un bella e] beltà *L*₂ [che non accetto per questioni metriche]
 27 m'avranno] avranno *L*₅ [che ritengo un errore di copiatura]

SCENA SETTIMA

- 11 campione] campion *R* [che non accetto per questioni metriche]

- 23 spene] speme *L*₂, *L*₄ [che non accetto per via della rima col verso successivo]
 27 ti] *omissis L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 31 Lassa me,] Lassa, mi *L*₁, *R* [che non accetto per la concordanza con la scansione musicale]
 39 consente amore] permette il cielo [il copista ripete per errore il verso precedente; il successivo è presente regolarmente]

SCENA OTTAVA

- 9 BONIFATIO] *omissis L*₂
 13 vista] vita *P*
 16 O] *omissis L*₅ [che non accetto per la concordanza con la scansione musicale]; O] *omissis L*₅ [che non accetto per la concordanza con la scansione musicale]
 33 devo] *omissis L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 44 altrove] altro *L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 56 mandami] *omissis L*₅ [che non accetto per questioni metriche]; pure] *omissis R* [che non accetto per questioni metriche]
 60 *omissis L*₁ [che ritengo un errore di copiatura]
 102 E] *omissis L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 106 furo] furo fallaci *L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 107 fallaci] che furo fallaci *L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 118 e] e per *L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 121 Frena,] *omissis L*₅ [che non accetto per questioni metriche]
 138 e temprà] *omissis L*₅ [che ritengo un errore di copiatura]
 149 che] *omissis L*₅ [che non accetto per questioni metriche]

SCENA NONA

- 18 Mi] *omissis* L₅ [che ritengo un errore di copiatura]
22 tante guise] tanta guisa L₁ [che non accetto per via della rima col verso 24]
34 mio] *omissis* P [che non accetto per la concordanza con la scansione musicale]
38 seguirti] seguir beltà di donna R [che non accetto per la concordanza con la scansione musicale]

SCENA DECIMA

- 9 a miserabil morte e vuol ch'intanto] a miserabil morte/ e vuol ch'intanto L₄ [che non accetto per questioni metriche]
13-14 io rivolga [...] contrade] [unico verso] L₂ [che non accetto per questioni metriche]
24 fé] *omissis* L₅ [che ritengo un errore di copiatura]
31 Estinta?] *omissis* L₅; vivace] *omissis* L₅ [che ritengo un errore di copiatura]
37 vuol] vole P [che non accetto per questioni metriche]
39 Vòlto ch'io'abbia il piede] [È l'unica scansione metrica plausibile, tenendo comunque presente che nella battuta il copista salta un ottavo, probabilmente sulla parola *ab-bia*]
47 intende] attende L₅ [che ritengo un errore di copiatura]
48 ch'è pur sagace,] *omissis* L₂ [che non accetto per questioni metriche, comprovate dalla scansione musicale]
57 s'è ver] s'è pur ver P [che non accetto per questioni metriche, comprovate dalla scansione musicale]
72-76 Ma pur [...] diamante] BONIFATIO: Ma pur [...] diamante R [che ritengo un errore di interpretazione di Romei, che non ha confrontato il codice con gli altri testimoni]

- 75 seno] senso L₁ [che ritengo un errore di copiatura]; pietate] pietade L₁ [che non accetto per via della rima col verso precedente]

SCENA UNDICESIMA

- 4 che] ah, che L₅ [che non accetto per questioni metriche]
37 ma chiuda [...] scoglio] ma pur chiude in sé alma di scoglio L₂ [che non accetto per questioni metriche]
43 contrastarmi] contrastar L₂ [che non accetto per questioni metriche]

SCENA DODICESIMA

- 48 conformi] conforme L₄, L₅ [che secondo me è un errore di trascrizione]
50 confanno d'amor] confondano amor L₅ [che ritengo un errore del copista]
56 toglia] tolga L₁ [che non accetto per via della rima col verso 57]
65 chi non] chi poi L₁ [che non accetto per la non concordanza con le altre lezioni]
68 talor] *omissis* L₅ [che non accetto per questioni metriche]

SCENA TREDICESIMA

- 7 L'infelice] Infelice L₅ [che ritengo un errore del copista]
21 poté] può te [!] P, puote L₁ [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
41 mirare] rimirare L₅ [che non accetto per questioni metriche]
49 in questa soglia] questa spoglia L₅ [che ritengo un errore del copista]
51 caduca] graduta [*sic!*] L₅

57 spiacesse] piacesse *P*; piacesse *L5* [che ritengo errori di trascrizione]
 58 venissi] venisse *L5* [che ritengo errori di trascrizione]
 60 portar] portare *L3* [che non accetto per questioni metriche]
 68 partir] partire *R* [che però non calza con la scansione ritmica della partitura]
 79 interno] intorno *P* [che non accetto per la rima col verso successivo]
 85 e tra] e fra *L1* [che non accetto per la non concordanza con le altre lezioni]; Tra i dirupi del mondo e tra gli errori] Tra i dirupi del mondo/ e tra gli errori *L2* [che non accetto per questioni metriche]

CORO A QUATTRO

5 *omissis L5*
 6-II Al fulmine... un'ombra] [strofa invertita con la successiva] *L5*
 7 quel] quello *L3* [che non accetto per questioni metriche]
 10-II e quel... un'ombra] *omissis L5*
 16 serba] serva *L2* [che ritengo essere un errore del copista]
 20 fallace.] fallace./ O ciechi mortali, sta fermo il martire/ ma rapide ha l'ali, il vostro gioire./ E quel che i petti ingombra/ miseri, è solo un'ombra./ E quasi in chiuso speco/ miseri, è solo un'eco./ In terra ogni contento/ miseri, è solo un vento *L5* [che non trova riscontro nella scansione metrica della partitura]

INTERMEZZO I

16 fra] far *L1* [il senso della frase mi porta a escludere questo testimone]
 34 che] chi sia *Pb* [che non accetto per via della scansione ritmica della partitura]
 42 fremente] fremante *L1* [che non accetto

per via della rima col verso successivo]
 79 nego] niego *L1* [che non accetto per via della rima col verso successivo]
 85 gioco] giuoco *L4* [che non accetto per via della rima col verso precedente]
 87 mirerò] miseri *L1* [il senso della frase mi porta a escludere questo testimone]
 96 anco] *omissis Pb* [che non accetto per via della scansione ritmica della partitura]
 106 *omissis L2* [che ritengo un errore di copiatura]
 120-121 Ben la civetta/ ognun non fa] [unico verso] *L1, L4* [che non accetto per questioni metriche]
 125-126 Oh, quante prede/ io feci un dì] Quante prede io feci un dì *L3* [unico verso] [che non accetto per questioni metriche]
 131 e fiedo] è fiero *Pb*, e prendo *L2* [che non accetto per via della rima col verso 129]
 132 giù] più *Pb* [che ritengo un errore di trascrizione]
 138 moverò] move, no *L2, L3, L3b, L4* [che ritengo un errore di trascrizione]
 147 Vedrem a] Vedremo *Pb, L3b* [il senso della frase mi porta a escludere questo testimone]
 151-152 con [...] n'è] [unico verso] *L2* [che non accetto per questioni metriche]

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

2 chi vinto] che vinta *L1* [il senso della frase mi porta a escludere questa lezione]
 10 ch'al] che del *L1* [che non accetto per questioni metriche]
 11 scorta] fui dalle stelle scorta *L5* [che non accetto per questioni metriche]

- 12** perigli] periglio *L1* [che non accetto per via della rima con il verso 14]
14 consigli] consiglio *P* [che non accetto per via della rima con il verso 12]
22 e reggerò] ergerò *L2* [che non accetto per questioni metriche]
23 O] *omissis L1, L4* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA SECONDA

- 1** in fino ad ora] *omissis R* [che però crea problemi con la scansione metrica della partitura]
5 poi] *omissis L5* [che ritengo essere un errore del copista]
6 buona] *omissis L2* [che ritengo essere un errore del copista]
12 chi decider volendo una gran lite] chi decider volendo/ una gran lite *L2* [che non accetto per questioni metriche]
15 egli] perché egli *L5* [che non accetto per questioni metriche]
21 e] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
22 tagliato] tagliati *P* [che non accetto per via della rima con il verso 26]
24 passi] passa *L2* [che non accetto per via della rima con il verso 21]
26 che non aggrava punto, ond'io stamane] che non aggrava punto,/ ond'io stamane *L2* [che non accetto per questioni metriche]
28 bever] bere *L2* [che non accetto per questioni metriche]
29 fin] perfin *L5* [che non accetto per questioni metriche]
38 quello è] **quetto** è il mio *L5* [che non accetto per questioni metriche]
46 lo sciacquar de' bicchieri e porli a tavola] lo sciacquar di bicchieri/ e porli in tavola *L2* [che non accetto per questioni metriche]

- 49** quelli] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
59 ali] *omissis P* [che non accetto per questioni metriche della partitura e per la rima con il verso successivo]
60 sgraziatello] sciaguratello *P* [che non accetto per questioni metriche della partitura]
62 questa] sta *L2* [che non accetto per questioni metriche]
68 sia] sono *R* [che non accetto per la rima con il verso 71]
70 entratotene] entratene *L2, R, entratone L5* [che non accetto per questioni metriche]
78 E] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
81 non posso aver grazia] grazia non poss'aver *L2*; non posso aver maggior grazia *L5* [che però non calza con la scansione metrica della partitura]
84 O] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA TERZA

- 5** E] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]
6 complimenti] compimenti *L2* [che ritengo un errore di copiatura]
15 per sua, per mia] per sua e mia *R* [che non accetto per questioni metriche]
17 le] *omissis R* [che non accetto per questioni metriche]
19 Non faremo niente] Non «ne» faremo niente *R* [che non accetto perché non collima con la scansione ritmica della partitura]
23 vorrai negarmi] negar vorrai *L2* [che non accetto per la rima con il verso 26]
25 pregian] pregiano *L2* [che non accetto per questioni metriche]
26 che soglion] sogliono *L2* [che non ac-

etto perché non collima con la scansione ritmica della partitura]

34 e] ed *L5* [che non accetto per questioni metriche]

38 scusimi] scusateme *L2* [che non accetto per questioni metriche]

40 Puuhh, non mi conosci? Eppure a tutti,] Puh, puh! Non mi conosci?! Eppure a tutti *L2*; Uh, non mi conoscevi? E pur a tutti *R* [che non accetto per questioni metriche]

44 Bellodilorifonte] Bellerofonte *L2*; Di Bellonfonte *R* [che non accetto per questioni metriche]

45 gran] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]

48 corazze] corazza *L1* [che non accetto per la rima con il verso successivo]

49 mazza] corazza *L1* [che non accetto per la rima con il verso precedente]

51 petardi] petarde *P* [che non accetto per la rima con il verso successivo]

52 di stendardi] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

55 Ce n'era] C'era *L2* [che non accetto per questioni metriche]

60 figurato col cerchio] col cerchio figurato *L2* [che non accetto perché non collima con la scansione ritmica della partitura]

62 corta] certa *P* [che non accetto per la rima con il verso precedente]

69 non più] *omissis L5, R* [che non accetto per questioni metriche]

72 pur] pur d'Aglae *P* [che non accetto per questioni metriche e perché non collima con la scansione ritmica della partitura]

73 sono d'Aglae descritti i] son descritti i vostri *P* [che non accetto per questioni metriche e perché non collima con la scansione ritmica della partitura]

74 ch'io parta] che io la porta [*sic!*] *L5* [che non accetto per questioni metriche]

79 conteso] contesa *P* [che non accetto per la rima con il verso 82]

86 Sia] siasi *L1* [che non accetto per questioni metriche]

95 'l consentite i carmi] *omissis R* [che ritengo un errore di copiatura o una non comprensione del manoscritto da parte di Romei]

97-99 *omissis L2* [che ritengo un errore di copiatura]

107 ragione] ragion *L2* [che non accetto per questioni metriche]

108 mutar] mutarvi *L2* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA QUARTA

6 a te] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

9 a] *omissis L2, R* [che ritengo un errore di copiatura]

13 messo] mosso *P, L5* [che non accetto per la rima con il verso 10]

16 abbia] abbi *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

17 nol] non lo *L5* [che non accetto per questioni metriche]

21 abbia] abbi *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

25 i] al *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

33 sarà] *omissis* [che ritengo un errore di copiatura]

35 *omissis R* [che ritengo un errore di copiatura]; a] ad *L5* [che non accetto per questioni metriche]; sillaba] sibilla *L3* [che ritengo un errore di copiatura]

36 a] ad *L2, L5* [che non accetto per questioni metriche]

39 *omissis L1, L4* [che ritengo un errore di copiatura]; ciaschedun] ciascun *L2*; ciascheduno [che non accetto per questioni metriche]

SCENA QUINTA

- 4 e] *omissis* P [che ritengo un errore di copiatura]
6 libero] ché libero] P [che non accetto per questioni metriche]
12 dagl'amator contenti dall'amator contento [che non accetto per via della rima con il verso 14]
15 mille] *omissis* LI [che ritengo un errore di copiatura]
23 però che] per che LI, L3, L4; perché L5 [che non accetto per questioni metriche]
25 mantice] mantiene LI [che ritengo un errore di copiatura]
31 alme] arme L5 [che ritengo un errore di copiatura]
33 loco] luogo LI, R [che non accetto per via della rima con il verso 35]
34 fusti tu] fuste voi LI, L4 [che non accetto per questioni di uniformità con il resto della battuta]
35 il foco] il foco tentar dovevi L5 [che non accetto per questioni metriche]
42 i] *omissis* L2 [che non accetto perché non calza con la scansione ritmica della partitura]

SCENA SESTA

- 1 il] *omissis* LI [che ritengo un errore di copiatura]
4 spero] spesso L5 [che non accetto per via della rima con il verso 2]
6 pio] *omissis* L2 [che ritengo un errore di copiatura], più L5 [il senso della frase mi porta a escludere questa la lezione]
9 E il nome mio] Ed il mio L2 [che non accetto perché non calza con la scansione ritmica della partitura]
12 o] i L5 [che ritengo un errore di copiatura]
16 fu] *omissis* L2 [che ritengo un errore di copiatura]

- 16-17 ove [...] cuore] [unico verso] L2 [che non accetto per questioni metriche]
33 e non men pio che giusto e grande e forte] e non men pio che giusto/ e grande e forte R [che non accetto per questioni metriche]
37 chi] che P, LI, L4 [che ritengo un errore di copiatura]
45 togliè] togli/ L2 [che non accetto per questioni metriche]
49 alma] altra L5 [il senso della frase mi porta a escludere questa la lezione]
54 fortunato un peccator] un peccator fortunato L5 [che non accetto perché non calza con la scansione ritmica della partitura]; appelli] appella L2 [che non accetto per via della rima con il verso successivo]
56 ch'in] in L5 [che non accetto per questioni metriche]
61 talor] talora P [che non accetto perché non calza con la scansione ritmica della partitura]; con] *omissis* LI, L2, L3, L5 [che non accetto per questioni metriche]
66 queste parti, e in quelle] questa parte e in quella LI, L4 [che non accetto per via della rima con il verso successivo]; i] *omissis* L5 [che ritengo un errore di copiatura]
69 rivolsi] rivolti L2 [che ritengo un errore di copiatura]
76 ha] *omissis* LI [che ritengo un errore di copiatura]
86 può] *omissis* P [che non accetto per questioni metriche]
99 oh] *omissis* L2 [che non accetto perché non calza con la scansione ritmica della partitura]
104 al] il L5 [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
107-108 una stilla di pianto, un sospir solo/ ad onta dell'inferno] una stilla di pianto,/ un sospir solo ad onta dell'inferno LI [che non accetto per questioni di rima]
119 Marte] morte LI [che non accetto per via della rima con il verso precedente]

- 120** fasto] fausto *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
130 o] *omissis L2* [che non accetto perché non calza con la scansione ritmica della partitura]
136 alma] arma *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
137 *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]
141 ritrovai] trovai *L1* [che non accetto per questioni metriche]; altezza] altezza *L4* [che non accetto per questioni metriche]
147 se] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]
162 Ombra [...] resta] Vanne, ombra già [...] [*sic!*] del mio fuoco *R* [che ritengo un errore di interpretazione di Romei, che non ha confrontato il codice con gli altri testimoni]

SCENA SETTIMA

- 8** neve al] oltr'al *L2*; ostro] or oro *L2* [che non accetto per questioni metriche]
13 Di lasciar] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]
15 agghiacci] aggravai *P, L5* [che non accetto per via della rima con il verso 17]
18 Dunque or volo ad Aglae, però che ogn'arte] Dunque or volo ad Aglae, / però che ogn'arte *L2* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA OTTAVA

- 3** apparì] ne appar *L1, L2, L4* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone] appar *L2* [che non accetto per questioni metriche]
4 s'ornò] ornar *L1* [che non accetto per questioni metriche]

- 6** dal] del *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
8 dal] del *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
10 ad or] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]; luce] *omissis L1* [che ritengo un errore di copiatura]
11 mentre] mente *L1* [che ritengo un errore di copiatura]; ne] non *P* [che ritengo un errore di copiatura]
14 dall'amoroso] dell'amoroso *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
16 dolor chi nol recide:] dolor! Chi nol recide, *R* [che non accetto perché la scansione ritmica della partitura suggerisce un'altra interpretazione della scansione della frase]
21 sempre] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA NONA

- 3** stassi] stasse *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
6 esser dèe] dèe esser *P* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]
7 così] con *L1, L4* [che non accetto per questioni metriche]
9 sarà] saran *L2* [che ritengo un errore di copiatura]; questi] questo *R* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
10 volto] volo *L1* [che ritengo un errore di copiatura]
11 puoi] può *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
15 fissi] fisso *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
16-17 tu sia/ porge l'imgo indubitabil] tu sia porge l'imgo/ indubitabil *L2* [che non accetto per la concordanza di rima all'interno della strofa]

- 18** questa] questo *P*, *L1*, *L5* [che non accetto per la concordanza con la stessa parola al *imago*]
21 da] a *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
41 bendato i] bendato ha i *L2* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]
44 lassì] lasci *L1*, *L4* [che non accetto per via della rima col verso 42]
45 lassì] lasci *L4* [che non accetto per questioni di uniformità col verso precedente], *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
49 si chiamì] richiama *P* [che non accetto per via della rima col verso 51]
51 doppi] doppio *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
52 cuna] Luna *L1*, cura *L3* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questi testimoni]
56 tuo] cuor *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
60 deggia] deggio *L2* [che non accetto per via della rima col verso 58]
62 or] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA DECIMA

- 1** Ohimè] Anzi pur *L5* [che non accetto per questioni metriche]
7 per] poi *L1* [che ritengo un errore di copiatura]
8 averai] avrai *P* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]
14 beltade ogn'altro] beltà d'ogn'altro *L2*, *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
23 Pur] Per *P*, *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
25 sono] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

- 34** stupire] stupore *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
41 Venivo] Veniva *L5* [che ritengo un errore di copiatura]; appunto] *omissis R* [che non accetto per questioni metriche]
42 sola] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
48 ch'intender] che d'intender *L5* [che non accetto per questioni metriche]
54 pare] appare *L5* [che non accetto per questioni metriche]
59 colazione] consolazione *L5* [che non accetto per questioni metriche]
62 per] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
67 comincia] incomincia *L5* [che non accetto per questioni metriche]
58 Ce] Se *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

SCENA UNDICESIMA

- 3** posi] spieghi *L2* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
4 Spiegate] Spiegati *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
4-7 Spiegate, o genti, [...] lodi] Augelletti canori,/ con sì lieti concenti/ sento ben che spiegate in mille modi/ tributo a Dio di lodi *L5* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]
6-7 con lieti [...] lodi] [unico verso] *L2* [che non accetto per questioni metriche e di rima]
7 lodi] lode *P* [che non accetto per via della rima col verso 5]
14 e] ed *L5* [che non accetto per questioni metriche]
22 d'alta] alta *P* [che non accetto per questioni metriche]
28 ché] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche], ch'è *R*; è manifesto] *omissis R* [che non accetto per la non con-

cordanza con la scansione ritmica della partitura]

33 *virtute]* *virtude* *L2* [che non accetto per via della rima col verso 31]

39 *te]* *sé* *L4* [senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

40 *al piede]* *ai piedi* *L1, L4* [che non accetto per via della rima col verso precedente]

43 *com'io]* *ch'io* *L2* [che non accetto per questioni metriche]

48 *omissis* *L1, L4* [che ritengo un errore di copiatura]; *avrò]* *averò* *L2, L5* [che non accetto per questioni metriche]

51 *scorgo]* *scorso* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

52 *doverò]* *dovrò* *L1, R; opra]* *opera* *L1, opra* *sì* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

55 *omissis* *L1* [che ritengo un errore di copiatura]

57 *Prima deve]* *Pria dèe* *L2* [che non accetto per questioni metriche]

58 *su]* *omissis* *L5* [che non accetto per questioni metriche]

69 *fuggi]* *omissis* *L5* [che non accetto per questioni metriche]

70 *il]* *ed il* *L5* [che non accetto per questioni metriche]

71 *Ciò]* *Io* *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]; *non]* *no* *L3* [che ritengo un errore di copiatura]

72 *credessi]* *credesse* *L3* [che ritengo un errore di copiatura]

75 *ah]* *deh* *P* [che ritengo un errore di copiatura]

81 *se non]* *seno* *L3* [che ritengo un errore di copiatura]

82 *ah]* *omissis* *L1* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

88 *velo]* *telo* *L4* [che ritengo un errore di copiatura]

93 *offende]* *offendo* *L1* [che non accetto per via della rima col verso successivo]

96 *ti]* *si* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

100 *omissis* *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

102 *onte]* *onti* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

103 *che]* *omissis* *L2* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]; *sen]* *omissis* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

SCENA DODICESIMA

4 *Ciel]* *Cielo* *L1* [che non accetto per questioni metriche]

13 *Tarso]* *Tarsi* *L4* [che ritengo un errore di copiatura]

24 *siano]* *siano a te* *L1, L4; e]* *a te* *L1* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA TREDICESIMA

2 *intento]* *intenso* *L4* [che non accetto per via della rima col verso 5]

6 *anch'EI]* *anche lei* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

7 *Re]* *Lei* *L5; ascese]* *asceso* *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

23 *mia]* *mi fa* *L1, L4* [che ritengo un errore di copiatura]

24 *in]* *a* *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

28 *De' tormenti]* *De' tormenti più co-*
centi *R* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

SCENA QUATTORDICESIMA

3 *ché]* *omissis* *P* [che ritengo un errore di copiatura]; *son]* *non son* *L4* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone, che peraltro non accetterei per questioni metriche]

6 *d'altro]* *altro* *P, L2, L5* [che ritengo un errore di copiatura]

8 quest'è [...] mondo] quest'è il maggior negozio/ ch'io abbia al mondo *L2* [che non accetto per questioni metriche]
21 fresche] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
25 risparmio] risparmio *P, LI, L2, R* [che non accetto per via della rima col verso 27]
32 cucchiari] cucchiare *L2, L5* [che non accetto per via della rima col verso 30]
36 draghi] dragoni *R* [che non accetto per questioni metriche]
51 E] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
53 già] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]
54 però ché] poiché *L5* [che non accetto per questioni metriche]
58 son] sono *L2* [che non accetto per questioni metriche]
59 anco] meco *LI* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
60 ver] vero *P, L2* [che non accetto per questioni metriche]
61 già] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
62 a] ad *L2* [che non accetto per questioni metriche]
63 acciò] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
73 tanto] *omissis R* [che non accetto per questioni metriche]
73-74 Quest'arroganza [...] commosse] Quest'arroganza/ tant' il petto mi commosse *L2* [che non accetto per questioni metriche]
78-81 *Abbi pietà [...] di lui] Abbi pietà di me e non di lui!* [unico verso] *LI, L2, L3, L4, L5, R* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]
90 trombe] tombe *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
101 strappata] trappata *LI* [che ritengo un errore di copiatura]

SCENA QUINDICESIMA

2 come] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]
7 gli] li *LI*; tenessi] tenesse *L3* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
11 ho veduto] *omissis L5, R* [che non accetto per questioni metriche]
13 E] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
20 all'armi] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
22 prove] provi *L5* [che ritengo un errore di copiatura]
25 ognun a cavallo] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
32 più] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
40 ch'il] ch'io *LI*; e 'l] a li *LI* [che ritengo un errore di copiatura]
41 mettan] mette *LI* [che non accetto per questioni metriche]
48 un] *omissis L2*; che] *omissis L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
49 avrai] averai *L3* [che non accetto per questioni metriche]
50 senz'altro [...] rocca] senz'altro ch'è così:/ sarà una rocca *LI, L2, L3, L4*, senz'altro sarà sì/ sarà una rocca *R*; ch'è così] *omissis L5*; sarà] si sarà *L5* [che non accetto per questioni metriche]
51 soldatesca] soldati *LI, L4* [che non accetto per questioni metriche]
52 le genti] la gente *L2*; avvezze] avvezza *L2* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone, anche per la rima col verso 55]
53 contente] contenti *LI, L3, L4*, contenta *L2* [che escludo per la concordanza col verso precedente]
54 vengono] vengano *L4, L5*; a frontarmi] ad affrontarmi *LI, L2, L4* [che non accetto per questioni metriche]

58 servitor] servitore *L5* [che non accetto per questioni metriche]

64 Lo] Io *R* [che ritengo un errore di copiatura]

68 *omissis LI, L2, L4* [che ritengo un errore di copiatura]

CORO A QUATTRO

3 = 7-8 [unico verso] *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

4 = 19-20 [unico verso] *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

5 = 3 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

6 = 4 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]; cuna] Luna *LI* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

7 = 9 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

8 = 10 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]; coi] contro *L2* [che non accetto per questioni metriche]

9 = 15 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

10 = 16 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

11 = 21 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

12 = 22 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]; l'uomo] l'uom *LI* [che non accetto per questioni metriche]

13 E qual difesa] col mondo insano,/ dalla cuna alla tomba *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

14 avrà nella contesa] ognun combatte *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

15 se [...] stesso] dagli avversari l'uom che nudo nasce *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

16 O vegli o dorma] e muore ignudo *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

17 con egual forma] l'uomo con egual

forma *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

19 Ma virtù franca] sempre alfin al palma *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

20 = 24 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]; pur giammai non] giammai *R* [che non accetto per questioni metriche] gli] li *L2* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

21 ché [...] ardit] dalla cuna alla tomba *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

22 = 6 *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

23 alfin la palma] che nudo nasce e muore ignudo *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

24 se [...] aita] lui veglia il suo nemico appresso/ chiede pugnando al cielo aita *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

INTERMEZZO II

23 appunto] *omissis LI, L4* [che non accetto per questioni metriche]

26 vedetela] vederla *L2* [che non accetto per questioni metriche]

32 v'è messo apposta] è un mezzo *L2* [che non accetto per questioni metriche]

52 un di] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

61 lievemente] liquidamente *LI, L4* [che non accetto per questioni metriche]

74 il mar che ride] *omissis LI, L4* [che non accetto per questioni metriche e per via della rima col verso successivo]

78 d'un'orribil] d'orribil *LI* [che non accetto per questioni metriche]

80 succeder] scender *L2* [che non accetto per questioni metriche]

103 alla gente] alle genti *LI, L2* [che non accetto per via della rima col verso precedente]

117 alla vela] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]

120 sol fa re fa] sol re fa *L4* [che ritengo un errore di copiatura]; fa sol la sol fa sol mi sol fa *L5* [che non accetto per questioni metriche]

121 ERASTO] *omissis L4* [che ritengo un errore di copiatura]; sol re fa] fa sol la sol fa sol mi sol fa [che non accetto per questioni metriche]

142 *omissis L2* [che ritengo un errore di copiatura]

148 ch'ognun] ch'un *L1* [che non accetto per questioni metriche]

173 Oh] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]

183 avranno] averanno *L5* [che non accetto per questioni metriche]

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

2 porte] mura *L1, L4* [che non accetto per via della rima col verso 4]

6 terribil] orribile *R* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

9 inumano stuolo] uman *P*, inumanato [*sic!*] *L1, L4*; stuolo] suolo *L1* [che non accetto per questioni metriche]

12 securi] scuri *L1, L4* [che non accetto per questioni metriche e perché non calza con la scansione ritmica della partitura]

22 arrota] ha rôta *L4* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

SCENA SECONDA

4 che mendace] *omissis L2* [che ritengo un errore di copiatura]

5 nega] prega *P* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

6 *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]; morirà] morrà *R* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

12 schermo] scherno *P, L1* [che non accetto per via della rima col verso 14]

14 il] *omissis L2* [che ritengo un errore di copiatura]

15 ravvalora] n'avvalora *L1, L4* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

20 Coi] Con i *L5* [che non accetto per questioni metriche]

23 e] ed *L5* [che non accetto per questioni metriche]

24 vegna] venga *P, L1* [che non accetto per via della rima col verso 24]

25 Acquisto] Acquisti *L1* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

26 s'è] se *L2* [che ritengo un errore di copiatura]

27 quanto] quando *L1* [che non accetto per via della rima col verso 30]

30 sia] via *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

37 più] pie *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

41 al ben] almen *L2*, i beni *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

SCENA TERZA

1 o] *omissis L1, L4* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

2 Ecco il loco] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

3 strazio] strazi *P, L2* [che non accetto per via della rima col verso 1]

11 teme] temo *R* [che non accetto per via della rima col verso 14]

15 e forte] *omissis L5* [che ritengo un errore di copiatura]

17-18 Languirà,/perirà] [unico verso] *R* [che non accetto per questioni metriche, anche in accordo con la partitura]

22 *omissis* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]; perirà] *omissis* *R* [che non accetto per via dell'accordanza con la partitura]

31 raro] caro *R* [che ritengo un errore di copiatura]

39 a] e *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

41 ma chi dura nel duolo il premio acquista] ma chi dura nel dolo/ il premio acquista *L2* [che non accetto per questioni metriche]

65 per veste] veste *L3, L5* [che non accetto per questioni metriche]

68 Cielo] Ciel *L4* [che non accetto per questioni metriche e per la rima col verso 66]

70 farò] *omissis* *L5* [che non accetto per questioni metriche]

75 vacillar] vacillare *L1* [che non accetto per questioni metriche]

84 doverò [...] solo?] doverò dunque/ esser escluso io solo? *R*; dunque] *omissis* *L5* [che non accetto per questioni metriche]

86 e] *omissis* *R* [che non accetto per questioni metriche]

89 escludo] esclude *P* [che non accetto per via della rima col verso 91]

91 o] *omissis* *L2* [che non accetto per la scansione ritmica della partitura]

96 io son] io sono *L2*, io ben son *R* [che non accetto per questioni metriche]; son io] io sono *L2*; son io! Perché più tardi?] *omissis* *R* [che non accetto per questioni metriche]

97 stringi] stringe *L3* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

103 scempí] scampi *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

105 fatto] fetto *L4* [che ritengo un errore di copiatura]

111 umano] umana *L4* [che ritengo un errore di copiatura]

114 già] *omissis* *L5* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA QUARTA

1 asconde] asconda *L4* [che non accetto per via della rima col verso 3]

2 sottrarsi] sottrarti *L4* [senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

3 sommerser] sommerse *R* [che ritengo un errore di copiatura]

7 alma] aria *L1* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

9 saprei] saprà *P* [che non accetto per via della rima col verso 7]

12 non posso] *omissis* *L5* [che non accetto per questioni metriche]; più] può *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

16-17 ha [...] pieno/ di meraviglia [...] seno] [inversione versi] *L2* [che non accetto per via dell'accordanza con la partitura]

21 parla] parlar *P* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

23 tue] sue *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

28 pur] più *L2* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

30 Bonifazio [...] desso] Bonifazio si chiama./ NICANDRO: Al certo è desso *R* [frammentazione del verso, che non accetto per questioni metriche]

33 è] *omissis* *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

- 44 Bonifazio! Bonifazio] Bonifazio, ahi Bonifazio *L2* [che però non calza con la scansione ritmica della partitura]
46 troppo] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]
54 mandollo] mandorlo *L5* [che ritengo un errore di copiatura]

SCENA QUINTA

- 8 così] sì *L2* [che non accetto per questioni metriche]
12 ancor] ancora *P* [che non accetto per questioni metriche]
11 a te caler] a te [...] [*sic!*] parer] *R* [che non accetto per questioni metriche]
15 La] *omissis L2* [che non accetto per questioni metriche]; lunge] lungi *L5* [che non accetto per via della rima col verso 17]
16 parmi [...] d'esso!] parmi veder Pinar-do./ ASTERIA: È d'esso, è d'esso! *R* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA SESTA

- 17 seguaci] seguace *L3* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
34 dovea] doveva *L4* [che non accetto per via della rima col verso successivo]
37 solo non] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]; pianse] piansi *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
42 raccogli] raccoglie *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
48 obliò] obligò [*sic!*] *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]

- 54 ohimè] *omissis L5* [che non accetto per questioni metriche]
57 Ed] *omissis R* [che non accetto per questioni metriche]
69 colme] colmi *P*, come *L1, L4* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
75 turbi] turbo *L3* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]; tuo] *omissis L1* [che non accetto per questioni metriche]
76 A] I *L5* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
85 riverite] riverita *L3* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
103 fia tra ben] sarà tra *R* [che però non calza con la scansione ritmica della partitura]
106 gode i] godesi *L1* [che non accetto per questioni metriche]

SCENA SETTIMA

- 1 sospir] sospiri *L3, L4, R* [che però non calza con la scansione ritmica della partitura]
5 immortale] mortal *L2* [il senso della frase mi porta a escludere la lezione di questo testimone]
8 narrino i] narriam con *L1, L4* [che però non calza con la scansione ritmica della partitura]
9 sospir] sospiri *L3, L4* [che non accetto per questioni metriche]
15 CHIESA MILITANTE] *omissis R* [che però non combacia con la suddivisione della partitura]
17 CHIESA TRIONFANTE] *omissis R* [che però non combacia con la suddivisione della partitura]
24 sirti] infelici sirti *L2* [che non accetto per questioni metriche]

Tavola delle scene
di *San Bonifatio*

Atto	Scena	Person.	n. versi	vv. pezzi chiusi [tipol. versi]	<i>omissis</i>					R	
					P	L1	L2	L3	L4		L5
II	I	ANG	27								
	2	CAP FAG	87								
	3	CAP FAG AST IO8									
	4	CAP FAG AST 40 FARF	40	37-40, «Se gl'amanti han sempre il core», Aria [monostrofica, 8]							
	5	DEM BON PIN	57								
	6	BON LUC	174				74-113				74-113
	7	DEM	26								
	8	AGL AST FARF	32								
	9	AGL AST FARF DEM	64								
	10	AGL AST FARF, CJC	68					36-68		36-68	
	II	BON DEM	104	1-3, «Ormai sento il piè stanco», Recitativo [v. sciolti] 4-15, «Spiegate, o genti», Aria [5-II-6-7]							8-15
	12	BON DEM ANG	24								
	13	BON ANG	33	28-33, «De' tormenti», Aria [monostrofica, 4-8]							
	14	CAP FAG	101	68-72, «Abbi pietà di me», Canzonetta [monostrofica, 6-5] 78-81, «Abbi pietà di me», Canzonetta [monostrofica, 6-5] 96-99, «In qual parte del mondo, in qual idea», Canzonetta [monostrofica, II-7]							
	15	CAP FAG AST	68								
	CORO		24	«È viva guerra»				7-24			7-18

Atto	Scena	Person.	n. versi	vv. pezzi chiusi [tipol. versi]	<i>omissis</i>							
					P	L1	L2	L3	L4	L5	R	
III	1	PIN	22									
	2	SIM INN CS	41	I-6, «Caderà», Coro [4-8]								38
	3	SIM INN CS BON	117	I7-22, «Caderà», Coro [4-8] 110-117, «O Dio, sia tua mercé», Arietta a due [bistrofica, 7]								58
	4	PIN Nic	59			43						
	5	AGL AST FARE	18									
	6	AGL AST FARE PIN	136			119-136	119-136 = III. 7. 1-18	119-136	119-136			
	7	CT CM	29	«Lungi siano i sospiri», Aria a due [11-7-8]			19	24-29				24-29
	Uscita di ballo in quattro											

Bibliografia

Fonti drammatiche e musicali

- ANDREINI G. B., *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, appresso Aurelio e Lodovico Ossanna Fratelli stampatori ducali, Mantova 1617.
- , *La Maddalena lasciva, e penitente, azione drammatica, e divota in Milano Rappresentata all'ill.mo Sig.r Padron Col.mo il Sig. Co. Paolo Bolognini. Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino per Theatri detto Lelio Fedele*, per Gio. Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesta, In Milano 1652, ora in ora in ID., *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri, Prefazione di S. Carandini, Palomar, Bari 2006.
- ANGELINI BONTEMPI G. A., *Il Paride, opera musicale, dedicata alle Serenissime Altezze di Christiano Ernesto, Marggravio di Brandeburgo [...] Et Erdmude Sofia, Principessa di Sassonia [...] nella celebrazione delle loro nozze [...]*, appresso Melchior Bergen, In Dresda 1662.
- BENSERADE I. DE, *Les Nopces de Pelée et de Thetis. Comédie Italienne en Musique entre meslée d'un ballet sur le mesme sujet dansé par sa Majesté*, Robert Ballard, Paris 1654.
- CARISSIMI G., *Jephte* (1649 ca.), oratorio a 6 voci e basso continuo, a cura di A. Amisano, Ricordi, Milano 1977.
- CICOGNINI I., *Il Martirio di S. Agata. Rappresentatione del dot. Iacopo Cicognini Accademico Incostante [...]*, Appresso I Giunti, Firenze 1624.

- , *La celeste guida, o vero L'Arcangelo Raffaello. Rappresentazione sacra, recitata nella Venerabile Compagnia dell'Arcangelo Raffaello detta la Scala. In Firenze l'Anno 1623* [...], Appresso Bernardo Giunti, Venezia 1625.
- GAFFI T. B., *La forza del Divino Amore. Oratorio à tre voci da cantarsi nel Ven. Oratorio di S. Teresa de RR. PP. Carmelitani Scalzi della Madonna della Scala. [...] Dedicato all' min. mo prencipe cardinal Rinaldo d'Este*, Nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1691.
- [LANDI S.], *Il S. Alessio dramma musicale dall'Eminentissimo, et Reverendissimo Signore Card. Barberino fatto rappresentare al Serenissimo Prencipe Alessandro Carlo di Polonia. Dedicato a Sua Eminenza e Posto in Musica da Stefano Landi Romano Musico della Cappella di N. S. Cherico Benefitiato nella Basilica di S. Pietro*, Appresso Paolo Masotti, In Roma 1634.
- LEONI A., *La Taide Convertita* (1599), Gratosio Perchacino, Venezia 1600.
- MONTEVERDI C., *Madrigali e canzonette a due e tre voci del signor Claudio Monteverde già maestro di cappella della serenissima repubblica di Venetia. Dedicato all'illustrissimo signor mio patron colendissimo il sig.^r Gerolamo Orogio. Libro nono*, appresso Alessandro Vincenti, Venezia 1651.
- Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena Sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini, fiorentino*, Stampa del Gardano presso Bartholomeo Magni, Venetia 1617.
- O. RINUCCINI, *L'Euridice rappresentata nello spozalizio della Cristianissima Regina di Francia e di Navarra*, nella Stamperia di Cosimo Giunti, Fiorenza 1600, poi in *Poesie del s.^r Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII Re di Francia, e di Navarra*, appresso i Giunti, Firenze 1622.
- PLAUTO [Titus Maccius Plautus], *Aulularia. Miles Gloriosus. Mostellaria*, Introduzione e note di M. Rubino, trad. di V. Faggi, Garzanti, Milano, 2014 (1996).
- ROSPIGLIOSI G., *Il Sant'Alessio*, in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, UTET, Torino 1958, 2 voll., vol. 1.
- , *Melodrammi profani*, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1998.
- , *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1999.
- , *La Genoinda ovvero L'innocenza difesa*, a cura di D. Romei, Lulu, [n.d.] 2014.

TORCHI L. (a cura di), *L'arte musicale in Italia*, G. Ricordi, Milano 1897-1908, 7 voll., vol. v: *Composizioni ad una e più voci, secolo XVII* (1908).

TRONSARELLI O., *Il martirio de' Santi Abundio prete, Abundantio diacono, Marciano, e Giovanni suo figliuolo cavalieri romani. Dramma del. Sig. Ottavio Tronsarelli posto in musica da Domenico Mazzocchi, et in Civita Castellana li 16. di Settembre giorno festivo di questi Santi rappresentato*, Appresso Lodovico Grignani, In Roma 1641.

Fonti letterarie

ANDREINI G. B., *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Giacomo Somasco, Venezia 1610.

BUONARROTI M. (IL VECCHIO), *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Laterza, Bari 1967, <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t83.pdf> (29 aprile 2014).

CHIABRERA G., F. TESTI, *Opere di Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi*, Introduzione di A. Mauri, Nicolò Bettoni e co., Milano 1834.

DE MEDICI L., *Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559* [...], pel Benedini, Firenze 1750 (ora in ID., *Poesie*, Introduzione e note di F. Sanguineti, Rizzoli, Milano 1992).

MARINO G., *Adone* (1623), a cura di M. Pieri, 2. voll., Laterza, Roma-Bari 1975.

—, *La strage degli innocenti* (1632), Giuseppe Formigli, Firenze, 1843.

MINUCCI P., *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli* [pseud. di Lorenzo Lippi] *colle note di Puccio Lamoni e d'altri*, Nella Stamperia di Francesco Moücke, In Firenze MDCCL (1688).

OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1994 (1979).

TASSO T., *Rime*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma 1994, <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t128.pdf> (8 maggio 2014).

Altri testi di riferimento

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [...], 1 ed., Appresso Giovanni Alberti, In Venezia 1612; 2 ed., Appresso Iacopo Sarzina, In Venezia 1623; 3 ed., Nella stamperia dell'Accademia della Crusca, Firenze 1691; 4 ed., Appresso Domenico Maria Manni, In Firenze 1729-1738.

Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem, a cura di A. Ratti, ex Typographia Pontificia Sancti Iosephi, Mediolani 1890-1891.

ADONE DI VIENNE [Adon de Vienne, 800 ca.-875], *Usuardi Martyrologium ex recensione R. P. Sollerii, et ad editionem Benedictinam collatum praemittuntur Sancti Adonis opera, ad fidem editionum Rosweidi, Mabillonii, etc., recognita et expressa*, a cura di J.-P. Migne, Petit-Montrouge, Paris 1852, 2 t.

ALLACCI L., *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*, Giambattista Pasquali, Venezia 1755.

BENTIVOGLIO G., *Relatione della famosa festa fatta in Roma alli 25 di Febbraio MDCXXXIV sotto gli auspici dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Antonio Barberini descritta dal Card. Bentivoglio*, in ID., *Raccolta di lettere scritte dal Cardinal Bentivoglio in tempo delle sue Nuntiature di Francia, e di Fiandra à diversi Personaggi. Aggiuntovi hora del medesimo Autore la Relatione della sontuosa Festa del Saracino fatta in Roma l'anno 1634*, Appresso Filippo de' Rossi, In Roma 1665, pp. 195-284.

BORROMEIO C., *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II. Caroli S.R.E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali Decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss., Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi, Mediolani 1577.

BORROMEIO F., *De pictura sacra* (1624), trad. e cura di C. Castiglioni, P. C. Camastro, Sora 1932, parzialmente disponibile online nell'ed. a cura di A. Bernareggi, al link <http://www.storiadimilano.it/Arte/FBORROMEIO_PITTURA/FedericoBorromeo.htm> (26 marzo 2016).

Catechismus, Ex Decreto Concilii Tridentini, ad parochos, Pii Quinti Pont. Max. iussu editus, In aedibus Populi Romani, apud Paulum Manutium, Romae 1566, trad. it. *Catechismo, cioè Istruzione, secondo il Decreto del Concilio di Trento, a' Parochi, pubblicato per comandamento del Santiss. S. N. Papa Pio V* [...], nella Stamperia del Popolo Romano [tipografo Paolo Manuzio], In Roma 1566.

- CECCHINI P. M., *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita. Di Pier Maria Cecchini nobile ferrarese. Trà Comici detto Fritellino. Dedicati al Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo*, In Padova, Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto 1628.
- Conciliarum oecumenicorum decreta*, edizione bilingue a cura di G. Alberigo, G. L. Dossetti, P.-P. Joannou, C. Leonardi, P. Prodi, Centro editoriale dehoniano, Bologna 2013 (1991).
- Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scene le composizioni drammatiche*, ed. a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Leo S. Olschki, Firenze 1983.
- DAL POZZO C., *Il Diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini*, a cura di A. Anselmi, Doce Calles, Aranjuez 2004.
- DONI G. B., *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Andrea Fei, Roma 1635.
- , *Trattato della musica scenica*, in *De' trattati di musica di Gio. Batista Doni. Patrizio Fiorentino. Tomo Secondo*, Nella Stamperia Imperiale, Firenze 1763.
- Ecclesiae Militantis Triumphus sive Deo amabilium Martyrum Gloriosa pro Christi fide certamina: prout opera RR. Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici Moderatorum, impensa S.D.N. Gregorii PP. XIII. in Ecclesia S. Stephani Rotundi, Romae. Nicolai Circiniani pictoris manu visunur depicta. Ad ex citandam piorum devotionem a Joanne Bap.ta de Cavallerijs, aeneis typis accurate expressa. Anno Domini M.D.LXXXV. Cum Privilegio Gregorij XIII. Pont. Max., Ex Officina Bartholomaei Grassi, Romae [1583]*.
- EVITASCANDALI C., *Dialogo del Maestro di casa, nel quale si contiene di quanto il Maestro di casa deve essere instrutto, et a ciascun'altro, che voglia essercitare officio in corte, deve sapere, & operare; utile a tutti li padroni, cortegiani, ufficiali, & seruitori della corte*, In Roma, appresso Sulpitio Mancini 1598.
- , *Dialogo del Maestro di casa [...]. Di nuovo la terza volta restampato, & corretto, con aggioitione de altri officij, & molti documenti, & records necessarij, come appare nel fine del libro*, appresso Carlo Vullietti, In Roma 1606.
- FANTUZZI G., *Notizie degli scrittori Bolognesi*, 9 voll., San Tommaso d'Aquino, Bologna 1781-1789.

- FIAMMA G., *Le vite de' santi, descritte dal r.p.d. Gabriel Fiamma, canonico regolare [...] diuise in 12. libri; fra' quali sono sparsi piu discorsi intorno alla vita di Christo: con le annotazioni sopra ciascuna d'esse, che espugnano, & conuincono le heresie, e' rei costumi de' moderni tempi [...]*, 3 voll., vol. I, presso a gli heredi di Pietro Deuchino, In Venetia 1581; vol. II, appresso Paolo Zanfretti, In Venetia 1583; vol. III, appresso Gio. Antonio, & Giacomo de' Franceschi, In Venetia 1602.
- GALLUZZI T., *Rinovazione dell'antica tragedia e Difesa del Crispo*, Nella Stamperia Vaticana, Roma 1633.
- GERARDI A., *Descrittione della solennissima entrata fatta in Roma dall'eccellenza del sig. duca di Cremau prencipe d'Ecchembergh ambasciatore straordinario per la maestà cesarea di Ferdinando 3. imperatore e re dei Romani [...]*, In Roma, per Andrea Fei 1638.
- HARRACH E. ADALBERT VON, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667)*, a cura di K. Keller e A. Catalano, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2010, 7 voll.
- INGHIRAMI T., *L'imp. e reale Palazzo Pitti*, Poligrafia Fiesolana, Fiesole 1828.
- LOPE DE VEGA F., *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), in ID., *Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nueuo imprimidas. Con el Nueuo arte de hazer comedias deste tiempo*, por Ieronimo Bordon, En Milan 1611, pp. 360-376 (trad. it. *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Liguori, Napoli 1999).
- LOYOLA I. DE, *Exercitia spiritualia*, apud Antonium Bladum, Romae 1548 (*Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984).
- MASCARDI V., *Festa fatta in Roma, alli 25 di Febraio MDCXXXIV. E data in luce da Vitale Mascardi*, [Vitale Mascardi], In Roma 1635.
- PALEOTTI G., *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo. Raccolto et posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustriss. et reverendiss. card. Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città & diocese sua*, per Alessandro Benacci, In Bologna 1582.

- PERRUCCI A., *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo à chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi. Del Dottor Andrea Perrucci. Consecrata Agli Eccellentissimi Conforti D. Aurora Sanseverini De' Principi di Bisignano; Ed Eccellentiss. Sig. D. Nicolò Gaetano D'Aragona. Degli Antici Conti di Fondi, Principi di Traetto, e Duchi di Laurenzano, &c.*, In Nap., Nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio 1699.
- QUINTILIANO [Marcus Fabius Quintilianus], *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001, 2 t.
- RIBADENEIRA P. DE, *Flos sanctorum, o Libro de las vidas de los santos. Escrito por el padre Pedro de Ribadeneira, de la Compañia de Iesus [...]*, por Luis Sanchez, En Madrid 1599-1601.
- ROGHI F., *Breve relatione di tre inventioni, e traslationi delli corpi de' SS. Abondio prete, & Abondantio diacono Martiri di Christo*, in ID., *Martirio delli Santi Abondio prete, Abondantio diacono, Marciano, e Giovanni suo figliuolo cavato da tre codici antichissimi manuscritti. Tradotto, e volgarizzato dal Rever. Don Francesco Roghi*, Appresso Francesco Cavalli, In Roma 1638, pp. 35-53.
- SABBATINI N., *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri [...]. Ristampata di novo coll'Aggiunta del Secondo Libro [...]*, Per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli, In Ravenna 1638.
- SAUER L. [Laurentius Surius, 1522-1578], *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodeire [...]*, apud Geruinum Calenium et haeredes Quentelios, Coloniae 1570-1581, 7 t.
- SIMEONE LOGOTETA, detto IL METAFRASTE [Συμεών ὁ Λογοθέτης καὶ Μεταφράστης, x-xi sec.], *Symeōn Logothetou, tou Metaphrastou, ta euriskomena panta. Ascetica, paraenetica, canonica, historica, hagiographica, magnam partem ex mss. parisiensibus nun primum Graece edita*, a cura di J.-P. Migne, Apud Garnier fratres editores et J.-P. Migne successores, Paris 1903 (1864), 3 t.
- SPADA G. B., *Giardino de gli epiteti, traslati, et aggiunti poetici italiani*, Vittorio Benacci, Bologna 1648.

Statuti dell'antica e nobile arte de' ferrari, Nella Stamperia della Rev. Cam. Apostolica, In Roma 1690.

USUARDO [Usuardus Sangermaniensis, ante 840-876/878], *Usuardi Martyrologium, quo Romana Ecclesia, ac permultae aliae utuntur: iussu Caroli Magni conscriptum ex Martyrologiis Eusebij, Hieronymi, Bedae, & Flori, ac aliunde [...], Opera Ioannis Molani [...]*, Apud Hieronymum Wellaeum, Lovanii (Belgio) 1568.

Studi

ADEMOLLO A., *Giacinto Gigli ed i suoi Diarii del secolo XVII*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1877.

—, *Il Carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII: Appunti storici con note e documenti*, A. Sommaruga e C., Roma 1883.

—, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Pasqualucci, Roma 1888.

ANTOLINI B. M. et al. (a cura di), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994.

ANTONUCCI F. (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze 2007.

ARONBERG LAVIN M., *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975.

BAINI G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, dalla Società Tipografica, Roma 1828 (rist. anastatica G. Olms, Hildesheim 1966), 2 voll.

BERNARDI C., *Il teatro tra scena e ritualità*, in ID., *Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell'età moderna (1500-1900)*, Euresis, Milano 1995, pp. 27-52.

BERNARDINI M. G., M. LOLLI GHETTI (a cura di), *I Papi della Speranza: Arte e religiosità nella Roma del '600*, Catalogo della mostra, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 maggio-16 novembre 2014, Gangemi, Roma 2014.

- BIANCONI L., *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», II, n. 1, 1995, pp. 143-154.
- BIGGI M. I., *Teatro, scena e messinscena: lessico degli addetti ai lavori. II*, in *Le parole della musica*, Leo S. Olschki, Firenze 1994-2000, 3 voll., vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena* (1995), a cura di M. T. Muraro, pp. 57-67.
- BOGGIO E. (a cura di), *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Introduzione di S. Baldi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004.
- BORGHINI R., P. ZAPPALÀ (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del Convegno Internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995.
- BRAGAGLIA A. G., *Le maschere romane*, Colombo, Roma 1947.
- , *Storia del teatro popolare romano*, Colombo, Roma 1958.
- BRUMANA B. (a cura di), «*Ruscelletto cui rigido cielo*». *Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705)*, Morlacchi Editore, Perugia 2005.
- BUOMMINO N., *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1999 (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei - Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie, serie IX, vol. XII, fasc. I).
- CACCIAGLIA L. (a cura di), *Le «Giustificazioni» dell'Archivio Barberini. I: Le giustificazioni dei cardinali*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2014 (Studi e testi, 485).
- CAPPELLETTI F. (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Introduzione di S. Danesi Squarzina, Gangemi, Roma 2003.
- CARANDINI S., *La festa barocca a Roma*, «Biblioteca teatrale», n. 15-16, 1976, pp. 276-308.
- , *L'effimero spirituale. Feste e manifestazioni religiose nella Roma dei papi in età moderna*, in *Storia d'Italia, Annali 16. Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła*, Einaudi, Torino 2000, pp. 519-553.

- , «Innestando le rose più odorifere del Parnaso in sù le spine del Calvario». *L'audacia devota di Giulio Rospigliosi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Le lettere, Firenze 2011, pp. 205-219.
- CARLTON R. A., *The 'Satanic' in Opera and in Popular Belief*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», xxxv, 2, 2004, pp. 139-149.
- CARMINATI C., *L'autobiografia di Chiabrera secondo l'autografo*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 3-43.
- CARPANI R., *Drammaturgia del comico: i libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Vita e Pensiero, Milano 1998.
- , *Le feste e il teatro all'Isola Bella: allegrezze familiari e immagine politica della famiglia Borromeo fra Sei e Settecento*, «Drammaturgia», 22 marzo 2011, <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4950>> (4 marzo 2016).
- CASCETTA A., R. CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Vita e Pensiero, Milano 1995.
- CASIMIRI R., «Disciplina musicae» e «maestri di cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma: Seminario Romano, Collegio Germanico, Collegio Inglese, «Note d'archivio», xv, 1938, pp. 225-247.
- CASTELLANETA S., F. S. MINERVINI (a cura di), *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, Atti del Convegno di Studi, Bari 7-10 febbraio 2007, Cacucci, Bari 2009.
- CASTIGLIA I., *I teatri del Paradiso: Giulio Rospigliosi e il melodramma romano barocco*, Kalós, Palermo 2010.
- CELANI E., *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista Musicale Italiana», xiv, 1907, pp. 752-790.
- CHAVES MONTOYA M. T., «Las rimas, el color y el canto engañarán las almas con deleitoso encanto»: *Baccio del Bianco, Giulio Rospigliosi y las "fortunas" del parlar cantando en el teatro calderoniano*, «Críticón», n. 87-89, 2003, pp. 161-174.
- CIANCARELLI R., *Sistemi teatrali nel Seicento: Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma 2008.

- , *Frammenti e scritture comiche. Con un «Campionario» di documenti inediti, in Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier*, a cura di R. Ciancarelli, «Teatro e Storia», xxvi, 33, 2012, pp. 85-123.
- , *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Bulzoni, Roma 2014.
- , *A dispetto dei Santi. Frammenti comici, commedie da fare, tipi da farsa nei teatri romani del Seicento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, a cura di Silvia Carandini, Pacini Editore, Pisa 2015, pp. 169-187.
- CIANCARELLI R., L. MARITI, *Nota di presentazione*, in *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier*, a cura di R. Ciancarelli, «Teatro e Storia», xxvi, 33, 2012, pp. 81-84.
- CIANI M. G., A. RODIGHIERO (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2004.
- CIAVOLELLA M., *Text as (Pre)text: Erudite Renaissance Comedy and the Commedia ridicolosa. The Example of Gian Lorenzo Bernini's L'impresario*, «Rivista di studi italiani», n. 10, 1992, pp. 22-34.
- CLEMENTI F., *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, R.O.R.E. – NIRUF, Città di Castello 1939, 2 voll., vol. 1: *Dalle origini al secolo XVII*.
- COLE J., *Cultural Clientelism and Brokerage Networks in Early Modern Florence and Rome: New Correspondence between the Barberini and Michelangelo Buonarroti the Younger*, «Renaissance Quarterly», LV, 3, 2007, pp. 729-788.
- COLZANI A. ET AL. (a cura di), *Tradizione e stile*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi sul tema: *La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, Como, Villa Gallia 3-5 settembre 1987, A.M.I.S., Como 1989.
- COPE J. I., *Bernini and Roman Comedie Ridicolose*, «PMLA», vol. 102, n. 2, 1987, pp. 177-86.
- D'AFFLITTO C., D. ROMEI, *I teatri del Paradiso: la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Maschietto & Musolino, Pistoia 2000.
- D'ARIENZO N., *Origini dell'Opera comica: Delle origini della musica moderna*, «Rivista Musicale Italiana», II, 1895, pp. 597-628.

- DAOLMI D., *'L'armi e gli amori', un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento*, Tesi di dottorato in Storia ed analisi delle culture musicali, Sapienza Università di Roma, rel. P. Pietrobelli, a.a. 2000-2001.
- , [recensione a] G. ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1998 e ID., *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1999, «Il Saggiatore Musicale», IX, n. 1-2, 2002, pp. 230-249.
- , *Drammaturgia di Armi e amori: sul recitativo romano di metà Seicento*, «Aprosiana», XI-XII, 2003-2004, pp. 127-155.
- , *Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, «Musica e Realtà», XII, n. 1, aprile 2004, pp. 103-145.
- , *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX. Con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 131-177.
- , *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII, n. 1, 2006, pp. 5-62.
- , *Sugli ultimi libretti di Giulio Rospigliosi*, «Studi Secenteschi», L, 2009, pp. 321-324.
- DAOLMI D. (a cura di), *Carlo Donato Cossoni nella Milano Spagnola*, Atti del convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2007.
- DE TROJA E., *Il "Sant'Alessio" e il motivo dello 'sposo casto'*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, a cura di D. Romei, Edizioni Polistampa, Firenze 2005, pp.153-168.
- DELLA CORTE A. (a cura di), *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, UTET, Torino 1958, 2 voll.
- DELLA LIBERA L., DOMÍNGUEZ J. M., *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il Giornale e il Diario di Roma del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in *Musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A.-M. Goulet, École française de Rome, Roma 2012.

- EHRMANN-HERFORT S. et al. (a cura di), *Vanitatis fuga, aeternitatis amor*, Laaber Verlag, Laaber 2005.
- FABBRI P., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, 2 ed., Bulzoni, Roma 2003 (Il Mulino, Bologna 1990).
- FABRIS D. (a cura di), *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999.
- FAGIOLO DELL'ARCO M., CARANDINI S., *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni, Roma 1978, 2 voll.
- FILESI T., *Roma e Congo all'inizio del 1600: nuove testimonianze*, Cairoli, Como 1970.
- FILIPPI B., «... *Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...*». *Il teatro dei Gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», IX, n. 16, 1994, pp. 91-128.
- FRANCHI S., *Il teatro musicale a Roma: Cronologia degli spettacoli (1600-1670)*, Accademia Barocca, Roma 1976
- , *Drammaturgia romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII. 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988.
- GAMBELLI D., *Arlecchino a Parigi*, Bulzoni, Roma 1993-1997, 2 voll., vol. I: *Dall'inferno alla corte del Re Sole* (1993); vol. II, 2 t.: *Lo scenario di Domenico Biancolelli* (1997).
- GARBOLI C., *Il «Dom Juan» di Molière*, Adelphi, Milano 2005.
- GARGIULO P., *Per la terminologia del teatro d'opera seicentesco: fonti teoriche e drammaturgiche*, in *Le parole della musica*, 3 voll., Leo S. Olschki, Firenze 1994-2000, vol. I: *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena* (1994), a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, pp. 31-44.
- GARMS J. (a cura di), *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X*, H. Böhlau Nachf., Wien 1972.
- GHILARDI M., *Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane*, Aracne, Roma 2006.

- GIANFRANCESCHI M., *Allegorie e Vanitas nei libretti per il teatro del cardinale Giulio Rospigliosi. Precisazioni e novità sui rapporti con Nicolas Poussin e Gianlorenzo Bernini*, in *Principi di Santa Romana Chiesa. I Cardinali e l'Arte*, Quaderni delle Giornate di Studio, 27 maggio 2013, a cura di M. Gallo, Gangemi Editore, Roma 2013, 2 voll., vol. II, pp. 53-66.
- GIANONCELLI M., *Un musicista da lungo tempo dimenticato. Francesco Spagnoli detto Rusca (1634-1704)*, «Periodico della Società storica Comense», vol. XLVI, 1978-1979, pp. 29-55.
- GIGLIO C., M. MOZZATI (a cura di), *Inventario delle fonti manoscritte relative alla storia dell'Africa del nord esistenti in Italia*, E. J. Brill, Leyden-Roma 1971-2004, 6 voll.
- GIGLIUCCI R., *Tragicomico e melodramma*, Mimesis Edizioni, Milano 2011.
- GRAMPP F., *A Little-Known Collection of Canzonas Rediscovered: The Canzoni a cinque da sonarsi con le Viole da gamba by Cherubino Waesich (Rome 1632)*, «Chelys», vol. 32, 2004, pp. 21-44.
- HAMMOND F., *Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634-1643*, «Analecta Musicologica», XIX, 1979, pp. 94-124.
- , *The Artistic Patronage of the Barberini and the Galileo Affair*, in *Music and Science in the Age of Galileo*, a cura di V. Coelho, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht (Paesi Bassi) 1992, pp. 67-89, ora in F. HAMMOND, *The Ruined Bridge: Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle 1631-1679*, Harmonie Park Press, Sterling Heights (Michigan) 2010, 89-102.
- , *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, New Haven (Connecticut) 1994.
- , *The Ruined Bridge: Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle 1631-1679*, Harmonie Park Press, Sterling Heights (Michigan) 2010.
- KIRNBAUER M., «Wherein the most complete Harmony was heard»: *The Viola da Gamba in Chromatic and Enharmonic Music in Seventeenth-Century Rome*, in *The Italian Viola da Gamba. Proceeding of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, a cura di S. Orlando, Ensemble Baroque de Limoges e Angelo Manzoni, Solignac-Torino 2002.
- LA BELLA C. (a cura di), *Santa Cecilia in Trastevere*, Palombi Editori, Roma 2007.

- LA FACE BIANCONI G., *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», vol. 66, n. 1, 1994, pp. 1-21.
- LABROT G., *Roma 'caput mundi'. L'immagine barocca della città santa: 1534-1677*, Electa, Napoli 1997.
- LAMOTHE V. C., *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632-1643)*, UMI Research Press – ProQuest LLC, Ann Arbor (Michigan) 2009, Microform 3352896.
- Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le istituzioni ecclesiastiche: XIII-XX secolo*, Regione Lombardia-Università degli Studi di Pavia, Milano 2005.
- LEWIS S. G., *Chi soffre speri and the Influence of the Commedia dell'Arte on the Development of Roman Opera*, UMI Research Press – ProQuest LLC, Ann Arbor (Michigan) 1995, Microform 1376044.
- LOCATELLI S., *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento. Per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici pubblicati a Milano nel XVIII secolo*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 2007.
- LOMBARDI C., *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Mimesis Edizioni, Milano 2011.
- MAGGIULLI G., *La lira di Orfeo: dall'epillio al melodramma*, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni - Università di Genova, Genova 1991.
- MARCHETTI P., *Santa Cecilia in Trastevere. Storia e restauro*, Gangemi, Roma 1999.
- MARGIACCHI L., *Edizione del dramma per musica La Genoinda di Giulio Rospigliosi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2002-2003, <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/rospigliosi/genoinda.pdf>> (4 marzo 2016).
- MARITI L., *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1978.
- , *Les stratégies éditoriales et les lectures sceniche de Giovan Battista Andreini*, comico dell'arte, in *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, a cura di G. Forestier, E. Caldicott e C. Bourqui, PUPS, Paris 2007, pp. 121-150.

- , *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un «Campionario» di documenti inediti*, in *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier. Parte seconda*, a cura di L. Mariti, «Teatro e Storia», xxvii, 34, 2013, pp. 77-142.
- MEGALE T., *Strategie artistiche e orientamenti drammaturgici: gli interpreti del teatro rospigliosiano*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, a cura di D. Romei, Edizioni Polistampa, Firenze 2005, pp. 31-41.
- MEROLA V., *Il martirio di Sant'Agata di Jacopo Cicognini*, in *L'eroe sensibile: evoluzione del teatro agiografico nel primo Seicento*, Atti del xxxiii Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma 29-31 ottobre 2009, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Editrice Salesiana, Varsavia 2013, pp. 109-126.
- MILESI F. (a cura di), *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000.
- MORELLI A., *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali», xxvi, n. 1, 1997, pp. 105-186.
- , *«Perché non vanno per le mani di molti...». La cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a cura di P. Russo, Marsilio-Casa della Musica, Venezia-Parma 2006, pp. 21-39.
- , *Per una storia materiale della cantata: considerazioni sulle fonti manoscritte romane*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 12-15 dicembre 2007, a cura di F. Luisi, Torre d'Orfeo Editrice, Roma 2009, pp. 381-394.
- , *«Alexius Romanorum nobilissimus» dagli altari alle scene. Il Sant'Alessio di Rospigliosi/Landi: contesto, drammaturgia e recezione di una «historia sacra»*, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», vol. 124, n. 2, 2012, <<http://mefrim.revues.org/944>> (11 settembre 2013).
- MÖRSCHER T., *Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», xiii, 2, 2001, pp. 147-178, <<http://dev.dsmc.uniroma1.it/dprs/sites/default/files/343.html>> (24 aprile 2014).

- MURARO M. T., *Teatro, scena e messinscena: lessico degli addetti ai lavori. 1*, in *Le parole della musica*, 3 voll., Leo S. Olschki, Firenze 1994-2000, vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena* (1995), a cura di M. T. Muraro, pp. 47-55.
- MURATA M., *Rospigliosiana ovvero, Gli Equivoci innocenti*, «Studi Musicali», IV, 1975, pp. 131-143.
- , *Further Remarks on Pasqualini and the Music of MAP*, «Analecta Musicologica», XIX, 1979, pp. 125-145.
- , *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1981.
- , *Rospigliosi, poeta per musica*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, a cura di D. Romei, Edizioni Polistampa, Firenze 2005, pp. 113-131.
- , *Dal ridicolo al diletto signorile: Rospigliosi and the Intermedio in Rome*, in *Musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, a cura di C. Giron-Panel e A.-M. Goulet, École française de Rome, Roma 2012, pp. 269-289.
- , *The Score on the Shelf: Valuing the Anonymous and the Unheard*, in *Musical Text as Ritual Object*, a cura di H. Schulze, Brepols, Turnhout (Belgio) 2015, pp. 199-211.
- NOEHLES K., *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Bozzi, Roma 1969.
- ORBAAN J. A. F., *Documenti sul Barocco in Roma*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1920.
- PAMPALONE A., *Cerimonie di laurea nella Roma barocca: Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Gangemi, Roma 2015.
- PANZERA A. M., *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2011.
- PARSONS C. H. (a cura di), *Opera Premieres: An Index of Casts*, Edwin Mellen Press, Lewinston-Queenston-Lampeter 1992, 2 voll.

- PEDRETTI R., *Francesco Spagnoli detto "Rusca" e la vita musicale del Duomo di Como (1658-1704)*, Tesi di Diploma in Paleografia e Filologia Musicale, Corso di Laurea in Musicologia, rel. M. Caraci Vela, Università degli Studi di Pavia, Cremona, a.a. 1992-1993, 3 voll.
- PERETTI P., *Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati «sonator famosissimo» (Fossombrone 1606-1677)*, «Recercare», IX, 1997, pp. 19-47.
- PERILLI L., *Filologia ieri, oggi... e domani*, «Göttinger Forum für die Altertumswissenschaft», n. 12, 2009, pp. 21-38.
- PICCHI A., *Cantate e mottetti sacri nella Como barocca*, in «Archivio Storico della Diocesi di Como», vol. III, 1989, pp. 253-272.
- , *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte dei secoli XVI-XVIII*, Rotary Club Como Baradello, Como 1990.
- PIERNO F., *I meccanismi della divina persuasione. Appunti sul funzionamento strutturale del discorso esegetico in un testo religioso dell'inizio del XVI secolo*, «Cahiers d'études italiennes», n. 2, 2005, pp. 119-129.
- PIRROTTA N., *Commedia dell'Arte and Opera*, «The Musical Quarterly», vol. 41, n. 3, 1955, pp. 305-324, ora in *Commedia dell'Arte e opera*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1997 (1987).
- , *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, 2 ed., Einaudi, Torino 1975 (Eri, Torino 1969).
- , *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1997 (1987).
- , *Un intermedio campestre*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi 1989, pp. 1057-1073 (ora in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci 1994, pp. 65-88).
- POLLAK O., *Alessandro Algardi (1602-1654) als Architekt*, «Zeitschrift für Geschichte der Architektur», IV, 1910-1911, pp. 49-79.
- PORTOGHESI P., *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Newton & Compton Editori, Roma 2001.

- PROFETI M. G., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze 1996.
- , *Rospigliosi e la Spagna*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LVII, vol. 57, n. 1, 2004, pp. 303-322 (ora in *Ancora Rospigliosi e la Spagna*, in EAD., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze 2009, pp. 123-146).
- , *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze 2009.
- PROFETI M. G. (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Alinea, Firenze 2009.
- PURCIELLO M. A., *And Dionysus Laughed: Opera, Comedy and Carnival in Seventeenth-Century Venice and Rome*, UMI Research Press – ProQuest LLC, Ann Arbor (Michigan) 2005, Microform 3180067.
- RIETBERGEN P., *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Koninklijke Brill, Leiden 2006.
- ROMEI D. (a cura di), *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, Edizioni Polistampa, Firenze 2005.
- RUFFATTI A., «*Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi*». *La cantata romana del Seicento in Europa*, «Journal of Seventeenth-Century Music», vol. 13, n. 1, 2007, consultabile online all'indirizzo <<http://sscm-jscm.org/v13/noi/ruffatti.html>> (15 marzo 2016).
- SALLMANN J.-M., *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, trad. it. *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Argo, Lecce 1996.
- SALVARANI L., *La didattica delle passioni. Peculiarità e paradossi del teatro gesuita delle origini*, «Studi sulla formazione», XVII, n. 1, 2014, pag. 203-218.
- SALZA A.-E.-K., *Drammi inediti di Giulio Rospigliosi, poi Clemente IX*, «Rivista Musicale Italiana», XIV, 1907, pp. 473-508.
- SANTACROCE S., *Un melodramma ridicoloso del 'Papa comico': Chi soffre sperì*, «Studi secenteschi», LIII, 2012, pp. 73-88.

- SAULINI M., *Il teatro di un gesuita siciliano. Stefano Tuccio s. j.*, Bulzoni, Roma 2002.
- , *Bernardino Stefonio S.J. Un gesuita sabino nella storia del teatro*, Espera, Roma 2014.
- SCHIAVO A., *Il Palazzo della Cancelleria*, Staderini, Roma 1964.
- SCHRAMMEK B., *Zwischen Kirche und Karneval: Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597-1646)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2001 (Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel).
- STAFFIERI G., *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in *Le parole della musica*, 3 voll., Leo S. Olschki, Firenze 1994-2000, vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena* (1995), a cura di M. T. Muraro, pp. 3-31.
- STEIN T., *Nel nome del gran Torquato: Gerusalemme liberata e drammaturgia secentesca*, Peter Lang, Bern [etc.] 2012.
- TAMBURINI E., *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Bulzoni, Roma 1997.
- , *Sullo spazio scenico berniniano: nuovi ritrovamenti e alcune riflessioni*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, «Drammaturgia», 10, 2003, pp. 201-219.
- , *Strumenti retorici e sinestisie. La messinscena berniniana della "Comica del cielo" (1668)*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno Internazionale, Pistoia 22-23 settembre 2000, Edizioni Polistampa, Firenze 2005, pp. 97-112.
- , *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 2012.
- TEDESCO A., «*All'usanza spagnola*»: *el Arte nuevo de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII*, «*Criticón*», n. 87-89, 2003, pp. 837-852.
- TESTAVERDE A. M. (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Trascrizione dei testi e note di A. Evangelista, Prefazione di R. De Simone, Giulio Einaudi editore, Torino 2007.
- TESTI F., *La musica italiana nel Seicento*, Bramante, Milano 1970, 2 voll., vol. I: *Il melodramma*.

- TORRESI R., *Una proposta scenografica per «Il Paride» di Giovanni Andrea Angelini Bontempi*, «Esercizi. Musica e spettacolo», xx, n.s., n. II, 2006-2007, pp. 7-32.
- ULLMANN W., *The Growth of Papal Government in the Middle Ages. A Study in the Ideological Relation of Clerical to Lay Power*, Routledge, London and New York 2010 (1955).
- USULA N., *The score of La finta pazza*, in G. STROZZI, F. SACRATI, *La finta pazza*, facsimile della partitura a cura di L. Bianconi e N. Usula, Ricordi, Milano, in corso di stampa (Drammaturgia Musicale Veneta, I).
- ZAMPA P., *I giardini del Quirinale: trasformazioni tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Il caso della "fontana del Nano"*, «Annali di architettura», n. 22, 2010, pp. 151-164.
- ZANLONGHI G., *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- ZOPPELLI L. (a cura di), *La Cantata da Camera nel Barocco Italiano*, «I quaderni della Civica scuola di musica», IX, n. 19-20, dicembre 1990.

Opere generali

- ARIAS E. A., *Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide*, Greenwood, Westport 2001.
- BASSO A. (a cura di), *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995, 6 voll.
- BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971.
- BIANCONI L., *Storia della musica: Il Seicento*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EdT, Torino 1991 (1982).
- BURKE P., *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, trad. it. *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- CARACI VELA M. (a cura di), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005-2013, 3 voll., vol. I: *Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale* (2005); vol. II: *Approfondimenti* (2009); vol. III: *Antologia di contributi filologici* (2013).

- CARANDINI S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- CRUCIANI F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- DOGLIO F., *Origini e caratteri della «Commedia all'improvviso» (o dell'Arte); Drammaturgia della Riforma e scuola teatrale dei Gesuiti*, in *Teatro in Europa. Storia e documenti*, Garzanti Editore, Milano 1988, 3 voll. in 4 t., vol. II, pp. 184-245, 246-269.
- DORSI F., *L'opera di corte (1600-1636)*, in F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 1-25.
- FASSÒ L. (a cura di), *Teatro del Seicento*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1956.
- FERRONE S., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Giulio Einaudi editore, Torino 2014.
- GROUT D. J., *A History of Western Music*, W.W. Norton & Co., New York-London 1960 (trad. it. *Storia della musica in Occidente*, Feltrinelli, Milano 1984).
- GROUT D. J., H. W. WILLIAMS, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York 2003.
- KIMBELL D., *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- LANA M., *Critica testuale e informatica*, in *XXI secolo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2009-2010, 6 voll., vol. II: *Comunicare e rappresentare* (2009), pp. 283-290.
- LE GOFF J., v. *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1977-1984, 16 voll., vol. V (1978), pp. 38-43.
- MINOIS G., *Histoire du rire et de la dérision*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2000, trad. it. *Storia del riso e della derisione*, Edizioni Dedalo, Bari 2004.
- OROZCO DÍAZ E., *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*, Prefazione e cura di Giuseppe Mazzocchi, Ibis, Como-Pavia 1995.
- PASTOR L. VON, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo (1886-1930)*, 21 voll., Desclée, Roma 1958-1964.

- ROLANDI U., *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1951.
- SOLERTI A., *Le origini del melodramma: Testimonianze dei contemporanei*, Fratelli Bocca, Torino 1903.
- , *Gli albori del melodramma*, Remo Sandron, Palermo 1904, 3 voll.
- STAFFIERI G., *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Carocci, Roma 2012.
- , *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci, Roma 2014.
- TAVIANI F., M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 2007 (1982).

