

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Accademia Musicale Chigiana
SIENA

E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI
e Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

A
VII
1/10

BIBLIOTECA

LA

SCUOLA ROMANA

G. CARISSIMI - A. CESTI - M. MARAZZOLI

SCRITTI DI

A. BRUERS — N. PIRROTTA — F. SCHLITZER — P. CAPPONI

pubblicati in occasione della « X Settimana Musicale Senese »

16 - 22 SETTEMBRE 1953



CASA EDITRICE TICCI — SIENA

1953

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

LA
SCUOLA ROMANA

G. CARISSIMI - A. CESTI - M. MARAZZOLI

SCRITTI DI

A. BRUERS N. PIRROTTA — F. SCHLITZER — P. CAPPONI
pubblicati in occasione della « X Settimana Musicale Senese »

16 - 22 SETTEMBRE 1953

CASA EDITRICE TICCI SIENA
1953

Proprietà letteraria riservata

Non è senza compiacimento e speranza per l'avvenire che io noto come, con il presente fascicolo che raccoglie studi intorno a Giacomo Carissimi, ad Antonio Cesti, e a Marco Marazzoli, ai quali la « X Settimana Musicale Senese » è principalmente dedicata, la serie dei « Numeri Unici » iniziata nel 1939 nel nome di Antonio Vivaldi, raggiunga ormai un considerevole numero di monografie che, si può dire, costituiscono un notevole e originale contributo alla conoscenza di alcuni dei grandi Musicisti del Sei e Settecento e sono testimonianza del non poco lavoro proficuamente compiuto durante le « Settimane » stesse.

Oggi, in occasione di questa « X Settimana », il mio pensiero riconoscente si rivolge a coloro che negli anni passati collaborarono con le loro ricerche preziose di documenti ed i loro studi appassionati a questi volumi, e sopra a tutti voglio ricordare il mio amatissimo amico e collaboratore indimenticabile Sebastiano Luciani, che dal 1939 attese, amore ac silento, alla compilazione ed alla redazione di tutte le pubblicazioni di interesse musicale delle « Settimane » e dei « Quaderni dell' Accademia Chigiana », di cui fu l'ispiratore geniale, fino a qualche mese prima di morire, lasciando a noi: di Lui, uomo dotto ed amico, l'inconsolabile dolore di averlo così presto perduto e della Sua opera interrotta di musicologo insigne il ricordo vivo, ammirato, riconoscente e perenne.

GUIDO CHIGI SARACINI

Siena, 16 Settembre 1953.

GIACOMO CARISSIMI

1605 - 1674

GIACOMO CARISSIMI

DI

ANTONIO BRUERS

Che cosa era l'Oratorio, prima che il suo nome fosse chiamato a definire un genere musicale?

Dal punto di vista della religione e dell'architettura l'Oratorio sorse, inizialmente, come edificio che si distingueva dalle chiese propriamente dette per essere consacrato alle preghiere e ad altri atti di culto, ma non pubblici, nel pieno senso del termine, bensì riservati a Enti, associazioni e anche a grandi famiglie e personaggi.

Gli Oratori furono particolarmente favoriti da associazioni non soltanto religiose, ma anche di arti e mestieri, confraternite, che esercitavano, sì, molte delle funzioni attribuite oggi agli enti assistenziali e dopolavoristici, ma che, contrariamente a questi che restano nella pura sfera laica, sociale, ponevano, a comune denominatore di tutte le loro attività, il culto religioso.

A Roma, culla dell'Oratorio musicale, gli Oratori furono numerosissimi e chi particolarmente li promosse fu San Filippo Neri, dapprima a San Girolamo della Carità, poi alla Vallicella, oggi Chiesa Nuova. Nel 1575 egli costituiva addirittura una Congregazione che tuttora esiste e svolge la sua grande missione. Essa è comunemente chiamata dei Filippini, ma il suo nome ufficiale è *Istituto dell'Oratorio* e il nome dei suoi membri è: Oratoriani.

Ma attribuendo, come dirò fra poco, principalmente alla azione dei Filippini l'estensione del nome di Oratorio a una produzione musicale, non sarei nel vero se non associassi ai seguaci di San Filippo Neri i Servi di Maria. Il loro sodalizio è assai più antico di quello dei Filippini, in quanto

risale all'anno 1233, sette anni dopo la morte di San Francesco d'Assisi, trentadue prima della nascita di Dante, ed ha una caratteristica in comune coi Filippini: la musica.

Infatti i suoi Sette Beati Fondatori provenivano da una confraternita toscana detta dei Laudesi, con un oratorio nel quale precisamente si cantavano le glorie di Maria, e da un canto nacque l'estasi che li condusse a fondare il nuovo ordine religioso, che la voce stessa del popolo chiamò dei Servi di Maria.

E ora ci chiediamo: per quale ragione il nome di Oratorio, che stava a designare sodalizi, edifici e atti religiosi, passò a designare un preciso genere di opera musicale?

Si può rispondere che, in un primo tempo, l'Oratorio comprendeva già, largamente, tra le funzioni religiose, l'uso del canto. La lontana genesi del vincolo che univa l'Oratorio alla musica è costituita dalle Laudi, dalle Cantate, dagli Inni, e anche dai drammi sacri del Medioevo. Ma, scendendo nei secoli, cioè verso l'Umanesimo e il Rinascimento, i promotori degli Oratori e particolarmente S. Filippo Neri, nella vasta opera promossa per richiamare alla Chiesa le anime sedotte dal clima del Rinascimento e della Riforma, credettero opportuno aggiungere, alle manifestazioni propriamente rituali, altre manifestazioni di carattere artistico, e particolarmente teatrali e musicali.

Già nel Medioevo, come ho detto, erano fioriti i drammi sacri, le Laudi spirituali e le Cantate. E molte di quelle Laudi erano intessute a dialogo: basti ricordare quelle di Jacopone da Todi. Ma, grado a grado che la musica si allontanava dalla ieratica semplicità del gregoriano e assumeva nuovi ritmi, nuove colorazioni e complicazioni vocali e strumentali, si veniva sviluppando una maggiore alleanza tra la poesia drammatica e la musica, e di questa alleanza nel campo religioso fu massima espressione l'Oratorio.

Che cosa è l'Oratorio? E' una vera e propria azione di teatro lirico, ma senza scene e senza costumi. E c'è un altro particolare che lo distingue dal teatro moderno. Le narrazioni

dei fatti che si intrecciano coi momenti lirici — recitativi, arie e cori — sono affidate a uno speciale solista, chiamato *Lo Storico*, o al coro, con un procedimento analogo a quello dell'antica tragedia greca, e ripreso, in parte, da Manzoni nelle sue tragedie.

La rappresentazione senza scena e senza costumi, mentre evitava tutto ciò che poteva esserci di profano, incompatibile con l'austerità religiosa dell'ambiente, permetteva, tuttavia, ai religiosi promotori di integrare le funzioni liturgiche con manifestazioni capaci di sottrarre i fedeli ai divertimenti profani giudicati pericolosi per le loro anime.

E che, dal punto di vista religioso, i trattenimenti e i teatri comuni fossero pericolosi ben ce lo attestano i documenti che ci rimangono: canti carnascialeschi e non carnascialeschi, commedie oscene, drammi orripilanti, tutto quel mondo, insomma, contro il quale aveva tuonato dal pergamo il terribile Savonarola.

L'Oratorio fu, dunque, un mirabile, felice compromesso tra l'azione sacra e l'azione profana, tra la pratica religiosa e il trattenimento culturale e letterario, e si innesta in quel periodo di revisione spirituale e intellettuale che è stato chiamato, più o meno felicemente, la Controriforma.

L'Oratorio, dunque, mentre offriva a un vasto pubblico tutto ciò che l'arte letteraria e musicale possedeva di bellezza e di armonia, introduceva nella religione un soffio di vita poetica che animava quanto nella pratica rituale poteva esservi di troppo severo formalismo.

Per comprendere questo aspetto, anzi questa funzione esercitata dalle Cantate e dagli Oratori, basta citare qualche titolo:

La Morte debusa; Nella luna celestiale; La tromba della divina misericordia; Gli impegni del Divino Amore; Se laggiù negli Abissi; Dialogo pastorale al Presepio.

Stranissima vita quella del Seicento, durante il quale c'è un mondo antico che si va dissolvendo e il mondo nuovo ha ancora tutto l'aspetto informe dell'embrione, dove la pedan-

teria si mescola alla buffoneria e non sai dove finisce il buffone e cominci il pedante. Ne volete un documento? Si svilupparono enormemente in quel secolo le Accademie: anche piccoli centri di poche migliaia di abitanti ne ebbero più d'una, e in esse si adunavano, con quelle loro parrucche, con quei loro roboni, con quelle loro gorgiere, fior di persone serie a trattare, con la stessa gravità, argomenti di letteratura e di archeologia e poesie burlesche e leziose.

Orbene, ecco qualche nome di quelle Accademie: Accademia degli Intiepiditi, degli Intricati, dei Mellifui, degli Addormentati, degli Affumicati, Furibondi, Golosi, Stravaganti, Impietriti, Sonnacchiosi, Caliginosi, Gelati, Storditi, Sterili, Stropicciati, Spensierati, Balordi, Acefali, Illusi, Inutili, Sregolati, Rozzi, Insipidi, Spioni, Trapassati. Si giunse persino a una Accademia degli Ermafroditi.

Questo elenco, che potrei quadruplicare, è più utile di cento manuali di storia a far capire la psicologia di quell'epoca; epoca di disagio, mal celato dai pietosi stracci dell'umorismo.

E allora se si tien conto di simile ambiente che dall'una parte con Galilei, gettava le basi della futura scienza rivoluzionaria, e dall'altro denominava con simili titoli ridicoli gli istituti di cultura, si comprende anche meglio l'altissimo valore storico esercitato allora dalla musica sacra.

Splendono così nella storia dell'Oratorio tutti i più grandi nomi: da Palestrina ad Anerio, da Marenzio a Del Cavaliere, sino al massimo genio della musica oratoriale: Giacomo Carissimi.

Dopo Carissimi, l'Oratorio in Italia declina lentamente pur vantando, anche qui, i più grandi nomi, dal Cavalli al Caldara, da Vivaldi al Porpora, da Galuppi al Pergolesi, dal Piccinni al Paisiello, per riprendere poi alla fine del secolo scorso un attimo dell'antica gloria con Lorenzo Perosi.

E fuori d'Italia, dal Seicento ai giorni nostri, son ben rari i colossi musicali che non abbiano composto oratori, molti dei quali di sovrana bellezza, da Bach a Haendel, da Mozart a

Beethoven, da Mendelsshon a Schumann in Germania, da Berlioz a Saint-Saens in Francia, senza dimenticare l'ungherese Liszt, il belga Cesar Franck, e un altro tedesco: Wagner con una cantata-oratorio che è tra le sue opere meno note: *La Cena degli Apostoli*, spirituale anticipazione del *Parsifal*.

Ed eccoci al tema specifico di questo mio scritto: Giacomo Carissimi, genio tipico dell'Oratorio.

Egli è, con Animuccia, con Palestrina, con Amerio, con Frescobaldi, con Mazzocchi ed altri, una gloria della Scuola Romana.

Nasce all'inizio del secolo decimosettimo (anno 1605) nella regione dei Castelli Romani, e precisamente in una piccola città celebre per i suoi vini, Marino, e suo padre, originario delle Marche, faceva precisamente il copellaro, cioè il bottaio. Dotato di buona voce, fece probabilmente parte di una *Schola puerorum* del suo paese.

A diciotto anni (1623) è nominato cantore nella Cappella del Duomo di Tivoli; due anni dopo è nominato organista. Dal 1627 al 1630 si presume che egli sia stato Maestro di Cappella ad Assisi. Ma nel 1630 passa a Roma ed è assunto quale maestro di Cappella nella chiesa di S. Apollinare del collegio germanico-ungarico dei Gesuiti, con l'annuo stipendio di scudi 80, vitto ed alloggio, e qui rimane fino alla sua morte, avvenuta il 12 gennaio 1674.

Durante il lungo periodo romano, quasi mezzo secolo, la fama e l'influenza di Carissimi furono immense. Derivano da lui, o sono addirittura suoi discepoli, Stradella, Bassani, Alessandro Scarlatti e lo Steffani.

Ma la sua influenza fu europea e a Roma furono attratti dal suo insegnamento i francesi Charpentier, Farinel e Lalande; i tedeschi von Kerll, Pflieger, Christoph e von Kruger. Il Kerll ebbe, come discepolo, un italiano, lo Steffani e lo consigliò di recarsi a Roma per frequentare le lezioni del suo vecchio maestro Carissimi. Lo Steffani, tornato in Germania,

divenne maestro di Cappella del duca di Hannover, diffondendo l'italianità musicale in Germania, non esclusa anche la personalità dello stesso Haendel, il quale, del resto, assorbì l'italianità anche direttamente perchè venne in Italia e a Roma nel 1711, circa trent'anni dopo la morte del Carissimi.

Vasta fu l'opera del Carissimi, in piccola parte stampata, in molta parte manoscritta, disseminata per tutta l'Europa e in parte perduta. Cantate sacre e profane, Messe, Mottetti, Concerti sacri e, soprattutto importanti, una quantità di oratori (non meno di sedici) dai titoli suggestivi: *Jefte*, il *Giudizio di Salomone*, il *Baldassarre*, il *Giona*, il *Diluvio Universale*, *Giobbe*, il *Lamento dei Dannati*, *Lucifero*. Nè bisogna dimenticare un'opera teatrale: *Le Amoroze passioni di Fileno*, della quale si conosce soltanto il libretto. Infine, un trattato sull'arte del Canto, pubblicato soltanto in traduzione tedesca nel 1639. Se ne ignora il manoscritto italiano.

E ora dobbiamo domandarci: quale il valore intrinseco e storico dell'opera del Carissimi? Per rispondere a questa interrogazione mi permetto di ricordare che in uno scritto di alcuni anni or sono, io posi a fondamento storico della musica italiana, tre compositori che definii: i *Tre Patriarchi* della Musica italiana: Palestrina, Monteverdi e Vivaldi: il 500, il 600 e il 700.

Palestrina è la Divinità, Monteverdi è l'Umanità, Vivaldi è la Natura. Palestrina è il genio della Polifonia, Monteverdi del Teatro, Vivaldi della Sinfonia.

In quali rapporti sta Carissimi con quei tre giganti?

Raccoglie, in una sintesi che si chiama Oratorio, la polifonia di Palestrina e la teatralità di Monteverdi e precorre il genio sinfonico di Vivaldi.

E' religioso, austero come il Palestrina, ma ripensa e rievoca, per così dire, pittoricamente, scenicamente, teatralmente, drammaticamente, la musica sacra, collegandosi al

genio laico di Monteverdi, ma, per primo, unisce largamente ed efficacemente la musica strumentale alla musica vocale, precorrendo il genio di Vivaldi, il quale compirà poi l'altro passo che lo fa precursore del secolo XIX: lo svincolo della musica orchestrale dalla musica vocale.

Ho detto che Carissimi unisce efficacemente la musica strumentale alla musica vocale, ma desidero che nessuno mi colga in errore tecnico. So bene che la musica di Carissimi è prevalentemente polifonica e che, a parte l'organo, è ancora discutibile se, e in quale proporzione, egli introducesse l'ausilio strumentale. Ma affermo che la musica di Carissimi, anche se è prevalentemente polifonica, è pensata strumentalmente. La tempesta di *Giona* è vocale, ma coincide con la tempesta strumentale delle *Stagioni* di Vivaldi, e precorre la tempesta sinfonica della Pastorale beethoveniana.

Balilla Pratella che al Carissimi ha dedicato una sua preziosa attività di critico e di editore ha scritto:

Giacomo Carissimi trovò, al suo esordire nel campo musicale, da una parte il melodramma monteverdiano — potentemente appassionato, scomposto e travolgente (dionisiaco) nei sublimi episodi umanistici e nei geniali esperimenti sinfonici, trionfante nelle Corti lussuose e corrotte, amorale ed edonistico — dall'altra l'eccessivo ascetismo palestriniano, non più in armonia con l'umanesimo dei tempi, ed i primi saggi dilettantistici, troppo ingenui e troppo poveri, dell'oratorio musicale, nelle chiese durante i trattenimenti spirituali. Bisognava dunque raccogliere tutti questi elementi, temperarli e fonderli, compatibilmente, in una grande opera d'arte conclusiva, volta al vero bene della società e dell'umanità, maestra e cultrice di vita spirituale, reagente sanamente alla corruzione, al lusso ed alla superficialità, che dalle classi nobili e borghesi stavano a poco a poco passando ed infiltrandosi nella anima del popolo come un dolce e sottile veleno inevitabile.

Giacomo Carissimi creò l'opera geniale, essenzialmente spirituale e definitiva.

E conclude il Pratella:

Magnifico è l'equilibrio dei valori dell'estetica del Carissimi: dove un giusto senso di misura e di bellezza regola parimenti la forma e lo spirito morale dell'opera, facendo passare l'emozione, e per gradi, dalla drammaticità espressiva iniziale — materia, dolore, gioia —, alla contemplazione mistica e religiosa conclusiva — spirito, estasi.

Questa è precisamente la caratteristica di Carissimi. Egli è umanissimo, drammaticissimo nella descrizione dei fatti e dei sentimenti, ma poi li solleva a un significato trascendentale, li innalza alla celestialità, rivela la divinità. Se potessi usare un linguaggio platonico direi che egli rivela la metessi nella mimèsi.

Questo Carissimi, figlio di un copellaro, ha un senso tragico della vita e ha punti di contatto con un celeberrimo religioso coetaneo e come lui nato nei dintorni di Roma: Padre Ségneri. Senso tragico che lo conduce a scegliere nella Bibbia per i suoi oratori episodi di preferenza apocalittici, *Lucifero, il Lamento dei Dannati, il Diluvio universale...*

Notate che questa caratteristica di Carissimi (essere umanissimo, ma trasfigurare l'umanesimo nel celestiale) è tanto più importante in quanto si tratta di musica sacra. Nel corso dei secoli c'era sempre stato conflitto, antitesi, tra il sacro e il profano, anche nella musica.

Vi erano stati periodi nei quali ecclesiastici e laici avevano, per indulgenza, introdotto, nella musica sacra, forme e movenze profane, richiamando la preoccupazione e i provvedimenti dei Pontefici. Tale l'azione del Concilio di Trento che trovò in Palestrina il genio che seppe conciliare le esigenze delle nuove musiche con la necessità di epurarle da tutto ciò che vi si era introdotto di profano; tale l'opera di Papa Benedetto XIV e infine quella del Papa recentemente innalzato agli altari: Pio X.

Ora, la gloria artistica di Carissimi consiste, precisamente, nell'essere riuscito ad esprimere tutti i sentimenti umani

senza offendere i limiti del sacro: in quest'ultimo senso egli è, nello spirito, il maggior continuatore di Palestrina.

Per citare un esempio alla portata di tutti, poichè è l'unica opera di Carissimi, eseguita abbastanza frequentemente, considerate il coro finale di Jefte.

Jefte è il generale che, accingendosi alla guerra, fa un voto: se vincerà i nemici egli offrirà a Dio, in olocausto, la prima persona che, dopo la vittoria, gli verrà incontro, dalla sua casa. La guerra è vinta e la prima persona che egli incontra è l'unica sua figlia giovinetta. Disperazione del padre che ulula e si straccia le vesti. Ma la figlia quasi lo consola, accettando con rassegnazione il sacrificio. Con rassegnazione, ma non senza rimpiangere la propria giovinezza. E appunto per questo essa chiede al padre di potere ritirarsi per due mesi sui monti a piangere con le sue compagne.

La parte finale dell'oratorio, che è un alternare dei pianti accorati della giovinetta e dei lamenti del coro, costituisce una delle più grandi pagine musicali che mai siano state scritte, per quel misto di umano e di divino, di rammarico e di rassegnazione, che è una caratteristica della musica di Carissimi.

Quando, nella chiusura, il coro pronunzia le parole: «Piangete o figli d'Israele, piangete voi tutte, o vergini, e rimpiangete la figlia unigenita di Jefte in un carne di dolore» veramente la musica sembra quasi rivelare il mistero del dolore, sembra dirci che il dolore è concesso da Dio, per qualche arcana ragione di felicità e perciò quasi ci innalza a comprendere il mistero dei misteri: l'incarnazione del Verbo nel mondo del dolore.

La musica sembra cantare un addio irreparabile, ma, nello stesso tempo, fa irrompere dal cielo non so quale armonia che annulla tutto: uomini e cose, gioie e dolori, speranze e disperazioni, per aprire uno spiraglio dal quale intravediamo un altro mondo, quello che ci è stato promesso da quel Dio nel quale il musicista Giacomo Carissimi credeva.

Quale propaganda religiosa è questa musica! Mi si permetta di dire — e, per carità, non mi si giudichi eretico — che le musiche del Carissimi sono più efficaci di certe prediche che tuttora udiamo da certi pulpiti.

E poichè siamo in tema di analisi dell'opera di Carissimi anche dal punto di vista estetico, desidero esporre una mia impressione: la grandezza di Carissimi si esprime soprattutto nei cori. Esistono sì, nelle sue opere, mirabili *a solo* e dialoghi, ma il suo genio è di natura epico, ha bisogno di spaziare nei vasti corali, specialmente in quelli che chiudono le singole opere.

Ho citato il finale di *Jefte*, ma posso menzionare il finale dell'opera che viene, quest'anno 1953, rappresentata a Siena, il *Giudizio di Salomone*, il solenne finale del *Vir frugi* e quello grandioso della *Storia di Abramo ed Isacco*.

Se una delle caratteristiche meno felici della musica del Seicento, e anche del Settecento, consiste nei vocalizzi, nelle fioretture, nei virtuosismi che giungono all'imitazione dell'eco, e sconfinano spesso nel lezioso, bisogna riconoscere che la grandezza del Carissimi consiste nel fatto di essere quasi immune da codeste leziosità, da codesto scotto alla moda del tempo. Dico *quasi* perchè ce ne sono e disturbano l'atmosfera nella quale Carissimi ci solleva al di sopra dei secoli e delle mode e, quando ci sono, sono proprio nelle parti vocali.

Identico il processo in Vivaldi e in quel supervivaldiano che fu Beethoven. Entrambi superano il loro tempo, salvo che nella musica vocale, e sono più grandi nella musica strumentale. Così Carissimi è più grande nella coralità appunto perchè questa ha maggiore affinità col sinfonismo.

E mi sia concesso un richiamo, anzi un'analogia storica. C'è un elemento in Carissimi che non troviamo, in altrettanta misura, nei predecessori: una specie di soffusa melanconia, di dolce penombra elegiaca che lo avvicina straordinariamente al Tasso. C'è, in entrambi, un nucleo di paganesimo — residuo del Rinascimento — avvolto in una atmosfera che preannunzia il romanticismo. In entrambi non

sapete dove finisce il classico e comincia il romantico; in entrambi avete un rinnovato fervore di ortodossia cattolica. La loro opera, perciò, coincide singolarmente coi pittori del Seicento, specialmente bolognesi: Guido Reni, Carracci, il Domenichino, nei quali figure e paesaggi sono rappresentati a mezze tinte, a movenze mollemente musicali, come se anche essi, come il Tasso, come Carissimi, salutassero con la loro melanconia, il tramonto di un'età, di una civiltà che era stata aperta dallo Stil Nuovo di Dante e si chiudeva all'apparire delle nuove terre di Cristoforo Colombo e dei nuovi mondi di Copernico e di Galilei: l'età moderna.

Ho detto poc'anzi quanta sia stata grande la fama mondiale di Carissimi. Orbene, è avvenuto di lui ciò che di tanti altri musicisti, specialmente polifonici e da camera: l'oblio è sceso sulle sue opere, i suoi manoscritti in parte scomparsi, in parte dispersi ai quattro canti d'Europa. Il fenomeno di un secolo che trascura l'altro secolo, e lo dimentica, quando addirittura non lo nega, è comune in tutti gli ordini della vita e anche, perciò, nel campo dell'arte. Ma io credo che in nessuna sfera dell'arte il fenomeno sia così vasto e profondo come nella musica, forse perchè, in senso inverso, nessuna arte, più della musica, domina la propria epoca con una suggestione immediata, irresistibile.

Pensate alla celebrità di Vivaldi durante la sua vita e pensate che cosa egli era divenuto prima che l'Accademia Musicale Chigiana di Siena iniziasse, con la famosa Settimana del 1939, quel movimento di riesumazione che oggi è divenuto mondiale. Pensate a Boccherini che fuorché da pochi eruditi, era condannato a essere poco più che l'autore del celebre Minuetto e ora, grazie al Quintetto Boccherini, si rivela quale è: uno dei più grandi compositori di musica da camera, autentico precursore di Beethoven.

E altri verranno, un giorno, a rivendicazione, perchè i dimenticati sono una schiera, oserei quasi dire un esercito. Dimenticati sono stati soprattutto i compositori italiani di musica sacra e da camera, cancellati quasi dalla trionfante mu-

sica da teatro, seria e giocosa, trionfante sino al punto da far ritenere a uomini come Giuseppe Verdi e Pietro Mascagni che la vera tradizione e gloria della musica italiana fosse quella teatrale e questa occorresse coltivare e propagare, lasciando ai tedeschi la musica sinfonica e da camera come più conforme al loro genio.

No, è vero il contrario, anzi è vera una sola cosa: che la Germania e altre nazioni hanno dato anch'esse al mondo geni non inferiori a quelli italiani, ma che alle origini di tutte le forme d'arte musicale, compresa la sacra, la sinfonica e quella da camera, sta, iniziatrice e maestra, l'Italia.

E maestra di musica sacra è, anche nel Seicento, l'Italia con Carissimi, e l'Italia ha un solo dovere: quello di raccogliere tutte le sparse reliquie musicali di questo grande autore, pubblicarle ed eseguirle.

Qualche cosa è stato fatto negli anni scorsi, e benemeriti come Francesco Balilla Pratella, debbono essere segnalati alla riconoscenza degli studiosi, ma bisogna procedere oltre con vasta e sistematica opera, come si è fatto per Vivaldi, e io sono ben lieto di affermare che l'opera di rivendicazione del Carissimi è più che iniziata.

Innanzi tutto, l'Istituto Italiano per la Storia della Musica ha intrapreso l'edizione delle *Historiae Sacrae*, cioè degli Oratori del Carissimi. I testi sono stati fotografati da Federigo Ghisi, dai manoscritti della Biblioteca di Parigi, manoscritti, purtroppo non autografi, ma probabilmente di mano degli allievi francesi del Carissimi. Ogni testo viene criticamente riveduto da tre musicologi, dopo di che passa alla stampa. Quanto prima usciranno l'*Ezechia* e il *Giobbe*.

L'Accademia di Santa Cecilia, poi, attraverso l'Istituzione dei Concerti, eseguirà i capolavori del grande compositore.

Ma un cenno particolare merita la costituzione del *Centro dell'Oratorio musicale* fondato in Roma, con atto pubblico, il 31 ottobre 1950 e presieduto da Raffaello de Rensis. La sede del Centro è veramente storica: l'Oratorio del SS. Crocifisso annesso alla Chiesa di S. Marcello, retta dai Servi

di Maria, da me citati, appunto, per le loro benemerienze musicali. In quel gioiello di edificio che è l'Oratorio del SS. Crocifisso lo stesso Carissimi eseguì molte sue composizioni. E appunto come a trarre auspici dal nome di Carissimi per un'attività che non intende soltanto riesumare le glorie passate, ma stimolare i compositori di oggi e a preparare solisti e masse corali adeguate, il Centro ha eseguito negli anni 1951 e 1952 ben due cicli di oratori del Carissimi e precisamente: *Il lamento dei dannati*, *Lucifero*, *Jefte*, *Baltazar*, *Giona*, *Giobbe*, *Giudizio di Salomone*, *l'Uomo temperante*, *Abramo e Isacco*.

Anche il filippino Istituto dell'Oratorio in Roma, continuando e intensificando, sotto la direzione del Padre Carlo Gasbarri, la sua gloriosa tradizione musicale, ha intrapreso la sistematica esecuzione di antichi oratori tra i quali quelli del Carissimi.

Evoçare Carissimi e gli altri geni dell'Oratorio non significa soltanto compiere una doverosa rivendicazione e arricchire il nostro patrimonio musicale, ma significa altre tre cose: innanzi tutto, secondare e fecondare l'arte musicale, perchè la diffusione dei capolavori dell'Oratorio non può non influire sui compositori contemporanei, eccitarli a creare, sull'esempio dei loro predecessori, nuove forme musicali religiose. In secondo luogo significa compiere opera di italianità. In un periodo come il nostro nel quale l'Italia sembra essere ridotta alle tristi condizioni del secolo di Carissimi (non dimenticate che è l'epoca descritta nei *Promessi Sposi*) l'arte resta il palladio della resurrezione. Finchè l'impulso creativo dell'arte palpita in un popolo, questo popolo è vivo, questo popolo può sperare. Diamo questo esempio di vita e di speranza a noi stessi e al mondo.

Infine, la riesumazione dell'Oratorio costituisce un'opera di alta religiosità.

Anche qui si tratta di prendere esempio dai nostri Padri che troppo spesso noi sottovalutiamo, quando non li denigriamo, per il sentimento di superiorità che ciascuna gene-

razione crede di avere sull'altra, mentre non si tratta, spesso, se non di quella che Giambattista Vico chiamava la boria delle nazioni, delle caste, delle famiglie, degli individui.

Vogliamo soffermarci a considerare alcuni umili ma eloquentissimi documenti?

Quell'Oratorio del SS. Crocifisso, or ora citato, fu costruito nel 1568 dall'omonima Arciconfraternita che esisteva fin dal 1522 e nei cui libri amministrativi si legge:

21 aprile 1570: a Joanni Loisio da Palestrina, scudi 10 per la musica del Giovedì Santo.

26 maggio 1578: scudi 51 pagati al signor Emilio Del Cavalier per la musica della quadregesima e del Giovedì Santo.

6 maggio 1595, scudi 42 pagati per una catena d'oro al Signor Luca Marenzio per la musica della passata Quadregesima.

Si chiude il Cinquecento, ed ecco, nel Seicento, continuare la deliziosa registrazione, senza l'indicazione degli emolumenti.

Il 4 venerdì: il Carissimi, Maestro di Cappella dell'Apollinare.

1658: il Carissimi.

1667: il signor Stradella.

1669: il Scarlattino (Alessandro Scarlatti).

Quale e quanta gloria musicale in quelle umili registrazioni! Palestrina, Marenzio, Del Cavaliere, Carissimi, Stradella, Scarlatti.

Fulgidi secoli di storia musicale, non solo, ma specialmente, tutta la storia, in compendio, di una delle più grandi forme musicali: l'Oratorio.

Ma c'è un'altra lista del genere da segnalare, assai lunga, dalla quale emergono tre grandi nomi: Anerio, Frescobaldi e Allegri. Chi era questo ente che teneva musicisti e cantori? Una Chiesa, un'Accademia, una Confraternita, una Cappella privata? No, era un Ospedale, un grande ospedale romano che esiste ancora: quello di Santo Spirito.

Le ragioni per le quali l'ospedale possedeva un organismo musicale non derivavano soltanto dal fatto che all'ospedale era annessa la chiesa. No, la musica era adoperata come elemento di svago e di cura nell'ospedale stesso e si riferiva a tutti i reparti, compreso quello dei pazzi, dai quali si traeva persino un gruppo di concertisti.

Ma particolarmente notevole era il reparto dei trovatelli, maschi e femmine, per i quali era stata costituita una vera e propria scuola musicale chiamata « Scuola dei Putti » dalla quale uscivano, poi, molti professionisti.

Su questa diffusione della musica negli ospedali merita di essere segnalata una preziosa pubblicazione del Dott. Pietro De Angelis, bibliotecario della Lancisiana (1).

Tale l'ambiente dei secoli scorsi nel quale pôteva prosperare la musica sacra. Nè tale caratteristica era particolare di Roma, poichè, per esempio, esistevano a Venezia tre istituzioni analoghe, e che fossero tali, bastano a dimostrarlo i nomi degli Enti che le possedevano: i Mendicanti, gli Incutrabili e l'Ospitale della Pietà. E da quest'ospitale della Pietà fu a lungo stipendiato nientemeno che Antonio Vivaldi.

Imitiamo, dunque, i nostri Padri e uniamoci, intanto, concordi, in quest'opera di risurrezione dell'Oratorio.

Non facciamoci illusioni. La religione, tutte le religioni, sono in crisi, anche quella cristiana, perchè anche sulle religioni si riflette il formidabile dissidio tra una società che era fondata su tradizioni intellettuali e sociali rimaste più o meno immutate sino alla fine del secolo XVIII e forse XIX, e una società che viene radicalmente trasformata, nella mentalità, negli usi e nei costumi, dalle formidabili innovazioni delle scienze applicate.

La religione è in crisi e deve adunare tutte le sue forze, cercare in tutti i settori dell'attività umana nuove espressioni

(1) P. DE ANGELIS: *Musica e Musicisti nell'Arcispedale di Santo Spirito in Saxia dal Quattrocento all'Ottocento*. Roma, 1950.

che la raccordino con la palingenesi materiale e sociale dell'attuale civiltà.

E dei settori nei quali la religione deve svolgere la sua influenza, guai se essa trascurasse l'arte, perchè l'arte è rimasta uno dei pochi strumenti che possono riportare a Dio i milioni di anime che credono di poter fare a meno della religione.

E delle arti nessuna più della musica, è capace di ricondurre gli uomini al senso del Mistero, perchè essa è il linguaggio dell'Invisibile, dell'Inesprimibile, di tutto ciò che trascende il mondo dei sensi materiali.

Debbo essere sincero e dichiarare che noi cristiani, anche cattolici, non ci curiamo dell'arte nella vasta misura che sarebbe necessaria.

Credo che in questi ultimi anni la nostra religione abbia troppo concentrato le sue attività nelle assistenze sociali, nel soccorrere i poveri, dimenticando che esiste un'altra poverissima, un'altra derelitta, l'Arte, e che quando in una civiltà l'Arte è costretta a mendicare, tutti i soccorsi alle altre povertà diventano vani, perchè quella civiltà non resta nella storia, morendo di una morte che travolge tutti, ricchi e poveri, intelligenti e idioti, potenti e impotenti, quasi anticipando, nella sfera umana, quella morte, nella sfera della eternità, terribilmente definita, dall'Apocalisse, col termine di « seconda morte ».

ANTONIO CESTI

1623 - 1669

TRE CAPITOLI SU CESTI (*)

DI

NINO PIRROTTA

I - L'OPERA ITALIANA PRIMA DI CESTI.

Catalogare, classificare, più che tendenza naturale è una necessità, potremmo dire una « categoria », del nostro modo di conoscere; nulla di strano quindi che anche nella storia delle arti siamo portati ad inquadrare ogni artista e ogni opera, oltre che in determinato periodo, nella tradizione di un determinato genere e di una determinata scuola o tendenza. Dovremmo però aver sempre presente il carattere approssimativo, empirico, utilitario, di queste classificazioni, imposte da una economia del meccanismo conoscitivo che tende a razionalizzare anche la conoscenza storica; dovremmo attribuire loro quindi niente più di un valore orientativo. Troppo spesso invece l'ingenuità e il semplicismo del profano, o l'eccesso di rigidità metodologica del pedante, finiscono col trasformarle in verità assiomatiche e perentorie. Tanto peggio poi quando queste classificazioni sono viziate alla base dall'equivoco: è ciò che è accaduto per Cesti, la cui frequente attribuzione alla scuola operistica veneziana trae occasione dalla circostanza che i pochissimi studi che gli furono dedicati — mi riferisco soprattutto a quelli di Kretzschmar e di Wellesz — ne trattarono, parallelamente a Cavalli, per il contributo dato ai primi decenni di attività

(*) Di Cesti mi son trovato a scrivere, in questi ultimi tempi, prima per una enciclopedia teatrale, poi per un contributo in memoria di Gino Marinuzzi, entrambi in corso di stampa. Dovendo ora motivare e giustificare l'inclusione dell'*Orontea* nel programma dell'odierna *Settimana* dedicata alla scuola romana, ho pensato di raccogliere e integrare quanto avevo già scritto in tre « pezzi » che potrebbero divenire un giorno altrettanti capitoli di un libro su Cesti.

dei teatri musicali veneziani. Ora, se è indiscutibile che la storia dell'opera veneziana non può farsi prescindendo dall'apporto diretto e dall'influenza indiretta di Cesti, non ne consegue però necessariamente che Cesti appartenesse alla scuola veneziana, alla quale diede molto più che non ricevesse.

Arduo intanto è il parlare di una scuola operistica veneziana nel periodo anteriore all'esordio di Cesti con l'*Orondea*, nel 1649. Non perchè nell'attività operistica veneziana non potessero fin da allora delinearsi alcuni degli elementi stilistici che in seguito le diverranno propri e peculiari; ma perchè essi nè bastavano ancora a differenziarla e a caratterizzarla, nè potevano, nei dodici anni appena intercorsi dalla apertura del teatro S. Cassiano, aver assunto quella certa costanza e stabilità che ne fa contrassegno di una tradizione e di una scuola. Alla base dell'equivoco sta anzitutto l'opinione molto diffusa che l'apertura dei teatri pubblici d'opera avesse determinato a Venezia condizioni organizzative e ambientali completamente nuove ed uniche, e che da esse dipendessero nuove caratteristiche formali e nuovi orientamenti di repertorio tali da dare immediatamente un volto nuovo all'opera veneziana. Si ammette che l'iniziativa di portarsi a Venezia e di iniziarvi pubbliche rappresentazioni sia stata di musicisti dell'ambiente romano; ma il loro gesto è presentato come un fatto isolato e singolare, sì che il loro apporto viene ad apparire come un unico germe generatore, presto assorbito e annientato nella nuova vita che da esso prende origine. Ancora una volta il difetto è in un eccesso di schematismo.

Chi erano questi musicisti romani? Sono noti i nomi di Ferrari e Manelli, il primo in veste, inizialmente, di librettista e impresario (ma forse sarebbe più esatto dire di capocomico e di maestro di cappella, cioè di colui che guidava lo spettacolo), il secondo come compositore (e

probabilmente anche cantante); ma dietro di loro stava una schiera di esecutori, cantanti e forse anche strumentisti. Si conoscono i nomi soltanto di alcuni dei principali, dai sonetti celebrativi che, com'era uso frequente, accompagnano il libretto (o meglio, la ristampa di esso nella raccolta delle opere drammatiche del Ferrari): Don Annibale Graselli di Città di Castello e Francesco Angeletti di Assisi, entrambi castrati, G. Battista Bisucci bolognese, forse basso, Maddalena Manelli romana, moglie di Francesco, Anselmo Marconi e Girolamo Medici, anch'essi castrati e romani. La maggior parte dei loro nomi si ritrova nella lista (più completa) di coloro che avevano partecipato un anno prima ad uno spettacolo musicale organizzato a Padova, l'*Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi, con musica di Giovanni Felice Sances, romano, (presto sottratto all'orbita di Venezia dalla corte imperiale), di cui converrà esaminare la possibile influenza su Cavalli. Vi figurano in più: Felicita Uga romana, che però comparirà accanto agli artisti già citati nella *Maga fulminata*, eseguita pure al S. Cassiano nel 1638, Francesco Manelli che sosteneva parti secondarie di tenore o di basso, e alcuni altri cantori provenienti in parte dall'Umbria e dall'Emilia (cioè sempre dallo Stato della Chiesa), in parte da provincie nordiche. Si tratta dunque di una compagnia di cantori che non veniva direttamente da Roma a Venezia, ma che già da qualche tempo svolgeva una attività girovaga di esecuzioni teatrali musicali, e forse già da qualche anno si aggirava nel territorio veneto, attendendo l'occasione propizia per penetrare a Venezia; già a Padova (come poi nel 1638 a Venezia) vi si trova associato qualche elemento dell'ambiente veneziano, tra gli altri il figlio maggiore di Monteverdi, Francesco.

La storia delle prime compagnie liriche, esistenti già da qualche tempo, è un capitolo che ancora non ha trovato consacrazione ufficiale nella storia della musica. Ciò avviene perchè essa — come del resto in gran parte la storia delle compagnie comiche — è nota soltanto in un modo estrema-

mente frammentario: occorre indovinarla, anzi, da accenni sparsi, da riferimenti casuali, da isolate notizie municipali. Già nel 1628 (4 febbraio) una lettera di Monteverdi, diretta ad Alessandro Striggio, dava notizia che si era potuto cominciare con grande anticipo a provare le musiche di un torneo, che egli aveva composte per le nozze del duca Odoardo Farnese, « per trovarsi in Parma cantori Romani et Modenesi et sonatori Piacentini et altri ». Roma infatti aveva fama di possedere i migliori cantori e le migliori scuole di canto e compagnie di cantori sfruttavano questa fama recandosi, non altrimenti che le compagnie di comici, di città in città, ad organizzarvi spettacoli musicali, o a mettersi a disposizione di coloro che intendessero organizzarne. Manelli faceva già parte probabilmente di una di esse quando nel 1630 fece rappresentare al teatro Guastavillani di Bologna, insieme ad un perduto *Ulisse* di Monteverdi, una propria *Delia*, ripresa più tardi a Venezia nel 1639. Forse la stessa, o una simile compagnia eseguì nel 1635, pure a Bologna ma in una casa privata, una strana « accademia » dal titolo *Le amoroze passioni di Fileno*, sorta di introduzione drammatica a un ballo, di cui si conserva il libretto e non la musica, che sarebbe stata cosa ghiotta perchè di Carissimi. Con le rappresentazioni padovane del 1636 il cerchio si stringe attorno a Venezia, dove forse vi era da superare qualche impedimento pregiudiziale. Due volte abbiamo già incontrato il nome dei Monteverdi, e certamente il vecchio cantore di Arianna doveva come nessun altro desiderare nuove occasioni di esplicitare il proprio genio drammatico: il suo silenzio nei primissimi anni di attività operistica veneziana non dice che egli fosse estraneo alla novità, ma soltanto per la sua posizione ufficiale gli imponeva il silenzio e l'attesa finchè essa non fosse definitivamente accettata.

Dal 1637 Venezia diventerà il foco principale di gravitazione per le orbite ellittiche di queste compagnie erranti; e il suo pubblico multiforme e assetato di divertimenti

(al quale non di rado si mescolavano giovani principi venuti dalle corti dell'Europa centrale in cerca di istruzione e di divertimenti) sarà il maggior consumatore delle loro prestazioni, sicchè non a torto le loro rappresentazioni saranno presto dette « all'uso di Venezia ». Il maggiore, ma non l'unico consumatore. La già citata raccolta delle poesie drammatiche di Benedetto Ferrari testimonia, attraverso le dediche, i sonetti e i prologhi di circostanza, che più d'una delle opere di cui egli scrisse il libretto fu rappresentata in altre città, oltre che a Venezia, e che Ferrari si sforzava, attraverso lusinghe e adulazioni, di conquistarsi la « piazza » di Milano. Più facilmente forse ebbe ingresso a Milano un'altra compagnia sicuramente formatasi a Roma, quella detta dei « Febi armonici », poichè ne era protettore il conte di Ognate, ambasciatore del Re di Spagna a Roma: sappiamo infatti che prima di introdurre a Napoli, nel 1651, sempre sotto l'egida dell'Ognate, il melodramma, essa aveva già recitato a Milano nel 1646 e 1647. Frattanto a Genova una compagnia, capeggiata da un Antonio Agnadini, otteneva nel 1646 dagli Adorno l'uso di un loro teatro per rappresentazioni musicali. Un'altra compagnia si spinse nel 1652 nelle regioni dell'Europa settentrionale e finì col farsi accogliere alla corte di Cristina di Svezia.

Si tratta dunque di un uso precedente e non ristretto alla sola Venezia. Dovunque si recassero, dappertutto tali compagnie incontravano condizioni ambientali e culturali su per giù analoghe a quelle che si ritiene caratterizzassero i teatri veneziani. Dappertutto i loro spettacoli erano subordinati economicamente ad un semi-mecenatismo. Sarebbe infatti errato credere che a Venezia la gestione dei teatri si reggesse unicamente sul provento degli incassi provenienti dagli spettatori paganti: si ha testimonianza invece che costantemente essa trovò un sostegno indispensabile nell'appoggio di nobili gentiluomini, proprietari o affittuari dei teatri i quali si accollavano volentieri una parte delle spese, mossi talora da ambizione personale e da volontà di mettersi in

evidenza, oppure, più prosaicamente, dal gusto di praticare l'ambiente in cui si aggiravano le belle ed esotiche canterine. Le limitazioni nel numero dei componenti dell'orchestra e la progressiva riduzione delle parti corali dipendono da necessità di snellezza organizzativa inerenti alla struttura delle compagnie mobili almeno altrettanto quanto dallo spirito di economia. Non meno diffuso e comune in tutta la penisola era quello spirito di assolutismo politico, nella influenza del quale qualche studioso tedesco ha voluto trovare uno degli elementi determinanti delle caratteristiche dell'opera veneziana; chè anzi a Venezia la costituzione repubblicana, benchè oligarchica, implicava più che altrove il senso di un controllo e di una limitazione dei poteri, mentre le fiorenti attività commerciali avevano creato anche per le classi inferiori migliori condizioni di vita e di cultura, e, in fondo, vi era più attenuata l'influenza, altrove preponderante, dell'Inquisizione.

Troppo poco sappiamo, d'altra parte, dell'attività dei teatri veneziani in questo primo periodo, per poter affermare che essa fosse basata su un impianto artistico stabile ed esclusivamente locale. Al contrario, parrebbe escluderlo la facilità con la quale i teatri veneziani d'opera si aprono e sospendono e poi riprendono la loro attività. Per ciò che riguarda i compositori, che forniscono l'indicazione più appariscente che ci è offerta per un giudizio, accanto ad un elemento locale, importantissimo qualitativamente ma ristretto unicamente nei nomi di Cavalli e Monteverdi, è tutto un avvicinarsi di nomi estranei, non pochi dei quali di musicisti provenienti da Roma. Tali Ferrari e Manelli, che, lo abbiamo già visto, erano e continuavano ad essere legati alla attività di compagnie girovaghe. Altrettanto pare di poter desumere dall'attività di Francesco Saccati: più di ogni altra sua opera la *Finta pazza* compì un giro fortunato in varie città italiane e giunse nel 1645 fino a Parigi, portatavi da un complesso che più che come compagnia lirica era caratterizzato come compagnia comica. Nel 1642 fa una breve

apparizione proveniente da Roma, Marco Marazzoli. Anche i « Febi armonici », è probabile che agissero sulle scene veneziane nell'intervallo tra la loro presenza a Milano e a Napoli. Certo è che a Napoli essi giunsero portando regolarmente ogni anno qualcuna delle novità veneziane della « stagione » precedente, ed è con loro quel G.B. Balbi che era stato coreografo della *Finta pazza* a Parigi e che poi a Venezia e a Napoli pare unisse a questa attività le altre di impresario, di librettista (o almeno di adattatore di libretti altrui) e di esperto di « ingegni » e di « apparenze » teatrali. Anche Cesti poco dopo il successo dell'*Orondea* apparirà associato ad una compagnia che recita a Lucca nell'autunno del 1650 e che di lì si porta rapidamente a Venezia per eseguirvi nel carnevale successivo (che si considerava avesse inizio per S. Stefano) al teatro SS. Giovanni e Paolo, l'*Alessandro vincitor di sè stesso*, dedicato dal Balbi, in veste di impresario e scenografo, all'arciduca Leopoldo Guglielmo, il futuro imperiale protettore e mecenate di Cesti.

Venezia è ancora, in questi anni, niente più che un grande emporio teatrale, un crogiuolo nel quale i vari componenti non hanno ancora compiuto la loro fusione. Si può parlare di individualità caratteristiche; si deve anzi parlarne, di fronte ai grandi nomi di Monteverdi e di Cavalli; ma nè all'uno, nè all'altro si può attribuire una influenza formatrice e determinante, di caposcuola. Non a Monteverdi, malgrado la forza ancora integra della sua personalità. Formato in un'era ormai lontana e più ricca di impulsi vitali, egli li ha serbati intatti e li ha affinati nella costante serietà dell'impegno artistico e nella intensità della coscienza morale; ma l'umanità a volte al di fuori di ogni tempo dei suoi accenti non trova se non superficiale corrispondenza in coloro che applaudono alle sue opere. Proprio chi gli è stato più vicino in uno dei suoi momenti più eroici, il librettista dell'*Incoronazione di Poppea* che egli ha trascinato con sè nel volo della sua fantasia, il Busenello, darà il più chiaro segno di incomprendimento pubblicando un rifa-

cimento paludato e appesantito di quel testo di cui all'atto della rappresentazione non aveva voluto far stampare che un esiguo « scenario ». Nè si può attribuire tale funzione a Cavalli, che pure fu artista potentemente dotato e capace di subite e violente illuminazioni drammatiche; chè per un difetto di cultura e di esperienza morale, egli fu sempre dominato e mai dominatore di fronte all'assurda e stravagante drammaturgia del suo tempo. Deriva da ciò l'estrema difficoltà, messa in rilievo dal Prunières, « di fissare con precisione i segni di una evoluzione » nella sua opera. « Ogni opera sua è un mondo chiuso. Sembra seguire il suo tempo e bruscamente si rifà indietro; lo si crede fissato in un genere, ne aborda un altro completamente differente. Pratica press'a poco simultaneamente l'opera mitologica e il dramma recitativo, il genere pastorale e il genere storico ».

Queste parole sull'artista che dovrebbe maggiormente rappresentare il genio particolare dell'opera veneziana vanno meditate; anche perchè in esse è smentito nel modo più solenne il terzo punto della sua caratterizzazione, la tendenza al realismo storico. I libretti di soggetto storico non sono in numero prevalente a Venezia, nè sono prerogativa esclusiva dell'opera veneziana; tutt'altro che realistico, poi, è il modo in cui essi sono trattati. Molto più lo è allora — non tenendo conto, per le ragioni già dette, dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, che oltre tutto, secondo una recente asserzione di Claudio Sartori, sarebbe dramma di vita vissuta ancor più che dramma storico — un'opera del genere del *S. Alessio* di Stefano Landi. In realtà la librettistica veneziana non si differenzia se non in minimi particolari dalla librettistica italiana in generale, e si chiarisce soltanto se considerata nel quadro complessivo della prassi drammatica italiana. I suoi difetti, compensati da rari pregi, sono quelli del teatro italiano del tempo, dominato ormai dalla preponderante attività dei « comici dell'arte ».

Anche di questo va reso omaggio a Prunières, di avere per primo accennato ad un rapporto tra librettistica veneziana e « commedia dell'arte » (che non è in nessun modo fenomeno tipicamente veneziano). Tale rapporto va però inteso molto più largamente, poichè parlando di commedia dell'arte egli ebbe presente esclusivamente la commedia popolare con tipi fissi, le maschere, e di essa cercò le derivazioni e i prolungamenti nei personaggi comici dell'opera. Il repertorio dei comici dell'arte è invece infinitamente più esteso; basta scorrere una qualsiasi raccolta di « scenari » per ritrovarvi la stessa variopinta diversità e commistione di soggetti e di generi, che è caratteristica dei libretti d'opera; più accentuata anzi, che non conosca esclusioni, dalla farsa popolare alla tragedia, dal genere pastorale a quello eroico, dal dramma mitologico a quello spagnolescante di cappa e spada, dal tema storico, o piuttosto pseudo-storico, alle storie fantastiche di magia e di apparizioni straordinarie. Tutto ciò livellato in un uguale sprezzo di ogni verosimiglianza, in una eguale mescolanza di casi umani e irreali, in una eguale ricerca dell'effetto nel contrasto e nella sorpresa. Per chi ne abbia voglia e tempo, sarà facile impresa esemplificare una identità di struttura e di spirito tra « scenari » e « libretti »; ed è naturale che sia così perchè il gusto al quale gli uni e gli altri rispondevano è lo stesso ed è universalmente diffuso in tutta la Penisola, non soltanto nelle classi inferiori, ma pure tra i nobili, e perfino nelle corti.

In fondo sia la tragedia e la commedia regolare, che l'opera aulica, costituiscono — e non da ora soltanto — una eccezione e una apparenza voluta. Anche nelle corti, non appena non vi si sia tenuti per ragioni di pompa e di esteriorità, si preferisce abbandonarsi al diletto della « commedia » o del tipo di opera che ad essa si adegua. Non amavano forse gli stessi granduchi fiorentini alternare le recite di « zanni » alle rappresentazioni dei primi melodrammi? E' un diletto che, a scapito di ogni verosimiglianza di intreccio,

di ogni verità di caratteri, di ogni intensità di situazioni drammatiche o patetiche, si concentra soprattutto nell'immediatezza del gioco scenico, nella estrosità della mimica, nella estemporaneità della battuta; l'abilità per cui l'attore è ammirato non risiede nella sua capacità di incarnare di volta in volta un personaggio diverso con tanta intensità di evocazione da farlo divenire accettabile e reale, quanto nel trasparire egli stesso — Arlecchino Martinelli, o Pantalone Riccoboni, o Scaramuccia Fiorilli — coi suoi lazzi favoriti, con le sue smorfie predilette, con le sue tirate abituali, nelle incarnazioni più diverse e nelle situazioni più stravaganti.

Naturalmente la traduzione in campo musicale non può essere testuale; ma anche l'estetica del melodramma segue vie e procedimenti analoghi a quelli seguiti dall'estetica, se tale può dirsi, della commedia. La musica è anzitutto un elemento in più di ricchezza e di sfarzo nella rappresentazione; è chiamata poi ad intensificare con le sue caratterizzazioni espressive gli effetti di contrasto e di sorpresa; infine, terzo elemento, che gradatamente diverrà il più importante e tale si conserverà fino ai nostri giorni, è esibizione del cantante, non come personaggio, ma per sè stesso, il divo o la diva, col metallo particolare della sua voce, con le inflessioni personali del suo canto, con le sue particolari doti di tecnica e la sua particolare arte di accentuare (di colorire (anche nel senso di variazione)). Documento singolare di costume teatrale ci è rimasto, dei primi decenni dell'opera veneziana, il ricordo di quei gondolieri che si estasiavano nel riconoscere sul palcoscenico « Prè Piero che fa la vecchia! »; più tardi si andrà a sentire Siface, o il Porporino o Farinelli (anche gli innaturali castrati, gli elefanteschi usignoli dal perfetto meccanismo vocale, possono annoverarsi tra le meravigliose « apparenze » e le bizzarrie del teatro musicale) i quali in ogni dramma ed in ogni situazione difficilmente rinunziavano alle loro arie favorite; finchè in giorni a noi vicini, vedremo buona parte del pubblico andare a teatro a sentire non *Otello*, o *Traviata*, o *Barbiere*,

bensì Tamagno, o Muzio, o Toti Del Monte nelle rispettive interpretazioni.

L'affinità tra teatro comico e teatro d'opera fu anzitutto un portato dei tempi e dell'ambiente; ma trasse anche alimento da una intensa concorrenza che si stabilì fin dai primi tempi tra compagnie comiche e liriche. In certi casi la concorrenza determinò perfino una specie di livellamento dei due repertori: chè, se da una parte i comici diedero sempre più rilievo agli intermedi e alle altre inserzioni musicali che già per tradizione facevano parte delle loro rappresentazioni, dall'altra parte nell'incerta definizione iniziale dei limiti del genere melodrammatico trovavano posto, oltre che i balletti, i tornei e le cantate drammatiche, anche rappresentazioni miste di recitazione e di musica, che del resto ebbero un patrocinatore autorevole in un teorico ed esteta come G. Battista Doni. Gli uni e gli altri, attori e cantanti, andavano confusi sotto il termine comune di comici, o, come si vedrà nella biografia di Cesti, di « istrioni ». Lo stesso termine di « opera », del resto, viene al teatro musicale dal linguaggio della commedia dell'arte; nelle raccolte di scenari, fin dai primi decenni del secolo XVII, i generi di rappresentazione sono distinti (ferma restando per tutti la recitazione a soggetto) in *commedie* quando si tratta di argomenti di carattere popolaresco con impiego prevalente dei tipi fissi delle maschere, *tragedie*, quando l'azione è intessuta di avvenimenti luttuosi ed orribili, *opère* infine, quando pur essendo la favola « regia » (cioè i personaggi principali di rango regale o principesco), le vicende avventurose dell'intreccio culminano nel lieto fine. Caratteri che più o meno furono d'obbligo nella tradizione del melodramma.

Negando una compiuta caratterizzazione dell'opera veneziana del periodo antecedente all'apparizione di Cesti, non si vuole peraltro negare, o sminuire l'esistenza di una scuola veneziana, che meglio si delinearà nella seconda metà del secolo, non però con caratteri così nettamente distinti come

da alcuni si ritiene. Nè si vuole attribuire a Cesti un apporto decisivo nella sua formazione. Mi pare piuttosto che sia da modificare la concezione di uno stile operistico veneziano che diffondendosi dia luogo all'opera che è stata detta « panitaliana »; esiste piuttosto uno stile panitaliano — se così si vuol chiamare — a sfondo prevalentemente romano, perchè parte da Roma ed ha come veicolo compagnie di formazione romana; sul tronco del quale si differenzieranno indirizzi e tendenze locali e prima d'ogni altra quella della scuola veneziana. Cesti, formatosi anch'egli nell'orbita della scuola romana, agisce e influisce nel quadro totale dell'opera italiana.

Nulla di preciso si sa dei suoi studi musicali; ma il Bainsi, storico ufficiale della scuola romana, indica come suo maestro Antonio Maria Abbatini, e il Caffi, che occupa nei riguardi della scuola veneta una posizione analoga a quella di Bainsi, raccoglie la tradizione che Cesti sia stato anche allievo di Carissimi. Il Coradini ha potuto stabilire che decenne egli cantava già nel Duomo di Arezzo, nel 1633, avendo a maestro un Don Bartolomeo Ruscelli; nel 1635-37, sempre ad Arezzo, lo si trova fanciullo cantore in S. Maria della Pieve, sotto un don Cristoforo Santini. Oltre la precocità degli studi, ben poco ci dicono i nomi dei due sacerdoti. Nel 1637 Cesti entra a Volterra nell'ordine dei Minori Conventuali, assumendo in religione il nome di Antonio (era stato battezzato il 5 agosto 1623 come Pietro); dopo un breve noviziato a Firenze, fu assegnato al convento di Arezzo. Non vi risiedè però stabilmente, come risulta da un documento, citato dal Coradini, che ne registra il ritorno dopo una assenza di incerta durata, nell'autunno del 1640; dopo di che nulla più si sa di lui fino all'assunzione come maestro del Seminario di Volterra (che secondo il Coradini comportava anche l'incarico di maestro in Duomo) il 27 febbraio 1645. Nello stesso anno probabilmente ricevette gli ordini sacerdotali.

Le ragionevoli congetture del Coradini indicano la possibilità che Cesti si recasse da Arezzo, tra il 1637 e il 1640, a Città di Castello, fino a quell'anno ancora sede dell'Abbatini, e che gli studi così iniziati fossero poi proseguiti a Roma, dove l'Abbatini si trasferì nel 1640, maestro di cappella in S. Maria Maggiore. Benchè svolgesse prevalentemente attività di musicista ecclesiastico, Abbatini aveva già dato un contributo alla musica drammatica col *Pianto di Rodomonte*, «cantata teatrale», pubblicata a Orvieto nel 1633; contribuirà in seguito all'opera romana collaborando con Marco Marazzoli in *Dal male il bene*, su libretto di Giulio Rospigliosi. Si conoscono inoltre di lui due opere più recenti: *Jone*, la partitura della quale, alla Nationalbibliothek di Vienna, porta la data 1666, e che il prologo rivela essere destinata alla corte imperiale (fu proposta e forse eseguita, probabilmente per il tramite di Cesti, allora a Vienna); l'altra, la *Comica del Cielo* (di cui ho recentemente identificato una partitura alla Biblioteca Vaticana) fu più volte eseguita a palazzo Rospigliosi nel 1668, dopo l'assunzione al pontificato del suo librettista, il cardinale Giulio. Opera aulica e di argomento pio ed edificante, offre una curiosa testimonianza sull'opera «girovaga»: vi è introdotta infatti («commedia in commedia», secondo un gusto teatrale messo in voga dal cav. Bernini) una rappresentazione di un'opera del secondo tipo, con la sua sinfonia e il suo prologo, nel corso della quale la «comica» Baltasara decide di abbandonare la vita del teatro e di darsi a pratiche di contrizione e di mortificazione.

Oltre quelli del suo maestro, non saranno mancati a Cesti, nell'eventuale, probabile, soggiorno romano, altri esempi operistici. Recente era il ricordo dell'*Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi e di *Chi soffre spera* di Mazzeochi e Marazzoli; e si rappresentarono in quegli anni la *Fiera* e la *Galatea* di Loreto Vittori e il *Palazzo incantato di Atlante* di Luigi Rossi; e nel 1642 Marco Marazzoli aveva compiuto una sua breve incursione a Venezia con *Gli amori*

di *Giasone ed Issifile*. Chiuso il breve ciclo dell'opera fiorentina e mantovana, Roma è il maggiore e quasi unico centro di pratica e di irradiazione dell'opera; vi ha inizio, col *S. Alessio* di Landi, l'opera storica; con *Chi soffre spera* e *Dal male il bene* quella di argomento contemporaneo, parzialmente comico; per ispirazione del Bernini, l'inserzione nell'opera di quadretti realistici, come la rappresentazione di una fiera o di un'alba nel suburbio; con la *Diana schernita* di Cornacchioli, e più tardi con l'*Orfeo* di Luigi Rossi (nel quale Venere, per insidiare Euridice, si trasforma in vecchia e come tale canta da tenore) la satira dell'opera mitologica; con l'*Erminia sul Giordano* e col *Palazzo di Atlantide* le scene di magia le scenografie sfarzose, le macchine meravigliose.

Certo l'opera romana non era suscettibile di esportazione: non soltanto per le sue caratteristiche di sfarzo e di impiego di mezzi senza risparmio, ma perchè essa continua stilisticamente la tradizione dell'opera di corte, occasionata com'è dall'iniziativa di principi e cardinali, da avvenimenti solenni e straordinari. Era considerata quindi, salvo particolarissime circostanze, come irripetibile. Si concedeva tutt'al più agli autori di ripresentarla « sul teatro del mondo », come si legge in molte dediche, cioè attraverso la stampa; ma un tentativo di ripeterne l'esecuzione senza il consenso, ben di rado accordato, del suo primo committente avrebbe avuto come conseguenza acerbi e potenti risentimenti e magari complicazioni diplomatiche. Altre ragioni si aggiungevano a sconsigliare l'esportazione: il tono ostentamente aulico che non conveniva a qualsiasi pubblico e la complessità dei mezzi impiegati. Duttilità di organizzazione e necessità di concorrenza inducevano invece le compagnie « girovaghe » a semplificare al massimo, eliminando il numero eccessivo di personaggi, riducendo i cori, restringendo l'accompagnamento orchestrale a non più di due parti di violini obbligati. Oggetto principale di esportazione non sono dunque le opere, ma lo stile melodico, lo stile di canto, della scuola romana quotidianamente arricchiti di nuove sottili, e argute, e varie esperienze dai compositori di cantate.

II. - L' « ORONTEA ».

La conoscenza dell'arte di Cesti, negli studi di Kretschmar e di Egon Wellesz, si appoggia sul gruppo di partiture conservate alla Nationalbibliothek di Vienna, comprendente in prevalenza opere appartenenti all'ultimo periodo della vita di Cesti, e cioè agli anni del secondo soggiorno tirolese e del passaggio alla corte imperiale. Anche la *Dori*, composta nel 1660-61 per Firenze, è nota per la pubblicazione dell'intero atto I in una versione che evidentemente servì per la rappresentazione viennese del 1664. Ignorate sono invece le opere che ancor prima del primo soggiorno tirolese gli avevano dato così chiara fama, e cioè quelle rappresentate a Venezia nel 1649 e nel 1651 e più volte replicate altrove; chè dell'*Argia*, rappresentata a Innsbruck in onore di Cristina di Svezia nel 1665, non si conoscono repliche in Italia prima di quelle milanesi e veneziane del 1669, tranne forse una esecuzione privata a Roma nel 1659.

Tra le opere del primo periodo domina, per le numerose repliche avute e per il durevole successo che l'accompagnò, in un'epoca solita a bruciare e dimenticare anche le opere che al loro apparire avevano destato i più caldi entusiasmi; l'*Orontea*, della quale oltre che la musica incontrò grande successo anche il libretto. Sta di fatto che si rappresentava ancora a Napoli nel 1672, benchè in gran parte rinnovato nella musica, e che Paolo Lorenzani, invitato in Francia a scrivere un'opera nel 1688, si rifece al testo, tradotto in francese, dell'*Orontea*. Si è creduto però che la partitura dell'opera fosse perduta, tranne alcune arie. In realtà una prima partitura fu segnalata con la pubblicazione del catalogo a stampa delle opere musicali possedute dalla Biblioteca Palatina di Parma, una seconda pervenne alla Biblioteca Vaticana col fondo Chigi, di relativamente recente acquisizione, una terza è posseduta dalla Biblioteca « Santa Cecilia »; inoltre la maggior parte delle arie sono raccolte

in un volume della Biblioteca del Conservatorio « S. Pietro a Majella » di Napoli, che possiede anche una partitura dell'opera largamente rimaneggiata da un musicista napoletano che, prima di entrare a far parte (forse fin dal 1646) della compagnia dei « Febi armonici » studiò a Roma e poté trovarsi in diretti rapporti con Cesti, Francesco Cirillo (sarà interessante valutare l'influenza di Cesti sui primi operisti napoletani, e cioè, oltre che sul Cirillo, su Francesco Provenzale).

Le tre partiture complete dell'opera risalgono probabilmente ad un unico esemplare (posso affermarlo con maggior sicurezza per le due romane); in tutte il prologo (elemento più che ogni altro variabile dell'opera, poichè veniva adattato di volta in volta alle circostanze di ogni nuova rappresentazione) non corrisponde a quello di nessuna delle rappresentazioni italiane dell'opera, bensì a quello di un libretto posseduto dalla Biblioteca Naz. Centrale V.E. di Roma: *L'Oronthea... Di nuovo ristampata e rappresentata in Innsprugg nel Teatro di Sala l'anno 1656. Appresso Michael Wagner.* È probabile dunque che le tre partiture rappresentino una versione dell'opera portata da Cesti in Italia nel 1657 al suo ritorno da Innsbruck. Forse egli sperava in una rappresentazione romana, chè nell'esemplare Chigiano, evidentemente destinato ad essere offerto in dono e dotato di elaborate iniziali calligrafiche, il titolo è modificato in modo significativo: *I casti amori di Oronthea.* Adespoto e senza titolo, l'esemplare di S. Cecilia non ha le iniziali, il posto delle quali è rimasto vuoto, ma proviene dallo stesso copista (o dalla stessa scuola di copisti), da cui derivano l'esemplare Vaticano e (a giudicare da un facsimile pubblicato dal Limentani) il « Libro di Musica » già posseduto da Salvator Rosa (cfr. il capitolo « Cesti nell'epistolario di S. Rosa »). Non pare tuttavia che l'*Oronthea* fosse l'opera eseguita (o da eseguire) a Roma nel 1658-59, perchè non si comprenderebbe allora come mai Rosa ne chiedesse ragguagli, ciò che invece meglio si addiceva alla tirolese *Argia*.

L'*Oronthea* fu rappresentata per la prima volta a Venezia, nel carnevale del 1649, al teatro SS. Apostoli; Cesti vi era presente (se pure non impersonava, cantando da tenore, la parte del protagonista maschile) poichè risulta mancante da Volterra dalla fine del 1648 al luglio 1649. Al dire del Galvani, due teatri nella stessa contrada portarono il nome di SS. Apostoli: l'uno, più grande, servì abitualmente a rappresentazioni non musicali, mentre il più piccolo, che iniziò la sua attività nel 1707, fu quasi esclusivamente dedicato all'opera. Drammaturgo e uomo di teatro, Giacinto Andrea Cicognini, che si era stabilito a Venezia poco prima del 1649, ebbe a insediarsi probabilmente nel primo per farvi rappresentare i suoi lavori drammatici; ma forse si deve pure alla sua iniziativa la decisione di aprire il teatro anche alla musica e di chiamarvi ad inaugurarlo in questa nuova attività Cesti, che egli dovette aver conosciuto a Firenze. Nel breve periodo di quella sua attività operistica, durata dal 1649 al 1652, il teatro SS. Apostoli fu quello che oggi diremmo un teatro sperimentale, poichè in quattro anni vi ebbero il lancio non soltanto quattro opere nuove (ciò che era normale), ma ben tre compositori fino a quel momento sconosciuti e che saranno tra i più attivi nel periodo successivo: dopo Cesti, Gaspare Sartorio nel 1650 con *Orithia* e Francesco Luzzo nel 1651 con *Gli amori di Alessandro Magno e di Rosanne*, libretto postumo di Cicognini, di carattere pseudo-storico.

A Cicognini la maggior parte dei critici del melodramma secentesco, dal Crescimbeni all'Arteaga, attribuirono la creazione del dramma eroicomico e la responsabilità di avere inquinato il melodramma italiano con la mescolanza di elementi eterogenei e contrastanti. Che cosa giustifichi questa specifica e personale indicazione non so, se non il fatto che le opere drammatiche di Cicognini furono le più frequentemente ristampate durante tutto il secolo XVII; abbiamo visto al contrario che si tratta di un fenomeno ben più generale, al quale egli non fece che adeguarsi, e che egli anzi

tentò parzialmente di correggere fissando il testo e inquadrandolo quindi nei limiti di una attività letterariamente controllata. A meno che, per la parte che più strettamente riguarda il melodramma, tale fama non risalga ad una confusa tradizione che nasce dall'*Oronthea*, ópera « regia » e « politica », ma nello stesso tempo, per la prima volta, decisamente comica (un precedente di opera comica, ma pastorale, si può indicare nella *Ninfa avara* di Ferrari, del 1641, a sua volta esemplata sulle « boscarecce » romane di O. Castelli). Erroneamente è stato indicato da H.C. Wolff come primo esempio di libretto eroicomico quello del *Giasone*, pure di Cicognini, rappresentato con musica di Cavalli in quello stesso anno al teatro S. Cassiano; esso contiene i solti personaggi comici secondari, ma non si può considerare comica, bensì romanzesca e avventurosa (e il Wolff ne indica giustamente le fonti più remote nella novellistica) la storia degli amori notturni di Giasone con una dama che egli ignora essere Medea (la mancata conoscenza dell'*Oronthea* ha indotto poi il Wolff a individuare l'origine dell'opera comica in alcuni melodrammi di Pietro Antonio Ziani e di Giovanni Legrenzi più recenti rispetto all'*Oronthea* di oltre un decennio). Invece decisamente romanzesco e romantico, nel gusto spagnolo, è l'ultimo libretto che si conosce di Cicognini (ma il primo cronologicamente), quello del *Celio*, derivato da un suo dramma in prosa e rappresentato a Firenze nel 1646 con musica di Baccio Baglioni e di Niccolò Sapiti. Il libretto dell'*Oronthea* è, nei limiti in cui ciò era possibile nel teatro dell'epoca, un dramma, anzi una commedia, essenzialmente psicologico. Ai contrasti che agitano l'anima della regina, dapprima ribelle al giogo d'amore e ad un legame imposto dalla ragione di stato, poi turbata dal risvegliarsi improvviso e inatteso della sua femminilità appassionata, e combattuta tra gli impulsi del cuore e quelli della ragione (patrocinati da un tutore filosofo) fa riscontro la psicologia tutt'altro che eroica del pittore Alidoro. Il quale è precursore di Cherubino nella facilità giovanile con cui si abbandona all'amore — imper-

sonale amore della donna, e non di una donna — con in più una comica irrisolutezza e una borghese tenerezza al partito più facile e più pacifico. Tre donne, compresa la regina, gli si dichiarano amanti; ed egli ne è toccato ogni volta e si appresta a ricambiare, pronto a insuperbire quando il favore della regina gli fa intravedere una insperata e comoda carriera di principe consorte, e a farsi umile mendico d'amore quando gli obblighi della regalità gli rendono apparentemente ostile Orontea. Intorno a queste figure principali si muovono, abbastanza ben delineate e caratterizzate, Silandra, damigella frivola e civettuola, Giacinta, schiava fedele ed appassionata, Tibrino, valletto adolescente tutto preso da miraggi guerrieri e cavallereschi. Più incerti, personaggi di comodo, sono il tutore Creonte e il « cavaliere di Corte », Corindo. Completano il quadro due tipi comici divenuti già quasi di rito nel melodramma: quello della vecchia nutrice (creduta madre) di Alidoro, che, come di consueto, si inamora di un giovanetto (in realtà Giacinta in abiti maschili), e quello del buffone Gelone, che però non è il solito gobbo, nè tartaglia, e trae invece la sua comicità, in luogo che dai più consueti lazzi, dalla passione smodata per il vino. La sua ebrietà loquace sfocia alla fine dell'atto I, in un gustoso diti-rambo di agili movenze e già di gusto rediano, anche se appesantito nelle edizioni veneziane da qualche elemento di colore locale veneziano, che fu eliminato nella edizione tirolese del libretto e nelle partiture in nostro possesso.

Letterariamente il libretto è piacevole, il verso armonioso e fluente, le immagini non caricate e stravaganti, le lungaggini retoriche evitate. Meriti questi, senza dubbio, del Cicognini. Ma risalta subito nella sua organizzazione in vista della musica una differenza fondamentale dai precedenti libretti del drammaturgo toscano, dal *Celio* e, seppure in misura minore, dal *Giasone*: la concisione delle parti destinate ad essere tradotte musicalmente in recitativi rispetto a quelle da cui traggono origine le arie e i pezzi d'insieme. Invano ho cercato nella partitura fiorentina dell'opera di

Baglioni e Sapiti qualche annunzio del nuovo equilibrio che caratterizzerà quattro anni più tardi l'opera di Cesti: al contrario lunghissimi sono i recitativi e sommergono (come d'altronde anche nelle opere di Luigi Rossi e in quelle di Abbatini) la melodicità, pure abbastanza caratterizzata e conclusa, delle arie. Forse Cesti ascoltò a Firenze il *Celio* e discusse già allora col Cicognini le proprie idee sul melodramma (non va dimenticato che da fiorentini partono con maggiore insistenza, da Caccini a Vitali, le querimonie contro « il tedio del recitativo »). E' comunque probabile che il deciso spostamento dell'equilibrio tra elementi drammatici e musicali, che si verifica nell'*Orondea* in favore di questi ultimi, sia il risultato di una consapevole e diretta influenza del musicista sul poeta, prova di una personalità già matura e già perfettamente conscia dei propri mezzi e delle proprie esigenze.

Anche in seguito Cesti diede prova di saper scegliere i propri librettisti e di sapere influire sul loro lavoro. In generale essi appartennero ad una cerchia letteraria che nella toscana trovava un correttivo a gusto barocco, o ne volgeva in celia gli eccessi. Significativa è pure l'amicizia con Salvatore Rosa, a cui, morto il Cicognini, Cesti chiese, pur se non l'ottenne un libretto forse quello del *Cesare amante*). Che nell'*Orondea* gli atteggiamenti eroici e le romanzesche peripezie siano minimizzate, benchè si tratti di favola « regia », da uno svolgimento tutto intimo, borghese e comico, corrisponde al gusto personale di Cesti, a tutto ciò che sappiamo delle sue amicizie letterarie e dell'ambiente al quale egli deve i suoi orientamenti estetici. Nella musica un elemento come la volubilità amorosa di Alidoro, pur se non acquista un particolare rilievo comico, fu certamente gradita al musicista per il destro che gli offriva di graduare e variare nelle diverse avventure l'espressione del sentimento amoroso e di articularvi le sue arie e i suoi duetti.

Se l'impostazione che potremmo dire intimista della *Orondea* corrispondeva al temperamento più lirico che dram-

matico di Cesti, la sua tendenza al comico aveva il vantaggio di renderne più facilmente accetta e compatibile con le concezioni e le convenzioni teatrali del tempo la preponderanza delle ragioni musicali. Della intenzionale consapevolezza del tono di comicità si ha la riprova nelle vicende del libretto del *Cesare amante* (vedi, nel capitolo successivo, ciò che è detto a proposito di una lettera di Rosa del 12 maggio 1651), col quale Cesti si proponeva di ritornare alla formula dell'opera «giocosa» sperimentata con successo nell'*Orontea*. Nell'*Alessandro* invece, nel quale Sbarra intraprese a trasportare in chiave di melodramma serio la nuova concezione del teatro musicale, fu sentito il bisogno di introdurre una giustificazione che non era apparsa necessaria nel precedente esperimento di genere comico. Scrive infatti Sbarra, rivolgendosi agli spettatori nel raro libretto originale dell'*Alessandro vincitor di sè stesso* (1651), posseduto dalla Biblioteca «S. Cecilia»: «*So che l'Ariette cantate da Alessandro, e Aristotile, si stimeranno contro il decoro di Personaggi sì grandi; ma sò ancora, ch'è improprio il recitarsi in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale, e togliendosi l'anima al componimento Drammatico, che non deve esser altro, che un'imitazione dell'attioni humane, e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente, ma ricevuto con applauso; questa specie di Poesia hoggi non hà altro fine che il dilettere, onde conviene accomodarsi all'uso de i Tempi; se lo stile recitativo non venisse intermezzato con simili scherzi, porterebbe più fastidio che diletto...*». In realtà sono piuttosto, ormai, codesti «scherzi», cioè le arie e gli ariosi, ad essere «intermezzati» di recitativo. Comunque la concezione edonistico-musicale del melodramma non potrebbe essere più chiaramente enunciata, probabilmente per la prima volta.

Una analisi dettagliata della partitura dell'*Orontea* non potrebbe che tediare il lettore più volenteroso ma privo della possibilità di farne un controllo diretto sulla musica.

Se ne indicheranno dunque soltanto i punti salienti e le caratteristiche principali.

Il Prologo (che non è quello che accompagnò l'opera al suo apparire) è preceduto da una Sinfonia, breve brano tripartito che, col suo andamento spiccatamente strumentale ad accordi ribattuti e di ritmo deciso, sembra voler smentire l'immagine di un Cesti puro melodista e vocalista. Come Cesti userà poi anche in forma più appariscente, vi è un nesso tra la Sinfonia e ciò che segue: il disegno iniziale corrisponde allo spunto con cui la Filosofia (che nel prologo disputa con Amore) comincierà la sua prima strofe; non si può confondere però la sinfonia con l'usuale ritornello delle arie, poichè questo esiste, indipendente da essa, e ritorna durante tutto lo svolgimento del prologo ad intercalare regolarmente, fino a concluderle, le repliche del dialogo tra i due personaggi allegorici.

Per chi voglia conoscere lo strumentale originale dell'opera, sinfonia e ritornelli del prologo, come poi tutti i brani strumentali che seguiranno, sono scritti per due strumenti acuti in chiave di violino e una parte di basso continuo irregolarmente cifrato. E' questo probabilmente l'impianto ridotto adottato dall'opera girovaga (è quello, per es., della « commedia in commedia » entro la *Comica del Cielo* di Abbattini), ma accettato poi anche nelle corti per opere destinate ad esecuzioni da « camera ». Nell'opera aulica romana e in talune opere veneziane, tra le quali una parte di quelle di Cavalli, si hanno invece, oltre quella di basso continuo, tre o quattro parti, molto più raramente cinque, di strumenti in differenti tessiture; e anche Cesti ne adopererà tante nelle opere del periodo viennese. Quanto al tipo degli strumenti impiegati, benchè siano rare le indicazioni esplicite, la soluzione più ovvia è, stando alle notizie che si hanno e alla pratica di tempi più vicini, che si tratti di strumenti ad arco: due o tre parti di violini (ciascuna suscettibile di un numero modesto di raddoppi), viole e violone (strumento intermedio tra il violoncello attuale e il

contrabbasso) per la parte più grave. Le indicazioni riguardano di solito altri strumenti « obbligati », richiesti cioè per ottenere effetti speciali, ciò che non si verifica nell'*Oronthea*. E' possibile tuttavia che fossero talvolta impiegati, oltre gli archi, altri strumenti *ad libitum*, anche senza esplicita indicazione. Nella sinfonia dell'*Oronthea*, per esempio, il carattere del brano potrebbe far pensare all'aggiunta di qualche strumento a fiato, cornetti o trombe; e in un'aria del *Pomo d'oro* il ritornello strumentale a cinque strumenti affida ad una parte intermedia la melodia che sarà poi della voce e che non potrebbe risaltare senza l'uso di un particolare strumento di timbro particolarmente penetrante (oboe?).

Non si creda poi che il risultato fosse povero o vuoto nel caso della scrittura a tre parti (cioè i due violini e la terza parte costituita dal violone che certamente interveniva nei passi con violini a sostenere la parte del basso); basta pensare che ancora nel secolo XVIII essa fu largamente e durevolmente adoperata nelle cosiddette sonate a tre (che formano quattro delle sei raccolte di Corelli) e nel concertino di molti concerti grossi; e che anche Cesti nel rimaneggiare per la corte di Vienna le sue opere precedenti (per esem. la *Dori*), se aggiunse nuovi brani con uno strumentale più ricco, si attenne in quelli già esistenti alla stesura originale. Ad assicurare la completezza delle armonie provvedeva in ogni caso l'accompagnamento di uno strumento polifonico, che realizzava in accordi la numerica del continuo.

Per continuare la descrizione della veste strumentale, oltre che dell'*Oronthea*, delle opere di questo periodo, si deve aggiungere che l'orchestra, a qualunque dei tipi precedentemente indicati appartenesse, interveniva soltanto a tratti nell'esecuzione. Ancora nelle prime opere di Scarlatti, cioè almeno fino al penultimo decennio del secolo, sono frequenti le arie senza accompagnamento orchestrale, o con soltanto un ritornello strumentale; vi sono poi alcune arie e duetti

nei quali voci e strumenti si alternano e soltanto a tratti si uniscono. Il canto era però ugualmente sostenuto dagli strumenti di fondo cui era affidata la realizzazione del basso continuo: liuti, tiorbe o clavicembali che, testimonia al Saint-Didier, « accompagnaient les voix avec une justesse merveilleuse ». Molto più che non si creda era impiegata la tiorba, secondo una pratica che risale alle prime forme di monodia (tuttavia, ancora al principio del sec. XVIII Antonio Caldara fu molto apprezzato alla corte di Vienna, prima che come operista, come virtuoso di tiorba; anche Benedetto Ferrari era soprannominato « della Tiorba »). Il liuto serviva invece per effetti speciali. Da tutte queste possibilità in parte affidate all'intuito degli esecutori — orchestra, o basso continuo realizzato dall'uno o dall'altro strumento, o dalla unione di essi, con o senza l'intervento del violone a sostenere le note fondamentali delle armonie — nascevano variazioni e gradazioni di sonorità e di timbro che, seppure sembrano poco sensibili al nostro gusto viziato da eccessi di colore e di intensità, rappresentavano per i compositori e per gli esecutori di allora efficaci mezzi di espressione e di colorito. Si aggiungevano, con maggiore efficacia, i vari stili di canto, giungenti per gradi dal parlato melodico, il recitativo, al canto degli ariosi e delle arie, anche questo graduabile, per virtù e sapienza degli esecutori, dalla esecuzione piana e semplice fino alla più ricca ornamentazione (benchè non si siano ancora raggiunti gli estremi di virtuosismo che caratterizzano il secolo seguente).

Anche in questo si vede come l'opera di allora fosse molto meno che non sia ora creazione individuale del compositore; questi dava una traccia, un disegno complessivo che — come lo scenario per gli attori delle commedie, benchè in misura più limitata — lasciava un largo margine alla creazione individuale degli interpreti. Altrettanto scarso era del resto il senso della individualità dell'opera d'arte: la *Orontea*, eseguita a Venezia nel 1649, a Lucca nel 1650 e nel 1668, a Napoli nel 1654 e nel 1672, a Innsbruck nel 1656,

a Genova nel 1661, a Torino nel 1662, a Milano nel 1664, a Bologna nel 1665 e nel 1669, a Reggio nel 1674, ebbe ad ogni esecuzione un volto differente; ogni volta il compositore stesso, o altri in sua vece, vi aggiunsero o tolsero arie, vi modificarono recitativi, vi inserirono o soppressero scene, in modo da adattarla alle qualità dei nuovi interpreti, ai gusti del nuovo pubblico, ai dettami della nuova moda teatrale. Tale era l'uso generale, e di questa variabilità va tenuto conto nel giudicare con estrema cautela dei caratteri distintivi di ciascuna scuola operistica, perchè molti di essi, e di solito i più superficialmente evidenti, sono puri accessori, ai quali il compositore si è adattato per necessità contingente della singola esecuzione e non per un bisogno imperioso nascente dalla sua formazione artistica e dalle sue esigenze espressive.

Tanto più va pregiato quindi l'emergere imperioso della individualità. E' il caso di Cesti e dell'*Orontea*, nella quale egli si espresse con una libertà che forse non gli fu in seguito mai più consentita. Il suo nuovo modo di concepire il melodramma si annunzia fin dall'aprirsi del velario sul I atto, quasi con la baldanza di una sfida: in luogo del consueto recitativo introduttivo, *Orontea* proclama in un'aria la sua decisione a conservare la libertà del suo cuore: «*Superbo Amore — Al mondo imperi, — Ma nel mio core — Regnar non spero*». Che non si tratti di una caratteristica casuale è confermato dall'*Alessandro*, nel quale Sbarra imitò questo, come molti altri procedimenti dell'*Orontea*. Ma l'aria iniziale non è tutto, chè le prime due scene del libretto sono saldate insieme in un unico organismo che mostra l'esperienza costruttiva del compositore educato alla scuola dei compositori romani di cantate. Alle due strofe di *Orontea*, ciascuna formata di due parti in ritmo diverso, risponde una incalzante serie di interrogativi in puro stile recitativo del tutore Creonte, che poi si addolciscono in canto arioso là dove il filosofo cerca con le sue massime di piegare la vo-

lontà della regina. Anch'ella risponde pacatamente con una massima: *I nodi di Imeneo sol stringe Amore*; ma poi il suo dire si fa concitato in una arietta: *Io ch'Amore in sen non ho*. Le battute del dialogo si fanno serrate fino a divenire invettive (recitativo); eppure gradatamente il loro ritmo si precisa fino a riprendere il ritmo ternario della seconda parte dell'aria iniziale e a concludere il pezzo con l'invocazione di Orontea, *Libertà, libertà*, seguita come la prima volta dal suo ritornello strumentale.

La descrizione non può rendere la duttilità e la naturalezza dei trapassi: poichè l'aria, l'arioso, il recitativo, non sono ancora, al tempo di Cesti, formule fisse, bensì forme che nascono, generate e non accettate come dati (pur sempre preziosi) di una esperienza anteriore, adattate volta per volta all'occasione e all'estro dell'ispirazione. Lodare di Cesti la varietà di forme dell'arie, l'ampiezza del loro arco melodico, la struggente dolcezza di certi loro accenti, la duttilità dei loro trapassi tonali e la naturalezza delle loro opposizioni ritmiche, è darne una immagine incompleta e insufficiente. Alla lunga anzi si deve ammettere che di certi moduli espressivi che incontravano particolarmente il favore del pubblico, egli finì con abusare, e che si tratta proprio di quelli che, per la loro sensualità melodica intrisa di mollezza quasi femminile, sono stati più spesso adottati per delinearne la figura artistica. Molto più lo caratterizza la facoltà di far nascere rapporti e contrasti di ritmo, di figurazione, di tono, di luce e di ombra, da ogni particolare del testo che gli è offerto. Tutto ciò che egli tocca diviene musica, pur conservando il riflesso di ciò che ha dato l'avvio all'ispirazione, e crea contrasti, e nessi e sviluppi di natura musicale. Se può giovare il confronto con Cavalli (come certamente i confronti tra artisti contemporanei sono utili a meglio definire le diverse reazioni in situazioni analoghe, purchè non vi si annetta più o meno implicita l'idea di una commisurazione), mentre questi nei suoi momenti felici si accende al *pathos* potenziale di una situazione drammatica e ne sprigiona in-

tera e vivida la fiamma, Cesti è infinitamente più sensibile ai rapporti formali del testo che gli è proposto (e perciò si mostrò sempre esigente nei riguardi dei libretti) e pur trovando accenti adeguati e persuasivi per ogni situazione, subordina l'emozione ad un gioco più sottile di rapporti estetici. Più che uno spiccato temperamento drammatico è in lui una natura riccamente dotata che avrebbe potuto emergere in qualsiasi campo di attività musicale, se non avesse incontrato nell'opera, quello che tutti gli altri compendiava, e che offrì alla sua ambizione di uomo la via più facile, nella società del suo tempo, al successo e ad ogni materiale vantaggio.

Varie sono, nell'*Oronthea*, dopo le stringate e rapide scene iniziali, le pagine che seguono, con l'improvviso sopprovenire di Alidoro, ferito in un agguato, cui fanno scorta Tibrino e Aristeia; rapido è il recitativo, commosso nel brano dolente di Aristeia; due volte si allarga con Alidoro e con la stessa Aristeia (che è incerto se cantasse da contralto o da tenore) in un ritmo ternario di aria languente che culmina entrambe le volte in invocazione con un improvviso mutarsi del ritmo in quaternario. La scena quinta, di Oronthea sola, ha la forma, nel libretto del 1649, di un'aria; nella partitura (più recente) la sostituisce un recitativo in cui per la prima volta trema nella voce di Oronthea il turbamento amoroso. La sostituzione ha lo scopo evidente di marcare più nettamente il cambiamento di tono espressivo nelle scene seguenti.

La regina si allontana e sopravviene Gelone (basso) con un suo canto bacchico che nel reciso ritmo iniziale, quasi di ciaccona, si ricollega alle «vinate» e alle «todesche» rinascimentali; vi affiora però anche il tono dell'opera comica, che già si era manifestato nel primo dialogo tra Oronthea e Creonte, nello stile « parlante » di melodia, nel variare frequente di ritmi, nei prolungati unisoni tra voce e basso (che presumibilmente non comportavano se non a

tratti l'armonizzazione), infine nelle vivaci, petulanti repliche strumentali. La ripresa del ritmo ternario di « vinata » trova continuazione con naturalezza nella scena settima, col canto di Corindo (un tenorino) che si avvia ad un convegno amoroso con Silandra: *Com'è dolce il vezzeggiar*, ampia strofe intramezzata da ritornelli dei violini; risponde Gelone con una seconda strofe, volgendo in onore del vino la stessa melodia in un registro più grave; e una terza volta la riporta all'acuto il sopravvenire di Silandra, la cui voce dobbiamo pensare corrispondente nel colore a quella di un moderno soprano leggero. La quarta strofe iniziata da Gelone è bruscamente interrotta sul nascere dall'imposizione di tacere; gli amanti si abbandonano alle liriche gioie del loro colloquio: un'aria di Tibrino (*Spuntò in ciel*) tutta gorgheggi amorosi, ripresa una quinta più sopra da Silandra (*Spunta il sol*); un breve arioso ripartito con analoghe contrapposizioni; quindi il duetto con le due voci ora alternate, ora allacciate, su un molle ritmo di sarabanda (sostenuto da un tipico basso discendente), ora palpitanti in una stretta più veloce. Anche qui dalla scena settima alla nona, tutto un volo, sorretto da un unico moto di fantasia.

Gli amanti si separano all'annuncio, dato da Gelone, del ritorno della regina. E anche noi lasceremo di seguire il filo dell'opera, non perchè le pagine che seguono abbiano minore interesse, ma perchè è impossibile e vano farlo, se non entro i limiti di una esemplificazione. Degne di particolare menzione, e di speciale osservazione nei riguardi della futura opera comica, sono le due scene finali del lunghissimo atto I, entrambe occupate dal ditrambo di Gelone, scintillanti di arguzia, di *vis comica* varia e trascicante, costellata di trovate musicale saporose, quali per esempio l'alternativa di arresti (segnati nella partitura con un *Adagio*) e di scatti (*Presto*) nel parossismo di furore bacchico che precede la caduta di Gelone; dopo la caduta il suo comico abbandono *In mezzo ai fiori lieto mi sto*, è caratterizzato da una inso-

lita, esotica cadenza. In certi punti (« *prendetelo, legatelo, etc.* ».) il gioco serrato di imitazioni tra la voce e il basso continuo presuppone per l'esecuzione di quest'ultimo l'impiego di uno strumento più incisivo che il violone. Potrebbe trattarsi di un fagotto: un fatto notevole è che nella corrispondenza di Cesti con Faustini del 1665, riferita da Kretzschmar, si parla oltre che di cantanti di un Sigismondo, « basso e fagotto », al quale Cesti tiene in modo particolare.

Le bellezze maggiori dell'opera sono racchiuse nel secondo atto che daccapo vede campeggiare la figura della regina: l'apre un monologo di Orontea, vario di recitativi e di canti. Singolare è l'aria che vi è incastonata « *Adorisi sempre* ». Non figura nel libretto del 1649, nè in quello di Innsbruck del 1656, ed è dunque una interpolazione successiva; il suo testo infatti non si salda in modo convincente con ciò che precede e che segue. Ma la melodia è bellissima ed esprime il cullarsi felice nei sogni di amore. La voce che pacatamente si affretta in piccoli portamenti e che trepida si affida in lunghe note tenute, si intreccia al suono di un solo strumento che ora la segue, ora la precede, negli stessi disegni melodici. Non vi sono indicazioni strumentali, ma è legittimo immaginare, sul tenue tintinnare del clavicembalo, la filata eleganza della voce e di un violino solista. Tra i recitativi più belli è quello in cui Alidoro, turbato dal corruccio della regina, si lamenta della sua incerta sorte e cede ad uno svenimento; altri accenti ugualmente patetici egli avrà in seguito nella lettura della lettera di Orontea e nello spunto iniziale dell'aria che segue. Ma il punto culminante dell'opera è però l'aria famosa che Orontea canta vicino ad Alidoro svenuto, *Intorno all'idol mio*. La melodia di Cesti, che talora ha la molle e avviluppante tenacia di un tralcio, è qui concisa e pura come poche altre volte e si modella con una grazia esile e casta, tra ardori racchiusi e soavi, cauti ripiegamenti di protettiva tenerezza. Tanto alta che fa scolorire la pur soave intimità del brano cullante che segue: « *Dormi, dormi, ben mio* ».

Nel terzo atto notevole è il duetto di Tibrino e Gelone: *La corte è sottosopra*; e ancora si succedono brani gai e patetici; ma l'opera deve correre al suo svolgimento, e con esso la necessità di risolvere il viluppo che si è creato e di condurre a chiarire gli antefatti perchè sia riconosciuta la nascita regale di Alidoro, porta nella seconda parte ad un prevalere di narrazioni che si traducono in recitativi di comodo, funzionali più che espressivi. L'opera ha ormai esaurito ciò che era il suo contenuto di casi ed affetti umani e volge a conclusione; stereotipa conclusione che inneggia nel coro delle due coppie di amanti ricongiunti, Orontea e Alidoro, Silandra e Corindo.

III. - CESTI NELL' EPISTOLARIO DI SALVATOR ROSA.

Da frate francescano, maestro di seminario a Volterra, a cantore papale, a maestro di cappella di arciduchi e dello stesso imperatore Leopoldo, a cavaliere dell'Ordine di Santo Spirito, a marchese di Leombria, bastano questi titoli a definire rapidamente la carriera di Cesti come una tra le più singolari e avventurose per un musicista. Ma le vicende della vita restano, malgrado gli studi del Coradini, del Sandberger, del Walker (1), in gran parte avvolte di oscurità; e ancor più indefinita e sfuggente sarebbe la figura dell'uomo Cesti, se non la illuminasse a tratti, sia pure per rapidi scorci, qualche pagina dell'epistolario di un altro artista famoso e multiforme, l'amicizia del quale ne accompagnò l'ascesa per oltre un ventennio: Salvator Rosa.

Indubbiamente alcuni lati della personalità umana di Cesti dovettero conferirgli un fascino avvincente, se vi sog-

(1) Cfr. F. CORADINI, *Il Padre Antonio Cesti* in *Riv. Mus. Ital.* XXX (1923); A. SANDBERGER, *Beziehungen der Koenigin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik* in *Bulletin de la Société Union Musicologique*, V (1925); F. WALKER, *Salvator Rosa and Music: II* in *Monthly Musical Record*, 1950.

giacque uno spirito critico e indipendente come quello del pittore, tutt'altro che ben disposto, in genere, verso la musica e verso i musicisti (2). Ma a questo fascino fa riscontro una non meno rilevante e tutt'altro che invidiabile capacità del musicista aretino di seminare sul suo passaggio, non meno che durevoli amicizie, odi ancor più tenaci e feroci; a tal punto che si dubitò se la sua morte precoce e improvvisa, avvenuta nel 1669 a Firenze, non fosse dovuta a veleno propinatogli per vendetta. Anche nell'animo di Salvator Rosa la costante fedeltà all'amicizia non di rado è turbata, anche se non sopraffatta, da sentimenti contrastanti. Indulge ai trascorsi amorosi e alla condotta irregolare del frate musicista, e si rallegra del successo e della fama che le sue opere gli procurano; ma altre volte è evidente in lui una vena di irritazione per i modi dell'amico e per la sua indolente fortuna, e spesso non dissimula una punta di amarezza e di invidia nel porre a confronto le proprie difficoltà economiche (frutto peraltro di prodigalità e di disordine) con i guadagni cospicui che la musica — arte di cui egli si diletta senza averne stima — procura a Cesti. Addirittura poi è urtato e sconcertato dalla tortuosa e fredda determinazione con la quale Cesti manovra a volte amicizie e protezioni per il conseguimento dei suoi fini.

Dove e come i due artisti abbiano potuto incontrarsi e conoscersi non è difficile ricostruirlo. Non ancora ventiduenne Pietro Cesti, in religione Antonio (3), fu nominato il 27 febbraio 1645 maestro di cappella del Seminario, e

(2) Si pensi alla *Satira della Musica*, composta peraltro prima dell'incontro tra Rosa e Cesti.

(3) Questa circostanza è stata messa in luce dal Coradini, *op. cit.*, che così ha potuto rettificare in 1623 l'anno di nascita (si conosce soltanto la data di battesimo, 3 agosto), in luogo di 1618, anno di nascita di un fratello di nome Antonio. Più curioso è che la tradizione gli abbia attribuito, fin dal sec. XVIII, il nome di Marcantonio, che non si riscontra mai nè in documenti nè in libretti (anche la lettera di Cesti riportata più avanti premette al cognome l'iniziale A.). L'unica spiegazione possibile è che esso derivi da errata interpretazione del

probabilmente anche del Duomo di Volterra, e non avrà tardato a conoscervi, tra le maggiori famiglie del luogo, quella dei Maffei, che contava tra i suoi membri anche un ecclesiastico, l'arcidiacono Giovanni. Dei Maffei Rosa fu assai sovente ospite con la famiglia durante il periodo trascorso in Toscana (1640-49): soprattutto di Giulio Maffei, che d'inverno trascorreva forse buona parte del suo tempo nell'ambiente artistico e letterario fiorentino, e che durante l'estate si compiaceva di ospitare gli amici nelle sue tenute di Barbaiano e Monterufoli, così spesso ricordate nell'epistolario rosiano. Vi conveniva tra gli altri anche il commediografo G. Battista Ricciardi, al quale, oltre che a Giulio Maffei, è indirizzata la maggior parte delle lettere di Rosa (4) e che è pure il destinatario di una delle pochissime che si conoscano di Cesti (5).

Il gusto vivissimo di Rosa per il teatro lo aveva messo a capo, a Firenze, di un gruppo scapigliato che prese più tardi il nome di Accademia dei Percoffi e che si diletta di festini e di trattenimenti teatrali. Anche se è difficile

titolo di Marchese di Leombria (« March. Antonio Cesti ») figurante sulle partiture dell'ultimo periodo della sua vita.

(4) Tutte le lettere che si conoscono di Salvator Rosa sono riunite nelle tre raccolte seguenti:

G. A. CESAREO, *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa...* Napoli 1892, vol. II.

A. DE RINALDIS, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G.B. Ricciardi...* Roma, F.lli Palombi, 1939.

U. LIMENTANI, *Poesie e Lettere inedite di Salvator Rosa...* Firenze, Leo S. Olschki, 1950.

La provenienza dall'una o dall'altra delle tre raccolte dei brani di lettere che saranno citati verrà indicata rispettivamente dalle sigle: CES. - DER. - LIM. - seguite dal numero d'ordine della lettera in ciascuna raccolta.

(5) Riportata più avanti, a pag. 71. Tra le commedie del Ricciardi (cfr. LIM., pag. 87, nota 3) va ricordato particolarmente il dramma burlesco in prosa *Trespolo tutore*, da cui fu tratto poi il libretto omonimo, posto in musica da Alessandro Stradella.

che Cesti potesse parteciparvi a Firenze, è più che probabile che, attraverso i Maffei e Rosa, ne conoscesse a Volterra i principali componenti e qualcuno degli ospiti di passaggio; fu certamente tra i primi l'Apolloni, anch'egli aretino e più tardi librettista di *Argia e Dori* (6); potè essere tra i secondi uno dei più famosi drammaturghi del tempo, Giacinto Andrea Cicognini, librettista del *Celio*, rappresentato nel 1646 con musica di Baglioni e Sapiti, e primo librettista di Cesti (7).

La prima menzione di Cesti nell'epistolario rosiano è posteriore al successo dell'*Oronthea* a Venezia nel carnevale del 1649. Non bisogna perciò credere che Rosa cominciasse ad interessarsi alle vicende dell'amico soltanto quando il successo ottenuto con quell'opera lo aveva di colpo portato alla notorietà; bisogna tener conto che le sue lettere agli amici toscani sono rade, per motivi comprensibili, prima del suo ritorno dalla Toscana a Roma, avvenuto al principio del 1649. Non soltanto, già da tempo, un legame di amicizia doveva

(6) Uno o trino, l'Apolloni? Sospetto che Apollonio Apolloni, veneziano, sia creazione di Allacci o di qualcuno dei suoi continuatori, che avrà magari malamente decifrato un frettoloso appunto manoscritto che in origine poteva voler significare, per es., « Appolloni o Apolloni, aret. » (le due forme del cognome si alternano anche nelle lettere rosiane). Restano il Giovanni Apollonio del Coradini (op. cit.) e il Giovanni Filippo di alcuni libretti più recenti. Per il primo, Mons. Coradini mi ha cortesemente comunicato che la data di morte indicata nel luogo citato va rettificata in 1688. In tal modo essa viene a corrispondere perfettamente al cessare dell'attività di librettista di Giovanni Filippo, gentiluomo del Card. Chigi, e più tardi abate. Oltre che per Cesti, l'unico Apolloni avrebbe scritto libretti di opere e di oratori per Capellini, Stradella, Pasquini, Lorenzani.

(7) Il *Celio*, tratto dal Cicognini dal proprio dramma omonimo, fu rappresentato in casa Corsini (cfr. V. Ricci in *Riv. Mus. Ital.*, XXXII (1925), p. 51 e sgg). Per Cesti Cicognini scrisse quello dell'*Oronthea*; si conoscono inoltre di lui i libretti del *Giasone*, rappresentato con musica di Francesco Cavalli nello stesso anno dell'*Oronthea* (1649) e degli *Amori di Alessandro e di Rossane* posto in musica dal Luzzo nel 1651.

essersi già formato tra i due, ma vi ha motivo per credere che esso fosse anche alimentato da una collaborazione. Il «Libro di Musica» di Salvator Rosa, già segnalato dal Burney nel IV volume (pp. 155-164) della sua Storia della musica, e ricomparso nel 1948 in possesso del Sig. A. Rosenthal di Oxford, contiene infatti due cantate di Cesti su versi di Rosa che per alcuni elementi biografici che contengono si possono attribuire rispettivamente al 1645 e al 1647; non vi sarebbe motivo per attribuirne la musica ad epoca diversa da questa, in cui due artisti ebbero, come forse in nessun altro periodo, frequenti occasioni di incontrarsi e di solidarizzare. Una terza cantata, incompleta tra le musiche che nel «Libro» furono credute opera dello stesso pittore (completa invece sotto il nome di Cesti in un ms. del British Museum), potrebbe appartenere allo stesso periodo (8).

Il Limentani ha posto in luce la circostanza di un viaggio a Venezia di Salvator Rosa, compiuto in compagnia del Ricciardi prima del 1560 (9); esso potrebbe aver avuto luogo nel tempo in cui a Venezia si trovava anche Cesti, verso il quale l'ombroso Ricciardi ebbe poi più volte a manifestare la propria gelosia. Cesti aveva lasciato Volterra alla fine del 1643, sicuramente per andare a presenziare alle rappresentazioni dell'*Orontea* al teatro veneziano dei SS. Apostoli; nè vi era ancora rientrato quando Rosa da Roma ne chiedeva notizie a G. Maffei (Ces. XXVIII, del 15-5-1649) (10). La sua licenza da Volterra ha termine infatti il 9 luglio successivo; ma ormai doveva parergli troppo angusta la vita nell'assolata cittadina toscana e troppo tentarla la vita avventurosa del teatro. Forse si era associato, non soltanto come compositore, ad una compagnia «girovaga» di cantanti: nel 1650 è a Firenze, forse infatuato di una «virtuosa», poichè Rosa,

(8) Per il «Libro di Musica» vedi LIM., pagg. 7-18 e l'articolo già citato del Walker. Una completa bibliografia delle cantate di Cesti è ancora da stabilire.

(9) Op. cit., pag. 21.

(10) CORADINI, op. cit.

tornato per l'estate a Monterufoli, così scrive a Giulio Maffei (Ces. XLIX):

...Se mai v'abbattete con quel Sig.r Cesti che una volta in Volterra era frate et al presente Gloria e splendore delle Scene secolari, fateli una Raccomandatione da mia Parte e diteli che studi nelle materie della Musica che si farà un grand'huomo. Con patto però che lasci star l'Anna Maria la qual come donna dà Canzoni a Canzonette... Questo di 3 di luglio 1650...

Per nostra fortuna il Maffei si trattenne a lungo quell'estate a Firenze e ci è dato così di apprendere il seguito della storia da un'altra lettera a lui diretta il 24 agosto 1650 (Ces. LVI):

...Ma parliamo di cose malinconiche: come è andata la Cromatica Cantata a B duro del nostro povero P[adre] Cesti? Per Dio che me ne dispiace, ma così interviene à chi vuol dimostrare di non esser nè Frate nè Secolare. Mi dispiace che in lui si siano verificati i miei versi della Satira della Musica, quali dicono in un luogo

Poi che soventi sono
Calamita del legno, e del Rasoio.

Quale che sia stata la disavventura occorsagli, Cesti non abbandonò per ciò la sua vita tra i cantanti: da due parti diverse sappiamo della sua presenza a Lucca nell'autunno di quello stesso anno 1650 e della sua partecipazione, come esecutore, alle rappresentazioni di un'opera. Una fonte è un'inchiesta del Generale dell'Ordine dei Minori, che il 30 ottobre 1650 chiese notizie al Convento di Arezzo (dal quale Cesti dipendeva) « de ejus dishonesta vita peracta » e massimamente dal fatto che avesse recitato pubblicamente a Lucca « cum histrionibus » (11). L'altra fonte è la prefazione del dell'*Alessandro*; il quale libretto dovette essere compiuto Sbarra, recante la data 29 dicembre 1650, nella quale si

(11) CORADINI, op. cit.

legge: « Il Padre Cesti, miracolo della Musica, con altri Virtuosi rappresentò nel passato Autunno un gentilissimo **Dramma nella Città nostra...** », ed è narrato come da tali rappresentazioni lo stesso Sbarra traesse l'idea per il libretto dell'*Alessandro*; il quale libretto dovette essere compiuto in pochi giorni, « tempo maggiore e più opportuno non venendomi permesso dalla necessità, che tenevano di rappresentarlo prontamente in Venetia ».

Ho detto altrove (12) che il dramma rappresentato a Lucca dovette essere l'*Oronthea*, e che l'*Alessandro* ad essa ispirato deve anch'esso essere rivendicato a Cesti. In entrambi il protagonista è un pittore, forse non casuale ricordo dell'amico napoletano. Da questi apprendiamo che, non curante dei fulmini dell'autorità ecclesiastica (dalla quale già dovevano garantirlo potenti protettori), Cesti si guardò bene dal rientrare a Volterra o ad Arezzo. La notizia è in una lettera a G.B. Ricciardi (DeR. 8, da Roma, 12-5-1651):

...Questa settimana ho ricevuto una lettera del P. Cesti da Venezia, nella quale mi fa molti scongiuri ch'io li componessi i versi in un dramma musicale che dovrà recitarsi in quella città l'anno venturo. L'ho scritto che non ho tempo da perdere in sì fatte vanità e c...

Ed è interessante testimonianza dell'importanza che Cesti annetteva alla scelta del librettista e del libretto. L'opera a cui si riferisce la richiesta è senza dubbio il *Cesare amante*, che infatti fu rappresentato, ancora una volta a Venezia, nell'autunno del 1651.

Ne aveva tracciata la trama un austero diplomatico e letterato, il conte Maiolino Bisaccioni — ce lo dice il non meno austero storico di costui, il Gualdo Priorato — ma ne fu affidata ad altri la redazione, perchè egli (il Bisaccioni) « non ebbe mai genio giocoso come quest'ultima

(12) Nel contributo, ancora in corso di stampa, in memoria di Gino Marinuzzi.

(opera) era desiderata». Col *Cesare amante* Cesti intendeva dunque ritornare alla formula fortunata dell'opera « giocosa » che aveva giovato al trionfo dell'*Orontea* e dalla quale si era allontanato con l'*Alessandro*. Si comprende dunque come, morto il Cicognini (13), avesse pensato di far ricorso allo spirito arguto dell'amico pittore; e poichè questi non volle accettare, l'incarico fu affidato ad un altro letterato tenuto in conto di spirito bizzarro, il poeta satirico Dario Varotari. Ugualmente però il *Cesare amante* non fu tra le opere più fortunate di Cesti; sorte che condivise con l'unica altra opera per la quale Cesti si trovò a dovere accettare un libretto di un poeta appartenente ad un ambiente letterario di gusti lontani e diversi dai propri, il *Tito*.

Segue ora un lungo periodo durante il quale il nome di Cesti non si incontra più nelle lettere di Rosa e che corrisponde al suo primo soggiorno alla corte di Innsbruck. Intimi legami univano la corte tirolese a quella fiorentina; tuttavia pare che Cesti prendesse le mosse per recarvisi non da Firenze ma da Venezia, dove già aveva cominciato a suscitare i primi risentimenti. L'ultima notizia italiana del nostro musicista ci è data ancora una volta da Rosa (*Ces. XCVI*, a G. Maffei):

...Hò nuove del nostro P. Cesti che in Venetia è divenuto Imortale e stimato il primo che oggi componga in musica, alla barba del Basso che li voleva dar di Naso in C...
Di Roma questo dì ultimo di Novb. 1652...

Il Prunières ha supposto che il basso cui l'ascesa di Cesti dava ombra potesse essere Cavalli, che fino ad allora

(13) E' discusso se l'anno di morte del Cicognini sia il 1650 o il 1660; tuttavia le maggiore probabilità stanno a favore della prima data. La circostanza che il Cesti fosse obbligato a ricercare la collaborazione di altri può valere come una nuova conferma, poichè certamente egli non avrebbe rinunciato a valersi di lui dopo il successo dell'*Orontea*. La notizia riguardante il Bisaccioni è data nella biografia di questi ad opera del Gualdo Priorato.

aveva dominato incontrastato sulle scene veneziane (14). Poche settimane più tardi, prima della fine dell'anno, Cesti aveva già lasciato l'Italia e dato altro indirizzo alla sua attività; come altre volte, il permesso di servire per un quinquennio alla corte dell'arciduca Ferdinando Carlo di Asburgo a Innsbruck, accordatogli dall'Ordine il 3 agosto 1653, non farà che ratificare uno stato di cose già esistente! Cesti aveva già appresa l'arte di manovrare a suo talento uomini e cose.

Si delinea qui la differenza fondamentale di carattere tra i due amici. Dalla più recente pubblicazione di lettere inedite di Rosa risulta che in quello stesso anno 1652 Rosa aveva declinato un invito a recarsi alla corte della regina Cristina di Svezia (Lim. XIII). Il pittore ne indica un motivo contingente, ma la ragione vera, benchè non detta, è la sua riluttanza a porsi al servizio di un padrone, per potente e munifico che fosse. Due anni prima aveva rifiutato un analogo invito della corte imperiale; altri ne rifiuterà in seguito, di cui avremo occasione di parlare. Cesti invece non esita ad affrontare una situazione non chiara alla corte tirolese, dove esisteva già un Hofkapellmeister, Ambrogio Reiner (15); egli vi si reca senza una carica nè una retribuzione stabilita, quasi a titolo di attaché straordinario alla persona dell'arciduca. Non tarderà però a trarre partito di questo apparente disinteresse: dal 1654 gli viene fissato uno stipendio annuo di 900 fiorini e gli viene accreditata per il periodo precedente una somma di 1575 fiorini, elevati poi a 3000 da una deliberazione del 17 agosto 1656. Vero è che lo stato precario delle finanze arciducali non gli consentì di percepire tali arretrati se non nel 1657; ma alla fine la sua fiducia nella liberalità dell'arciduca non fu smentita, e i viaggi che, pare, egli compiva di tempo in tempo in Italia,

(14) H. PRUNIÈRES, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle*, Parigi, Rieder, 1931, pag. 86 in nota.

(15) Cfr. per questa e per le notizie che seguono l'op. cit. del Sandberger.

oltre che esser motivati da ragioni artistiche; gli servirono probabilmente a curare il conveniente impiego delle proprie sostanze. Poco documentata è invece la sua attività come compositore a Innsbruck, se si eccettui la rappresentazione dell'*Argia*, su libretto dell'Apolloni, che fu il più grandioso avvenimento artistico offerto dagli arciduchi per festeggiare il passaggio e la conversione di Cristina di Svezia (16).

Allo scadere del quinquennio Cesti è di nuovo in Italia. Era già passato da Primero, diretto a Venezia, nel luglio 1657; deve essersi fermato qualche tempo in Toscana, forse nell'autunno; era a Roma prima della fine dell'anno, poichè il Ricciardi deve avergli inviato un saluto, scrivendo a Rosa; e questi risponde, ricambiando, il 4 gennaio 1658 (DeR. 64):

...Ho salutato il Cesti, et ancor lui vi rende nella stessa maniera i contracambi. Per suo mezzo m'è capitata la vostra canzone del Tempo...

Qualche mese più tardi l'irrequito frate è già ripartito, poichè il pittore domanda all'amico Ricciardi (DeR. 66):

...Desideraria haver qualche raguaglio più sicuro intorno all'opera che Cesti si prepara per rappresentarsi in breve, essendosene qui seminata una fama straordinariamente grande... di Roma questo di Sabato Santo 17 aprile 1658...

(16) Il soggiorno di Cristina a Innsbruck, durante il suo viaggio verso l'Italia, durò alquanto giorni più del previsto perchè qui la raggiunse un breve del pontefice Alessandro VII Chigi che imponeva che ella facesse pubblico atto di rinuncia al protestantesimo prima di varcare i confini della Penisola. La conversione pubblica ebbe luogo il 3 novembre 1655; alla sera fu rappresentato il balletto *La rivalità di Marte e Adone*, di cui non si conosce l'autore; l'indomani, 4 novembre, seguì la rappresentazione dell'*Argia*, durata oltre sei ore, e per la quale erano stati fatti venire appositamente alcuni cantanti dall'Italia. Gli arciduchi tirolesi si scusarono del fatto che gli spettacoli non fossero adatti alla cerimonia religiosa che si era svolta nella loro città, adducendo che di ciò essi non erano stati tempestivamente avvertiti. Il Sandberger pensa che l'opera fosse pronta già in precedenza e che all'annuncio della venuta di Cristina sia stato adattato all'occasione il prologo.

Ma forse il ritorno di Cesti a Roma subì qualche ritardo: soltanto il 1° febbraio dell'anno seguente Rosa ne dà notizia, ancora rivolgendosi a Ricciardi (DeR 69):

...Ma chi udì mai concerto più armonioso del nostro? Voi assieme col Signor Appolloni fate commemorazioni del mio nome, et io col Cesti, a tutta battuta, altro non facciamo ch'intonar Ricciardi et Appolloni; e domani, con i beccieri in mano, v'augureremo tanta salute, che de' gl'avanzi ne potrete regalare tutti i spedali di Pisa. Abbracciatevi dunque a nostro nome, nè mancate, da mia parte, di testificare al Signor Appolloni la mia divozione e l'amor che li professo...

L'opera (forse l'*Argia*) non fu rappresentata che nel corso del mese di febbraio, dunque di carnevale come era uso. Cesti vi annetteva grande importanza contando di conquistarsi il favore del pontefice, Alessandro VII (Chigi), e non soltanto per ragioni d'arte (Lim. XXVIII):

...Il Cesti ottenne finalmente la gratia dopo haverlo il P[apa] sentito quattro volte cantare; credo che questa settimana butterà via l'habito asinesco per vestirsi di quello di corvo (cioè di prete) (17). Il suo ritorno, per quanto mi par di vedere, non sortirà prima di Pasqua o doppio; quando sarà, ve l'aviserò, a ciò possiate esser pronto con le rape. Saria però bene tirarli con qualche pietà, in riguardo del plauso havuto in questa corte di Roma... di Roma questo dì 1 di marzo 1659..

Sotto il tono scherzoso traspare il sincero compiacimento del pittore per il successo dell'amico e l'affetto che l'indusse a cogliere l'occasione del « ritorno » di lui in Toscana per accompagnarli. Il viaggio dovette avere breve durata, se

(17) Il Limentani, op. cit., pag. 117, nota 5, si inganna, malgrado l'abituale coscienzosità della sua informazione, ritenendo che questa frase significhi lasciare la cotta del cantore (papale) per quella di prete. Non vi è traccia di un servizio di Cesti tra i cantori pontifici prima di tale data; piuttosto è probabile che Cesti ritenesse di poter avere maggior libertà di movimenti passando dallo stato monastico a quello secolare.

Rosa era già nuovamente a Roma il 10 maggio (DeR. 70); il pittore ne approfittò tuttavia per recarsi fino a Pisa a far visita al Ricciardi nella sua villa di Strozzevolpe (Lim. p. 117). Ciò non gli valse peraltro ad evitare lunghe querimonie del Ricciardi, la cui psicologia di egocentrico valetudinario (spesso anche malato immaginario) si manifesta nell'esigenza di un'attenzione esclusiva e nella gelosia verso gli altri amici del pittore. Al che Rosa replicava, per tenerse lo buono (DeR. 72):

...Del Cesti non dirò di vantaggio, solo che vi ricordo ch'è musico e frate: due condizioni da rendere vituperoso San Carlo Borromeo. Ma che io habbia viaggiato per lui, questa non ve la passo, e se voi la credete, commettete un peccato incapace di perdono; per chi viaggiai lo sa il mio core e la mia fede. E' ben vero che mi servii di lui per compagnia... Di Roma questo dì vigilia di San Lorenzo 1659...

Lì per lì, anche se non definitivamente, il corruccio del Ricciardi sembra essersi placato, chè a lui sono indirizzate le successive lettere che parlano di Cesti. Il quale, benchè da circa due anni fosse in Italia, non aveva troncato i suoi rapporti con l'arciduca tirolese. Scrive infatti Salvatore Rosa da Roma, il 1° settembre 1659 (DeR. 73):

...Il Cesti mi scrive che in breve sarà di ritorno a queste parti, havendo hauta buona licenza dal suo Serenissimo, e che a bocca mi dirà gli arcani che a ciò l'hanno mosso, e vi saluta...

O la grazia attesa, secondo Rosa, da Cesti, di passare dal clero regolare a quello secolare, non aveva ancora avuto effetto; o Rosa stesso, scrivendo in tal senso in una delle lettere già citate, si ingannava sulle reali intenzioni dell'amico. Purtroppo non ci è pervenuta nessuna lettera in cui Rosa riferisca chiaramente gli « arcani », che del resto neanche Cesti osava affidare per lettera; abbastanza tuttavia se ne ricaverà dagli avvenimenti che seguirono.

Intanto, in quell'autunno, per intercessione, pare, dell'Imperatore Leopoldo e del cardinale Giovanni de' Medici, Cesti aveva ottenuto l'investitura di cavaliere dell'Ordine di S. Spirito; per conseguirla occorreva possedere una rendita di almeno 100 scudi annui che l'arciduca Ferdinando Carlo gli assicurò con la donazione di una casa ad Innsbruck del valore di 6000 fiorini (18). Malgrado tanti appoggi però, il piano di Cesti, di farsi accogliere come soprannumerario tra i cantori pontifici, incontrava l'opposizione del collegio dei cantori (1° novembre 1659), difficilmente superabile se non si fossero verificate circostanze fortunate. Il 20 dicembre Rosa così scrive a Ricciardi (DeR. 79):

...L'altra sera mi comparse il Cesti, e di primo incontro si dolse di voi con dirmi che non vi degnaste seco: a la qual proposizione risposi che i cervelli come il vostro, il terzo del giorno parlano cogli Angeli; e così si quietò. Ma udite se questa razza sono de la man dritta della fortuna. La settimana passata morì uno di Cappella, e lui riendra (sic) nel suo luogo, e questi sono 30 scudi il mese, dieci gliene dà il cardinale, e 10 altri San Spirito, che son cinquanta scudi il mese a la barba di quanti pennelli e penne si trovano nell'universo.

E questa razza è sol ben vista e accolta (19).

Il 21 dicembre infatti gli atti della cappella pontificia (20) registrano l'ammissione, in sostituzione di altro tenore defunto, di « frate Antonio Cesti »; un mese dopo, il 21 gennaio 1660 ne è registrata l'effettiva entrata in servizio, dopo il mese di licenza che per consuetudine era accordato a tutti i cantori di nuova nomina.

Si vedrà in seguito fino a che punto l'interesse di tale nomina fosse di Cesti. In che occupazioni egli trascorresse

(18) SANDBERGER, op. cit.

(19) Rosa cita qui, come già aveva fatto in precedenza, un verso della interessante sinfonia il Wellesz (*Zwei Studien zur Geschichte der Oper*

(20) Cfr. E. CELANI, *I cantori della Cappella Pontificia nei sec. XVI-XVIII* in *Riv. Mus. Ital.*, XIV (1907), p. 754.

a Roma l'anno 1660 e i primi mesi del 1661 non ci è dato di saperlo; eppure non sarebbe inutile per la storia della musica a Roma, poichè non è da pensare che il papa Chigi, protettore di artisti e letterati, dopo essersi tanto interessato alla sua arte di cantore (e di compositore?) e avere così apertamente favorito il suo stabilirsi a Roma, non intendesse avvalersene anche al di fuori dell'attività della cappella papale. Anche Rosa ne tace fino al 3 marzo 1661, e solo allora scriverà a Ricciardi a Pisa (DeR. 90):

...Il Cesti, chiamato per queste prossime feste, se ne verrà fra pochi giorni a cotesta volta; se mi fa gola, lo lascio considerare a chi perfettamente ama come me, non già per venire a riveder Fiorenza, quale a me nulla importa che sia nel mondo, ma per più presto riveder voi, qual'altro non desidero!...

Le nozze che si preparavano e che furono celebrate poi in giugno, erano quelle di Cosimo de' Medici con Margherita d'Orléans, in occasione delle quali, come si soleva per i grandi avvenimenti di corte, fu rappresentata un'opera, l'*Ercole in Tebe*, di Jacopo Melani. Ma anche Cesti partiva da Roma portando con sè, pronta o quasi ultimata, la partitura della *Dori*, rappresentata in data non bene accertata al Teatro dell'Accademia dei Sorgenti (21). Dalla vita di Salvator Rosa del Baldinucci apprendiamo che il committente di questa seconda opera era stato, per fare atto di liberalità verso i serenissimi sposi (ahimè, tutt'altro che tali!), nessun altri che l'arciduca Ferdinando Carlo, giunto a Firenze per l'occasione delle nozze. Fin dall'arrivo di Cesti a Firenze e dal primo incontro con l'arciduca (se non prima) doveva essersi maturato il progetto di un ritorno ad Innsbruck; in più Cesti insisteva presso l'amico pittore perchè anch'egli si recasse in Tirolo, elogiandogliene il soggiorno e la generosità dei principi. Rosa ne dà notizia

(21) Così il catalogo dei libretti della Library of Congress di Th. Sonneck, dove non è però indicata la fonte di tale notizia.

al solito geloso Ricciardi in una lettera del 16 aprile (DeR. 91):

...Ma veniamo al terzo [motivo di risentimento], il quale è il più ridicolo di tutti, con tutta l'attestazione de' due venerabili Bedi che mi citate, del Cesti, e Signoretti, ch'io sia per fare il viaggio d'Isprucch. Questo, Ricciardi mio, è motivo e desiderio del Cesti, non volontà determinata di Salvatore, il quale stima così Sprucch quanto voi...; e pure vi fate dare a intendere certe cose, che a me saria impossibile il crederle di voi. E quand'anche il medesimo Cesti asserisse qualche mia promessa intorno a sì fatta materia (la quale non potrà mai affermare ch'io l'abbia detto d'assolutamente), questo l'ho il più delle volte detto per complimento, e per non sentirlo più discorrere di sì fatti paesi.

Io veder Precipi, io andare senza voi in paesi di solitudini, di mia elezione trasferirmi in un cielo dove non si prezza che la musica? oh, che Idio ve lo perdoni, oh come vi siete inc...! (22).

Comunque Rosa si lasciò almeno indurre a venire a Firenze, e combinò, per placare il Ricciardi, che anche questi vi venisse per ritrovarsi insieme in casa di Cesti (DeR. 92):

...Vi torno a replicare che non ho hauto mai pensiero di veder la Germania, e s'el Cesti vi dice di volersi meco menare, e ch'io glie n'abbia dato intenzione, lasciate dire, chè non sono tanto c... che non sappia dove sta bene la buggia e la verità... La Signora Lucrezia non vuol perdere quest'occasione di riveder sua madre, doppo tanti anni, e di rigoder la vostra cordial compagnia, sicchè saremo tutti di casa, cioè tre persone e un solo Idio... Vi prega la Signora Lucrezia a non far che si sappia la sua venuta in Fiorenza, per desiderio che ha di giungere all'improvviso a sua madre, donde pensa di trattenersi nel tempo che si starà in Fiorenza. La mia [dimora], perchè non so donde m'andare, e voi ci sete più forestiero di me, vorrei che fusse unitamente dal Cesti, havendomi scritto d'esserci la comodità; del resto mi rimetto a voi che sapete, et il mio et il genio de' Fiorentini... Di Roma, questo dì 7 di Maggio 1661...

(22) Ancora una volta Rosa ebbe a rifiutare l'offerta di una corte nel 1665: si trattò allora della corte francese.

Anche questo soggiorno di Rosa a Firenze fu breve; non così quello di Cesti, il quale, malgrado dovesse essergli già scaduta la licenza avuta dalla cappella pontificia, in novembre ancora se la spassava allegramente a Firenze, incurante delle minacce che si addensavano contro di lui a Roma. Questa volta è Cesti stesso che scrive (Lim., Appendice, N. 3) (23):

Al Sig.re Gio. Batta Ricciardi
Mio Sig.re e P.ron Sing.mo
Pisa

Signor mio et amico carissimo,

Pur troppo seppi il suo male, e Iddio sa se me ne rincresceva, come ancora a tutti questi Signori, che la riveriscono, e meco si rallegrano della sua recuperata salute.

Quanto all'avviso che scrive il nostro Signor Rosa è verissimo: e l'istesso fu scritto non solo a me, ma al Serenissimo Granduca, il quale ha preso la mia protezione e si spera che tutto terminerà in bene. Vi mando la scrittura perchè vediate se hanno ragione di voler fulminar le scomuniche; in ogni caso che dovessimo romperla, che non credo, perchè si riducano a un punto solo e dicano che io dovevo andare a licenziarmi a Roma e non per lettere; onde il Serenissimo Granduca martedì venturo chiederà lui per me la licenzia, e credo sarà fornito; in ogni caso, dico, il Serenissimo Signor Arciduca mi dice che non mi pigli fastidio ch'egli mi assisterà. E' però bene saldarla al meglio sia possibile, come spero seguirà certo. Partecipate a mio fratello, al quale tralascio di scrivere perchè non ho molto tempo e sopra il tutto vi prego a rimandarmi la scrittura perchè non ho copia, e mi potria forse bisognare; come sarà terminato il negotio io ne manderò anco una copia a Salvatore, ma hora che s'è mandato l'originale al Signor Imbasciatore di Toscana a Roma è bene non sia veduta altrove per non far peggio.

Del resto mi voglia bene e mi comandi.

Firenza 29 9.bre 1661.

Di Vostra Signoria devotissimo et amico vero
A. Cesti

(23) Pubblicata per cortese concessione dell'editore dr. Aldo Olschki.

(Seguono, tra la chiusa della lettera e la firma, i seguenti poscritti):

Ho inviata la lettera a Roma.

Dite a mio fratello che sento che costà siano molti ammalati, e però non mando Don Remigio (24); e forse io lo condurrò meco perchè si va dicendo che il Serenissimo Arciduca sia per stare alle Cascine.

Il Serenissimo Granduca ci banchettò tutti alla grande giovedì sera nel proprio palazzo, e poi fece tirare due riffe, et a me toccò una rosetta di diamanti di valsuta di scudi cento e cinquanta. E l'altra simile al Signor Abate Viviani.

Formalmente il rimprovero che gli si muove da Roma è dunque questo: che avendo deciso di ritornare al servizio dell'arciduca Ferdinando Carlo egli non avrebbe dovuto scrivere per ottenere il congedo, ma recarsi di persona. Ma è evidente la sproporzione tra tale mancanza e la minaccia di scomunica e il rigore che inducono Cesti a ricorrere alla protezione del Granduca di Toscana e questi a rimettere la pratica al proprio rappresentante diplomatico. Il fatto è che, entrato nella cappella pontificia come «frate Antonio Cesti», un mese dopo (cfr. i due documenti riferiti dal Celani e già citati più sopra) egli è divenuto semplicemente il «Signor Cesti», e così (o come «Cavaliere Cesti») sarà d'ora in poi designato in tutti i documenti che lo concernono: in qualche modo pertanto egli deve avere ottenuto dal Pontefice, in

(24) Don Remigio Cesti era probabilmente figlio del fratello di Cesti residente a Pisa. E' probabilmente l'Abate Cesti che cantò la parte di Ercole (basso) nell'*Ercole di Tebe* di Melani; il maggiore dei Cesti, Antonio, infatti, nè fu mai abate, nè cantava con voce di basso, bensì di tenore. Don Remigio svolse la sua attività di musicista abitualmente a Pisa; tuttavia l'affettuosa protezione dello zio si manifesta, oltre che nella sollecitudine per la sua salute esplicita nella presente lettera, nel fatto che una sua opera *Il principe generoso* fu probabilmente eseguita alla corte di Vienna. Vi dedicò un lungo studio, pubblicandone anche l'interessante sinfonia di Wellesz (*Zwei Studien zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert* in SIMG, XV, 1913), il quale suppose, con molta probabilità, che anche la *Serenata*, eseguita a Firenze il 14 agosto 1662 e attribuita ad Antonio, sia in tutto o in parte opera di don Remigio.

cambio dell'impegno di fissare la propria residenza stabilmente a Roma, non più il trasferimento al clero secolare, di cui aveva fatto cenno precedentemente S. Rosa, ma addirittura, il proscioglimento dai voti pronunziati. Sembrava dunque, ed era, atto di gravissima ingratitudine e di spregiudicata premeditazione, che egli dopo poco più d' un anno se ne tornasse al servizio del suo protettore tirolese.

Anche Rosa non si sente di dargli ragione e sfoga forse anche il dispetto di non essere stato messo a parte della macchinazione, in due lettere a Ricciardi, rispettivamente del 2 e del 10 dicembre 1661. Più esplicita è la prima (DeR. 96):

...Del Cesti non starò a dire di vantaggio, sentendo per tutto l'ostinazione de' suoi pensieri, e pure io che l'amo, non so trovare argomenti così gagliardi da difenderlo dalle giuste mormorazioni che si fanno contro di lui; e questi preti, che sanno donde il gran diavolo tiene la coda, lo predicano per il più ingrato huomo dell'universo, e per dirvela, con qualche raggione, *per il beneficio fattoli dello sfratamento*, al quale non potè arrivarci il suo Arciduca. Ma perchè *mentò*, al quale non potè arivarci il suo Arciduca. Ma perchè il musico è nato e vive per dare in si fatte debolezze, lascierò che se la sbrighi da per lui tanto più che intendo ch'el Gran Duca ci ha poste le mani, che vuol dire che conseguirà tutto quello che lui desidera, in riguardo dell'autorità di Principe così grande...

Più irritata è la seconda, forse per riflesso di una lettera di Cesti analoga a quella a Ricciardi già riportata, dalla quale risultava la spensierata sicurezza dell'incriminato (DeR. 97):

...Ho caro ch'el Gran Duca habbia messo mano a gli interessi del nostro Cesti; dall'autorità del quale sono sicuro che le cose piglieranno ottima piega, e d'ogni sua sodisfazione.

Per noi, son certo non si movrebbe un cane da cacare, e tanto basti quando si parla con voi, alla barba delle riffe e delle raffe de' fortunati, i quali possono ostinarsi a lor posta, c'ogni a loro riuscirà...

I fatti diedero ragione alla fiducia di Cesti nella sua buona stella e nelle ottime protezioni; chè infatti, pur non essendo riuscito nell'intento il Granduca di Toscana, egli fu dimesso dalla cappella, sanando la prolungata assenza e ogni formale addebito, l'11 febbraio 1662 « per ordine di N.S., havendone Sua Maestà (l'Imperatore Leopoldo) supplicato della licenza S. S. per detto Cesti » (25). Nel frattempo Cesti si era recato a Pisa con l'Arciduca (Lim. XXX, del 7-1-1662), per poi tornarsene ad Innsbruck (26). L'8 aprile 1662 Rosa scrive (DeR. 101 bis) di non averne notizie. Tre lettere dell'anno successivo trattano di un dissenso di Cesti con un tal Perozzi, dissenso del quale non sappiamo altro se non che lasciò uno strascico prolungato di intenso rancore. Nella prima (DeR. 121, del 25-8-1663) Rosa non vuol pronunziare un giudizio contro Cesti:

...Sto aspettando un manifesto dal nostro Sig. Cesti intorno alla rottura col Perozzi, havendomi fatto intendere che li preme ch'io non facci di lui sinistra impressione; ma questo non so come mi potrà essere facile, sapendo ch'egli sia e frate e musico. Con tutto ciò sospendo ogni giudizio sino all'informazioni di lui...

Nella seconda (DeR. 123, del 15-9-1663) lo associa a un tal Cordini che si era reso colpevole contro di lui:

...Circa alle discolpe del Cordini, staremo a sentire; e pure voi et io sappiamo del suo peccato. Il simile s'intenda del Cesti; ma quel suo peccato originale di musico e di frate, oh quanto pesa, oh quanto dice!... Il pregarvi che mi amiate

(25) CELANI, op. cit.

(26) Tra il maggio e il giugno, in occasione di un nuovo passaggio da Innsbruck di Cristina di Svezia, fu eseguita un'altra opera di Cesti, la *Magnanimità di Alessandro*, il cui libretto benchè sia dello stesso autore dell'*Alessandro vincitor di sè stesso*, Francesco Sbarra, è però totalmente diverso. Anche qui un prologo d'occasione fa un parallelo tra Alessandro Magno e « Alessandra Christina », nome assunto dalla regina all'atto della conversione in onore di Alessandro VII che ne era stato il principale autore (cfr. Sandberger, op. cit.).

con più fervore, è impossibile ch'io possi cessar da questa istanza, attesochè son troppo disgraziato in simil genere... e se bene l'anima vostra è di molto superiore all'altre, ha però per sua stanza la carne...

Il tutto sia detto per modo di discorso, chè so molto bene che le nostre anime non sono nè quelle del Cesti, nè quelle del Cordini, o altre simili...

Dal che si ricava dunque che si trattava ancora una volta di un peccato di nera ingratitudine; ma il tono sembra implicare che Cesti avesse peccato in tal senso anche contro lo stesso Rosa. E poichè l'annunziato « manifesto » di discolpa non giungeva ancora, Rosa conclude (Lim. XXXV, del 6-10-1663):

...Le discolpe del Cordini non comparvero mai, nè quelle del Cesti col Perozzi si videro. Infatti bisogna confessare che queste son materie difficili, et è meglio alle volte non rimuscinarle...

Col tempo il tono si rasserena, benchè permanga ancora un certo distacco. Un'ultima volta si parla ancora del Perozzi in una lettera del 3 giugno 1665 (DeR. 138):

...Con l'occasione del Capitolo Generale, ho veduto il P. Pierozzi, il quale si fece meco una buona sfogata del Cesti, chi s'abbia ragione lo lascio alla Verità...

Sopraggiungevano intanto altre difficoltà per Cesti. Non tanto per la morte dell'arciduca Ferdinando Carlo, avvenuta nel 1663, lasciando a successore il fratello Sigismondo Francesco, dal quale Cesti continuò a ricevere protezione e favori. Ma anche questi moriva improvvisamente il 25 giugno 1665, proprio quando, avendo rinunciato allo stato ecclesiastico, si preparava a contrarre matrimonio per assicurare la successione ereditaria. Ascritto è il commento di S. Rosa, in un poscritto ad una lettera al solito Ricciardi (DeR. 139, dell'11-7-1665):

...Il Cesti finalmente restò vedovo affatto: accidente veramente degno di compassione.

Appena qualche settimana dopo, però, egli poteva annunziare a Ricciardi (DeR. 140, del 22-8-1665):

...Del Cesti sento che sia per trasbalzarsi, assieme con tutta la caterva de' suoi cantori, alla Corte dell'Imperatore con honoratissimi partiti...

Al momento della morte del suo protettore Cesti stava infatti preparando l'opera destinata ai festeggiamenti nuziali, la *Semiramide*, su libretto di Andrea Moniglia, commessagli stavolta dal Granduca di Toscana. Nel frattempo conduceva laboriose trattative con l'impresario Faustini per un'opera da rappresentarsi a Venezia, che sarà poi il *Tito*; trattative delle quali è rimasto un gruppo di 16 lettere di Cesti, già segnalate da Taddeo Wiel al Kretzschmar e parzialmente riferite da quest'ultimo, ma purtroppo non più identificate, per mancanza di precise indicazioni, tra il ricchissimo materiale posseduto dall'Archivio di Stato di Venezia (27). Le trattative con Venezia duravano almeno dal 1° marzo 1665, data della prima lettera; e il 25 giugno l'accordo non era ancora raggiunto. In tale data Cesti ringrazia infatti il librettista conte Niccolò Beregani di ciò che questi ha potuto ottenere facendosi intermediario presso Faustini; si dichiara peraltro tuttavia insoddisfatto e pretende che gli spetti un compenso maggiore di quello abitualmente percepito dal maggior operista veneziano, il Cavalli, « trovandomi impegnato così con S. Altezza Imperiale (l'Arciduca) e con gli

(27) H. KRETZSCHMAR, *Beitraege zur Geschichte der Venetianische Oper in Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XL (1907), pagg. 71-81. Troppo vaga è l'indicazione ivi data di un « Ratsarchiv »; anche il Prunières (op. cit.) lamentò l'impossibilità di identificare il ricchissimo materiale segnalato dal Wiel al Kretzschmar (circa 180 documenti) e da questi utilizzato in questo e in successivi studi senza fornirne adeguato riferimento. Infruttuosa è stata anche una ricerca da me tentata recentemente e dovuta troppo rapidamente troncata.

altri di questa corte ». Dalle lettere seguenti traspare invece l'incertezza conseguente alla morte di Sigismondo Francesco; si alternano soprattutto notizie contraddittorie circa la disponibilità per Venezia di alcuni cantanti, che evidentemente dovevano essere scelti tra quelli presenti a Innsbruck, non sappiamo se stabilmente o soltanto in vista della progettata e non avvenuta esecuzione della *Semiramide*. Presto però il tono si fa più sicuro e quasi insolente; il 23 agosto Cesti scrive a Faustini, poichè i quattro cantanti designati non sono stati messi in libertà, che rinunzi addirittura all'opera, la quale, essendo «componimento eroico» non è cos. da prendersi alla leggera. Poco prima, il 16 agosto (in pari data deve aver inviato uguale annunzio a S. Rosa) ha dato notizia di essere stato nominato «cappellano d'onore» della corte imperiale; ma egli ha deciso di pregare l'Imperatore di chiamarlo a Vienna soltanto per casi straordinari, perchè non si vuol separare dalla sua casa di Innsbruck, che ha un valore di 1500 Gulden!

L'avvenimento straordinario non tardò a presentarsi, e si trattò delle nozze dell'Imperatore con l'Infanta di Spagna, Margherita d'Asburgo. A partire dal 16 maggio 1666 Cesti scrive da Vienna: tra l'altro (27 giugno) per lamentarsi dei versi di Beregani. Il Kaiser lo ha sistemato in una villa perchè egli possa meglio lavorare all'opera più grandiosa del secolo, il *Pomo d'oro*, avendo a collaboratore Francesco Sbarra, anch'egli passato dalla corte arciducale a quella imperiale (28). Inoltre pare che Cesti fosse anche incaricato

(28) Le nozze imperiali ebbero luogo nel dicembre 1666. Tuttavia non risulta che il *Pomo d'oro* fosse eseguito prima del luglio 1668, per il compleanno della sposa imperiale. Il ritardo fu probabilmente dovuto alle esigenze della grandiosissima messinscena del Burnacini; frattanto furono eseguiti: *Nettuno e Flora festeggianti* e *Le disgrazie d'Amore*, entrambi su libretti di Sbarra, rispettivamente nel 1666 e nel carnevale del 1667; la *Semiramide*, su libretto di Moniglia, composta ma non eseguita a Innsbruck, il 9 giugno 1667; la «festa a cavallo» *La Germania esultante*, di cui Cesti compose soltanto le parti vocali, nel luglio 1667.

di comporre un'opera da eseguire al passaggio della sposa imperiale da Milano. Ma tutte queste notizie, e quelle sulla intensa attività svolta da Cesti a Vienna non si riflettono nelle lettere di Rosa, sia per lacune dell'epistolario stesso, sia per la mancanza di quella parte che sarebbe stata più preziosa ai nostri fini, il carteggio diretto tra Cesti e Rosa. Fa eccezione una breve notizia che riguarda un altro librettista di Cesti, l'Apolloni (Lim. XXXVII, del 16-6-1666):

...Questa matina ho veduto l'Appollonj, il quale mi ha domandato di voi, e mi significò che in breve era per trasferirsi di nuovo poeta della Germania: negozio già digerito dal nostro Cesti...

Non resta da citare ormai, che un gruppetto di quattro lettere rosiane che parlano di Cesti. Forse l'apparente freddezza di Rosa nel riferire di lui a Ricciardi nascondeva soltanto il rinascimento che l'amico si acconciasse alla vita di corti straniere; l'interesse si risveglia e la partecipazione si fa più diretta non appena Cesti accenna di voler tornare in Italia (DeR. 175, del 15-9-1668):

...Mi dispiace sentir ch'el Cesti sia per trasferirsi a Venezia, luogo che dovia sfuggire più della peste, per non rammentare ne gli animi di coloro gli accidenti successi per sua caggione...

Francesco Sbarra, lucchese, dopo essere stato librettista della seconda opera di Cesti, successe ad Apolloni come librettista della corte di Innsbruck nel 1659; è probabile, ma non certo, che Cesti componesse la musica, peraltro perduta, della sua *Venere cacciatrice*, rappresentata a Innsbruck in quell'anno. Alla morte dell'arciduca Sigismondo Francesco Sbarra fu ereditato, insieme a Cesti, dalla corte imperiale. Il *Pomo d'oro*, con i suoi 5 atti e 67 scene, con le sontuose « apparenze » ideate da Burnacini, con gli innumeri dei e semidei del cielo, della terra, del mare e degli inferi, chiamati a tessere le lodi della novella imperatrice, riscatta assai sovente la sua monumentalità con una nota di malizioso umorismo. Ne sono rimasti soltanto gli atti I, II e IV, pubblicati nei volumi III-IV dei *Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*.

Quali fossero questi « accidenti » non sappiamo; certamente essi dovettero essere susseguenti alle rappresentazioni del *Tito*, oppure in relazione con esse. Ma Cesti rinunziò a recarsi a Venezia, o vi fece soltanto una fugace apparizione, perchè in novembre era già a Firenze; il piacere per il suo ritorno, comunicatosi perfino al geloso Ricciardi, trasparè dal passo seguente di Rosa (DeR. 177, del 1-12-1668):

..Ieri fu da me l'Appolloni di ritorno dalla patria, e mi diede buonissime nove del Cesti, oltre quelle che ricevei da voi. Mi contò della comparsa che voi li faceste alla finestra nella vostra casa di Fiorenza, con barrettone rosso, doppio un'infenità di bussate...

Un riflesso della stucchevole gelosia di Ricciardi si legge ancora in una lettera del 23 marzo 1669 (DeR. 182). E tuttavia è rivolto a Ricciardi il commento alla notizia inattesa della morte di Cesti, avvenuta il 14 ottobre 1669. Sono poche parole (DeR. 188, del 26-10-1669) dalle quali l'abbandono al sentimento è volutamente bandito; ma non abbiamo motivo di dubitare della loro sincerità, poichè tutto il copioso e talora verboso epistolario rosiano sta a testimoniare di un eguale e pudico riserbo ogni qual volta si tocchino i sentimenti più intimi e gelosi e generosi dell'uomo:

...Della morte del nostro Cesti non ho espressioni equivalenti per significarvene il dolore, onde risolvo a non dirne di vantaggio. La musica comica ha perso assai, et i versi del nostro Appolloni non haveranno più, per l'avvenire, candito così soave...

Una epigrafe laconica sulla tomba, ignota, dell'amico non più « frate » e non più « musico ». Una fronda che si stacca dal ceppo, che già indurisce e si raggrinza, degli affetti più cari.

FORTUNA DELL' « ORONTEA »

DI

FRANCO SCHLITZER

Il dramma *Orontea* di Giacinto Andrea Cicognini (Firenze, 1606-Venezia, 1660-?), musicato da Antonio Cesti, fu una delle opere musicali, che nella seconda metà del seicento ebbero maggior fortuna. In circa trentacinque anni dalla sua prima apparizione sulle scene veneziane se ne ebbero non meno di diciotto riedizioni nei teatri d'Italia, oltre quelle che ebbero luogo nei paesi germanici (1). « In pochi scorsi di penna in pochi corsi di sole » il poeta scrisse il suo dramma. Rimangono ignote le circostanze che avvicinarono poeta e musicista, e le fasi della loro collaborazione. Con l'*Orontea* del Cesti, nel 1649, venne inaugurato il primo teatro pubblico veneziano. L'Allacci (2) notò che la rappresentazione di quel « dramma in musica si fece in una casa privata nella vita detta de' Proverbi, nella contrada de' SS. Apostoli, ove più non sussiste il teatro, e fu la prima che si udisse in tal sorta di luoghi ». Il teatro, infatti, era proprietà di Ca' Bellegno, ed ebbe vita breve. Il Galvani (3) elenca le poche opere che tennero dietro alla

(1) Si avverte che in queste pagine non abbiamo inteso esporre che un saggio di ricerche sulla fortuna dell'*Orontea*, sicuri che, o per non aver saputo ben cercare, o perchè ce n'è mancata l'occasione, altre notizie ci saranno sfuggite. Le raccolte di libretti dalle quali abbiamo attinto le notizie qui messe a profitto, sono quelle del Conservatorio di Santa Cecilia e della Biblioteca V. E. di Roma, del Liceo Musicale di Bologna, della Marucelliana, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

(2) *Drammaturgia*, coll. 584-85.

(3) *I Teatri musicali di Venezia nel sec. XVII*, pp. 38, 47, 73-4.

Oronthea, negli anni successivi al 1649: l'*Orinthia* (1650), *Gli Amori d'Alessandro Magno e di Rosanne* (1651), l'*Erginda* (1652) e dopo una lunga interruzione, *La Floridea*, rappresentata nel 1687.

Il libretto della prima rappresentazione venne pubblicato con questo titolo:

ORONTEA. Drama musicale del D. Hiacinto Andrea Cicognini Academico Instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di SS. Apostoli. Nell'Anno 1649. All'Illustrissimo Sign. Giovanni Grimani Calergi.

In Venetia, MDCXLIX. Con Licenza de Superiori e Privilegio.

Si vende in Frezzaria per Giacomo Batti.

Prologo e tre atti. Il nome del Cesti non è menzionato, nè sono elencati i nomi degli interpreti. Il prologo si svolge tra una « Sirena in mare », « Amore in una nube » e « Due Tritoni » nel Mar Rosso.

L'opera ebbe un grande successo e rese celebre il Cesti, che per la prima volta si era cimentato nel genere teatrale. Il suo amico Salvator Rosa, dopo qualche mese, di lui scriveva in una lettera: « ...al presente gloria e splendore delle scene secolari... ».

Rappresentazioni dell'*Oronthea* dovettero aver luogo nell'autunno 1650 a Lucca. Sebbene non ci sia stato possibile rintracciare il libretto a stampa (se pur venne pubblicato) se ne ha notizia da una lettera del poeta lucchese Francesco Sbarra a Michelangelo Torcigliani (Lucca, 29 dicembre 1650), pubblicata nel libretto del suo *Alessandro vincitor di se stesso* (4), nella quale è detto: « Il Padre Cesti, miracolo

(4) *Alessandro vincitor di se stesso*. Drama Musicale del Signor Francesco Sbarra Gentiluomo Lucchese dedicato all'Altezza Serenissi. di Leopoldo Guglielmo Arciduca d'Austria etc. da Giov. Battista Balbi Inventore degli Apparati di scene, macchine e balli. Rappresentato in Ve-

della Musica, con altri Virtuosi rappresentò nel passato autunno un gentilissimo dramma nella città nostra; io so bene all'ora relegato in letto da una lunga e pericolosa indisposizione, a dispetto del male, che voleva tra l'altre miserie, che seco adduce, privarmi ancora della vista di questa virtuosa attione, mi portai a vederla: il gusto, ch'io ne ritrassi, fu riconosciuto da me l'unico mio rimedio, a segno che più volte reiterato mi fece esperimentar quello che si dice, dagli offesi dalla Tarantola, che si risanin col canto, e mi confermai nel sentimento che haveva che non senza gran misterio la saggia antichità fingesse ch'Esculapio Dio della Medicina nascesse d'Apollo Dio della Musica. Per sodisfare all'istanze di questi Virtuosi, da' quali riconosceva la recuperata salute, intrapresi, et ultimai un Dramma in quei pochi giorni, che d'otio mi concesse la mia convalescenza, tempo maggiore e più opportuno non venendomi permesso dalla necessità che tenevano di rappresentarlo prontamente a Venetia... ».

Da una fugace lettura del libretto dell'*Alessandro*, ci si accorge che esso è una imitazione dell'*Oronthea* del Ciccognini e quindi si può desumere che fu questa l'opera dallo Sbarra ascoltata a Lucca nell'autunno 1690.

L'*Oronthea*, trasmigrata, al pari di alcune altre opere in musica (per esempio, *Il Nerone ovvero l'Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, la *Veremonda* e il *Giasone* del Cavalli) da Venezia a Napoli, fu, forse, la prima opera che, messa in scena al Teatro di San Bartolomeo, venne «arricchita di nuova musica» da un compositore napoletano, Francesco Cirillo, nel 1654. In quello stesso anno veniva rappresentata a Venezia un'altra opera di un musicista napoletano, il *Ciro* di G.C. Sorrentino «con prologo, aggiunte, mutazioni, e aggiustamenti» per il pubblico veneziano. Il

netia nel Theatro di S. Gio. e Paolo. - In Venetia, 1651, Per Giacomo Batti, Libraro in Frezzazia. Con licenza de' Sup. e Privilegio. In 12°, pp. 20 nn., 72. Prologo e tre atti.

1654 segnò quasi l'inizio dell'affermazione della operistica melodrammatica napoletana, che, in contrasto con quella veneziana, tra gli ultimi anni del 1600 e i primi del 700 ebbe la supremazia e la conservò per molti decenni. Nemmeno delle rappresentazioni napoletane dell'opera del Cesti ci è stato possibile rintracciare il libretto a stampa, che venne edito, secondo l'Allacci, dal libraio Roberto Mollo; ma, in compenso, ci è stata conservata nella Biblioteca di San Pietro a Maiella in Napoli, oltre una raccolta di «arie», la partitura, nel frontespizio della quale il nome del Cesti è sostituito senz'altro da quello del ricordato Cirillo (5). A rappresentazioni romane, che ebbero luogo, come si vedrà più innanzi, tra il 1656 e il 1660, si potrebbe riferire il libretto edito senza indicazione di anno dal libraio romano Bartolomeo Lupardi, il quale nella lettera di dedica dichiarò: « La presente operetta dell'Oronthea Regina d'Egitto di nuovo vagante e peregrina per mezzo della stampa »:

ORONTEA, Regina d'Egitto del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Dedicata all'Ill.mo Sig. e Padron Colendiss. il Sig. Pompeo Eugeni.

In Venezia, s.a.

Non sono menzionati i nomi del compositore e dei cantanti. Venne eseguito il prologo delle rappresentazioni veneziane.

Successivamente, rimaneggiata, l'*Oronthea* venne data, come ha notato il Pirrotta, ad Innsbruck, ove il Cesti fu tra il 1652 ed il 1657 (6). Un esemplare del libretto si conserva nella Biblioteca Naz. Centrale di Roma, ed ha questo titolo:

(5) CROCE, *I Teatri di Napoli* (1891), pp. 136-7; PROTA-GIURLEO, F. *Cirilli e l'introduzione del melodramma a Napoli* (Grumo Nevano, 1952).

(6) In « Santa Cecilia », rivista dell'Accad. Naz. di S. Cecilia, a II, n. 3 (Roma, giugno 1953).

L'ORONTEA Dramma Musicale del Signor D. Hiacinto Andrea Cicognini Accademico Instancabile Di nuovo ristampata e rappresentata in Innsprugg Nel Teatro di Sala l'anno 1656 Appresso Michael Wagner.

Prologo: *Filosofia e Amore.*

Nel 1661 gli Accademici dei Sorgenti di Firenze rimisero nuovamente in scena nel loro teatro l'*Orontea* e nella lettera di dedica pubblicata nel libretto rifecero brevemente e con qualche omissione la cronaca dei successi dell'opera negli anni precedenti. « Uscito appena da' seni adriatici — così scrissero rivolgendo il loro discorso all'Arciduca d'Austria Ferdinando Carlo volò la famosa Orontea su le rive dell'Eno per inchinarsi al nome di V.A. e trovar luogo in quell'animo augusto, dove hanno il patrimonio tutte le migliori discipline: quivi accarezzata ed accolta, vestì l'ammanto nobile, ond'oggi ambiziosa risplende, ed arricchita in fronte con la grande immagine dell'A.V., si portò poscia a mostrarne le reali sembianze ai Numi del Tebro e del Campidoglio. Giunse finalmente su le sponde fiorite dell'Arno e pensò di far pompa alle Dive di Flora col tesoro dell'ammirabile impronta; ma trovandoci il vivo esemplare di V.A. che con orme generose avea già stampato tutto questo suolo d'eroina magnificenza, giudicò di non poter essa arreararli maggior augumento o splendore; tacita, e sconosciuta elegge l'umile albergo della nostra Accademia... ». Gli accademici, come s'è notato, non ricordarono le rappresentazioni sulle rive del Sebeto.

Il libretto fu edito con questo titolo:

L'ORONTEA dramma musicale del Dott. Giacinto Andrea Cicognini, rappresentato in Firenze nell'Accademia de' Sorgenti...

Firenze, 1661.

Mancano i nomi degli interpreti e del compositore. Precede il prologo: *Filosofia e Amore.*

In quello stesso anno 1661, o secondo il Loewemberg nel 1662, l'*Oron tea* venne rappresentata a Genova, ove fu pubblicato il seguente libretto:

ORONTEA Regina d'Egitto, dramma musicale del dottor Jacinto Andrea Cicognini. Dedicata all'Illustr. Signora e Patrona Colendiss. la Signora Violante Grimalda Selvaga.

In Genova, Per Pietro Giovanni Calenzani.

La dedica dell'editore è datata: 12 novembre 1661. Precede il prologo dei Due Tritoni ed una Ninfa nel Mar Rosso.

Nel 1662 l'opera del Cesti venne data sulle scene del Ducale di Milano ed il libretto, secondo l'Allacci, venne edito: In Milano; per gli stampatori Archiepiscopali, 1662. In questo stesso anno venne data a Torino e di quelle rappresentazioni è noto il libretto, di cui un esemplare è nella Biblioteca del Congresso del Washington ed è registrato dal Sonneck (7):

ORONTEA, regina d'Egitto. Dramma musicale del dottor Iacinto Andrea Cicognini.... Fatto rappresentare dal Signor Gio. Battista Abbatoni in Torino.

Torino, Bartolomeo Zavatta, 1662. Tre atti con prologo.

L'impresario nella lettera di dedica scrisse: « il presente dramma musicale » è stato applaudito « in tutte le parti di Italia ». Tre pagine aggiunte contengono le « Aggiunte nell'opera dell'Oron tea »: Atto I, II, « Qual vaneggiante ardir », con l'aria « Credere a femine è vanità »; Atto II, 1, « Dimmi Amor, che t'ho fatt'io »; II, 5 (Creonte) « Odami il mondo tutto amo Alidoro. Ah! l'amera; sì, ma con tuo danno »; II, 12, « Un dolcissimo sorriso »; Atto III, 4, « Trionfa mio core »; III, 7, « Da me che più volete »; III, 22, « Giovinetti lascivi ».

(7) *Catal. of Opera Librettos* (1914), p. 836.

Nel 1665 l'*Oronthea* venne rappresentata a Macerata ed a Bologna, e qui probabilmente al *Fornagliari*. Ecco i titoli dei due libretti:

L'ORONTEA. Dramma musicale del Sig. Giacinto Andrea Cicognini fiorentino. Rappresentato nel Teatro di Macerata l'Anno 1665. Dedicato all'Illustrissimo e Reverentissimo Signor Colendissimo Monsignor Franciotti Arcivescovo di Trebisonda e Govern. Generale della Marina.

In Macerata Per li Crisci e Giuseppe Piccini. Con Lic. de' SS. Sup., 1665.

Tre atti, preceduti da un prologo.

L'impresario Giov. Battista Ruggieri nella sua lettera (Macerata, 22 giugno) di dedica pubblicata nel libretto, così si espresse: « La famosa Regina dell'Egitto, *Oronthea*, che a dispetto del tempo e di Morte vive ancora gloriosa nel Mondo per opera del Signor Dottor Cicognini, dopo haver fatto molte sue comparse su gli più nobili Teatri delle primarie città d'Italia, d'onde è sempre uscita non meno ricca di regia nobiltà, che d'applausi, non sarebbe stata promossa da me per farla ora comparire su questo Teatro se non le fossero state in esso apprestate proporzionate comodità. Assicurato dunque di poter quivi esporre questa Regina senza un minimo di pregiudizio del proprio decoro, ho pensato restituirla di nuovo alle stampe per appagare anco con la lettura la curiosità de' nostri virtuosi... ».

Nell'ultima pagina del libretto venne pubblicata questa protesta: « Le parole Cielo, Fato, Destino e simili, sono state espresse per solito uso di semplice Poesia: Sò bene, che già mi conosci Christiano. Vivi felice quanto brami, e compatiscimi quanto puoi ».

L'ORONTEA Regina d'Egitto, dramma musicale del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini.

In Bologna, per Giacomo Monti, 1665, Ad istanza di....

Precede il Prologo dei due Tritoni. A p. 72 si legge questa *Protesta dell'Autore*, che dovette essere un revisore occasionale: « Servendomi delli nomi Destino, Fato, Cielo, Paradiso, Deità e simili non intendo delirare con gli Etnici e profanare ciò che humilmente inchino, ma solo uso tali nomi per aggradimento del parlare. Se bene si reciti in comedia, sono imitati li sentimenti intieramente cattolici ».

Nel 1666 l'*Oron tea*, secondo l'Allacci, « con qualche variazione, ma colla stessa musica del P. Cesti », fu nuovamente rappresentata a Venezia come opera di ripiego in sostituzione della *Doriclea*. Allora per la prima volta il nome del Cesti apparve nella stampa nel libretto e precisamente nell'*Avvertenza allo spettatore*:

L'ORONTEA, Dramma per musica di D. Hiacinto Andrea Cicognini Da rappresentarsi nel Theatro Grimano di SS. Gio. e Paolo l'Anno 1666. Dedicata a Madama Illustrissima et Eccellentissima D. Maria Mancini Colonna Prencipessa Romana, Duchessa di Tagliacozzo, etc.

In Venetia, MDCLXVI, Per Stefano Curti.

A pp. 1-6 la Dedicà del Curti alla Mancini e a pp. 7-8 questa avvertenza al pubblico: « Dopo essersi per il corso di nove mesi dispendiato profusamente per farti comparire con pompa in scena la *Doriclea* drama composto dalla felice penna del Sig. Giovanni Faustini di buona memoria, et che fu rappresentato l'anno 1643 in questa città con gli applausi maggiori, si sono fraposte tante difficoltà che si è convenuto per necessità risserbarla a tempo più benigno et propitio; onde in sua vece in soli dieci giorni si è posta all'ordine l'*Oron tea*, composizione del nobilissimo ingegno del Sig. Hiacinto Andrea Cicognini (meraviglie che si sogliono solamente vedere nel nobilissimo Theatro Grimano), goderei della Musica celeste del Signor Cavalier Antonio Cesti, et per ogni rispetto ne riceverai i diletti maggiori: il Prologo

è lo stesso della Doriclea, composizione del Signor Faustini: godi intanto, et attendi al Dramma ».

Seguirono negli anni successivi rappresentazioni in varie città d'Italia a Lucca, a Bologna, a Reggio, a Roma, a Napoli e infine a Venezia. Diamo qui alcuni titoli di libretti, da noi rintracciati:

L'ORONTEA drama per musica del Signor D. Giacinto Andrea Cicognini. Da rappresentarsi nel Teatro de' Borghi in Lucca l'anno 1668.

In Bologna, MDCLXVIII. Presso Gio. Battista Ferroni, Con Lic. de' Sup.

L'ORONTEA regina d'Egitto. Drama musicale del Signor Dottor Giacinto Andrea Cicognini.

In Bologna per lo Ferroni, 1669. Ad istanza di Giuseppe Longhi.

ORONTEA. Opera Drammatica per musica rappresentata in Bologna l'anno 1669.

In Bologna, per l'Herede del Benaccci.

Oltre che preceduti dal Prologo, vennero i tre atti intermezzati da un «Choro di Corteggiani con Fiaschi e Bicchieri, con i quali scherzano con Gelone e formano un ballo » e da un altro «Choro di Schiavi, Morre e Soldati che dopo un abbattimento formano un Ballo ».

L'ORONTEA Drama musicale del Cavalier Cesti e Poesia del Cicognini. Rappresentata nel Teatro di Reggio. Alle Glorie Immortali dell'A. Sereniss. di Francesco II d'Este Duca di Modena e Reggio etc.

In Reggio, per Prospero Vedrotti, 1674.

A p. 2 lettera di dedica a Francesco II a firma di Leone Parisotti. Prologo: *Poesia, Musica e Giove*.

A Napoli, forse in una casa privata, secondo il Croce, l'*Oronthea* venne rappresentata nel 1674. La musica, si diceva nel libretto (In Napoli per Carlo Porsile, MDCLXXIV), dedicato dai Filomolpi alla Principessa d'Avellino, Donna Geronima Pignatelli, « del famoso sulle scene l'abbate Cesti » era stata *rinnovata per un terzo* (8).

ORONTEA Regina d'Egitto Drama Musicale del Sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini. Dedicata al molto illustre Signore e Padron Osservandiss. il Sig. Paolo Albertazzi.

In Roma, Nella stamp. di Giuseppe Corvo, e Bartolomeo Lupardi, Stampatori Camer., 1677. Si vendono in Piazza Navona in Bottega di Francesco Lupardi Libraro.

Lettera di dedica di F. Lupardi.

L'ORONTEA. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimano di SS. Giovanni e Paolo l'anno 1683. Consecrato all'Altezza Serenissima del Principe Cesare Ignatio d'Este, Generale della Cavalleria della Serenissima Repubblica di Venezia.

In Venezia, appresso Antonio Bosio.

Poesia di A. Cicognini. Dedica di Nicola Navarra in data: Venezia, 17 febbraio 1683. Intermezzati gli atti da due balli d'ubbriachi e di giardinieri. Ancora una volta poesia e musica furono, secondo l'Allacci, rimaneggiate.

Un viaggiatore francese in Italia, M. de Chassabray de Cramailles, in una sua corrispondenza al *Mercure* (marzo 1683) intorno al carnevale di Venezia così scriveva dell'Opera del Cesti da lui ascoltata al « Grimani »:

« On a joué un troisième opéra au Théâtre de Jean et Paul, intitulé *Oronthea*. Voicy ce que c'est. Floridanus fut pris fort jeune par un corsaire, et élevé comme son fils. Oronthea, Reyne d'Égypte qui avoit toujours conservé son

(8) CROCE, Op. cit., pp. 177-78.

coeur dans une entière liberté, luy trouva tant de merite, qu'elle ne püt s'empescher de l'aimer. Néanmoins elle commençoit à se deta cher de l'amour qu'elle avoit pour luy, considérant le tort qu'elle faisoit à ses Parnet à son Royaume, en mettant sur le Trone une Personne de si basse naissance, lors qu' il fut reconnu pour ce qu'il estoit; ce qui engagea cette Princesse à l'épouser. On voit dans cet Opéra huit Décorations diférentes » (9).

Le rappresentazioni veneziane del 1683 furono, a quanto ci risulta, le ultime che dell'*Orontea* si ebbero in Italia. Secondo il Loewenberg (10) essa venne anche rappresentata nel febbraio 1678 ad Hannover e fu la prima opera in musica apparsa sulle scene della città di Wolfenbüttel nell'agosto 1686:

L'ORONTEA, opera in musica, rappresentata dalle Dame di Corte, e consecrata all'Altezza Sern. de' Sig.ri Duchi di Sassonia in Wolfenbuttel nel mese d'Agosto 1686.

Nel 1681 l'opera del Cicognini venne tradotta in francese, quasi alla lettera, da Michel Le Clerc, il quale nel pubblicarla omise il nome del poeta fiorentino. Il dramma francese venne nuovamente musicato dal Lorenzani e rappresentato nel 1688. Il libretto venne edito con questo titolo:

ORONTÉE. Tragédie en musique ornée d'Entrée de Ballet, de Machines, et de Changemens de Theatre, Représentée dans le chasteau de chantilly devant Monseigneur le Dauphin Par l'Academie Royale de Musique. A Paris chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur du Roy, et de l'Académie Française, rue S. Jeacques à la Bible d'Or. 1688.

Poi in Italia andarono smarrite le molte copie della partitura, che dovettero farsi per le rappresentazioni, e del-

(9) In TESSIER *L'Orontée de Lorenzani et l'Orontea du P. Cesti in La Revue Musicale*, 1928, pp. 569 sgg.

(10) *Annals of Opera* (Cambridge, 1943).

L'Orontea non si ricordarono che due frammenti, le arie: «Intorno all'idol mio» e «Dormi ben mio», che il Burney trascrisse dal *Libro di musica* di Salvator Rosa, credendo anzi che essi fossero stati trascritti dal Rosa stesso (11) e li pubblicò nella sua *History* (IV, 67-68). Da questa lezione derivarono le successive edizioni nelle raccolte *Les Gloires de l'Italie* (Vol. II), *Arie antiche* del Parisotti, e *Arien und Gesänge alterer Tonmeister* del Banck (Leipzig, Küstner, s.a., n. 8). Un'altra aria: «Addio Corindo», fu edita in *Alte Meister des Belcanto* (Leipzig, Peters, s. a.). Solamente di recente sono state segnalate dal Pirrotta tre lezioni della intera partitura nelle biblioteche musicali di Parma, di Santa Cecilia di Roma e della Vaticana, oltre il rifacimento napoletano del 1654, del quale si è già fatto cenno (12).

(11) LIMENTANI, in *Poesie e lettere inedite di S. Rosa* (Firenze, 1950), p. 10.

(12) L'Orontea del Cicognini fu musicata anche da Filippo Vismarri e rappresentata a Vienna nel 1660.

UNA LETTERA INEDITA DI A. CESTI
E UN FRAMMENTO DI LETTERA INEDITA
DI SALVATOR ROSA

DI

FRANCO SCHLITZER

In una sua lettera del 23 marzo 1669 all'amico comediografo Giambattista Ricciardi, Salvator Rosa fece cenno di due suoi soggiorni in Toscana di molti anni innanzi (1): quello del 1659 « in compagnia di Cesti », ed il secondo del 1661 « per l'occasione delle nozze ». L'allusione a questa circostanza si riferisce all'avvenimento delle nozze di Cosimo de' Medici (poi Cosimo III) con Margherita d'Orleans. Il Cesti, come accertò il De Rinaldis (2), al giungere del Rosa in compagnia della signora Lucrezia e di Augusto suo figlio in Firenze, vi si trovava già dal marzo. Infatti, il pittore napoletano ai primi di quel mese scriveva al Ricciardi: « Il Cesti, chiamato per queste prossime feste, se ne verrà fra pochi giorni a codesta volta... »; ed il 7 maggio annunziò allo stesso amico il suo viaggio come imminente. Dopo un breve soggiorno fiorentino, ospite di Paolo Minucci, segretario del principe Mattia de' Medici (3), e a Pisa, ospite del Ricciardi, ai primi di luglio con questi si trasferì nella villa di campagna di Strozze per un più lungo e riposante soggiorno. In questa dimora lo raggiunse una lettera di Antonio Cesti, che abbiamo avuto la fortuna di ritrovare

(1) Cfr. *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, trascritte e annotate da Aldo De Rinaldis (Roma, Palombi, 1939), p. 218.

(2) Op. cit., nota 2 a p. 122.

(3) Op. cit., nota a pp. XXIV-XXV.

tra i *Carteggi vari* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Segn. 3787). Ci sembra che essa abbia un particolare interesse, perchè, comè si vedrà, si riferisce alla prima rappresentazione fiorentina della *Dori* (4) ed è, dopo quella edita dal Limentani (vedi n. 5), la seconda lettera del Cesti, di cui si ha conoscenza.

Amico Carissimo.

Lunedì o Martedì il Ser.mo Sig. Arciduca (5) per soddisfare alla curiosità di questi Serenissimi di vedere recitare i suoi musici, ha ordinato che si rappresenti da li medesimi un'operetta del Sig. Appolloni (6), intitolata la Dori o Schiava fortunata; mancherei a me stesso se non invitassi V.S. et il Vostro Gio. Battista a sentire le mie debolezze e compatire questi Signori, perchè in 4 giorni l'hanno rimissa insieme. Venga adunque che haverò anco la fortuna di darli il buon viaggio a bocca e riverisco tutti, mentre (?) a V. S. bacio caramente le mani.

Firenze il dì 22 ottobre sabato, 1661.

*Vostro aff. Amico e Servitore
A. Cesti.*

Il Passeri (7) nota che intorno al 1660 il Cesti « lavorava su la *Dori*, la sua opera più celebrata, che si doveva rappresentare in Firenze, per le nozze imminenti del gran principe Cosimo de' Medici ». Questa notizia viene confermata dal

(4) Di cc. 2 delle quali la prima contiene il testo autografo di Cesti e la seconda, nel quadrato della piegatura, la soprascritta.

(5) Ferdinando d'Austria, alla corte del quale il Cesti fu tra il 1653 e il 1657 e vi aveva fatto rappresentare la sua opera « *Argia* ». Cfr. LIMENTANI, *Poesie e lettere inedite di S. Rosa* (Firenze, Olschki, 1950), p. 121 nota 4.

(6) Apollonio Apolloni, veneziano, applaudito autore, ai suoi tempi di drammi per musica. Scrisse per il Cesti, oltre la *Dori*, la ricordata *Argia*.

(7) *Vite de' Pittori* ecc. (Roma, 1772).

contenuto della lettera da noi pubblicata. La *Dori* o *La Schiava fortunata* fu il dono di nozze dell'arciduca Ferdinando d'Austria e, la prima volta non venne rappresentata, come si arguisce dalla lettera dedicatoria degli Accademici Sorgenti del libretto, nel teatro di questi, ma in privato e successivamente col titolo di *La Schiava fedele* nel teatro dell'Accademia (8). Risulta quindi errata l'affermazione dell'Allacci che la prima rappresentazione dell'opera avvenisse nel 1663 a Venezia, al Teatro di San Salvatore, ove la *Dori* venne riprodotta con un nuovo secondo titolo: *ovvero lo Schiavo Regio*. Il solo secondo titolo originale — *La Schiava fortunata* — della *Dori* fiorentina il Cesti lo dette ad un'altra sua opera, scritta a Vienna e rappresentata nell'Hoftheater nel 1667 su libretto di Giovanni Andrea Moniglia: « La Schiava fortunata ossia Le risemblanze di Semiramide e Nino ».

(8) Ho veduto il libretto edito dagli Accademici Sorgenti serbato nella Marucelliana di Firenze, Segn. Misc. 479-2. Esso ha il seguente frontespizio: *Dori è vero La Schiava fedele* (e non *fortunata*, come scrisse il Cesti). Drama musicale dedicato al Serenissimo Ferdinando II Granduca di Toscana. Firenze, All'insegna della Stella, 1661; di pp. 206. Prologo e tre atti. Mancano i nomi degli autori e quelli degli interpreti. Gli Accademici nella loro lettera dedicatoria così si esprimevano: « Con oggetto di fare un dono al Regal Genio di S.A. risolse la generosa munificenza d'Augusta Mano di mettere nuovamente in scena il nobil Drama della Schiava Fedele, ed elegge lo spazio augusto del nostro Teatro per restringere le misure della propria grandezza. Noi, che vegghiamo esaltata la miseria di così basso Albergo à comprendere l'immensità del nome dell'A.V. et à ricevere il luminoso riflesso de' suoi potenti benignissimi sguardi, non possiamo contenerci di aprire a V.A. quel ricetta più degno, che nel cuore di ciascuno di Noi conserva mai sempre disposto la nostra infinita devozione; per dover poi andare immortalmente fastosi delle pretiose vestigie, che l'A.V. vorrà inclinare ad implicarvi co'l suo dolce Imperio. E perchè resti al mondo in ogni tempo un testimonio infallibile di questa nostra reverente oblatione, et dell'alto pregio, di cui siam fatti degni, supplichiamo V.A. ad aggradire che rimanghino impressi nella nuova impressione che à tal fine facciamo della medesima *Schiava Fedele* la quale con il tributo delle nostre volontadi, a' piedi dell'A.V. umilissimamente ponghiamo, facendole profondissimo Inchino ».

La Schiava fortunata fu data la prima volta in Italia, nel 1674, «al portentoso Teatro Zane à San Moisè» di Venezia. Nel libretto a stampa edito per quelle rappresentazioni si dichiarò che esso — già del Moniglia — era stato *ritoccato* da Giulio Cesare Corradi «d'ariette, introduzione, intermedj e qualche piccola scena.... smaltata con natural bizzarria dall'armonico stile del Sign. Marc'Antonio Ziani,... in figura del moderno universal compiacimento...», per far «maggiormente spiccare il suo antico pretioso valore».

Venne più volte e in diverse città italiane rappresentata sempre col titolo di *Dori* o di *Dori ovvero Lo Schiavo Regio*, come nel 1665 a Macerata, ancora a Venezia nel 1666 con «aggiunte alcune ariette per maggiormente adornare il drama», a Bologna nel 1667 e nuovamente, dopo la morte dell'autore, a Venezia nel 1671 e ancora nell'anno successivo a Bologna e a Mantova col titolo *Il regio Schiavo, o sia la Dori* (9).

Dieci anni dopo la morte del Cesti la *Dori* (senza il secondo titolo) fu nuovo dono di nozze a Maria Cristina Delfina di Francia, nata principessa elettora di Baviera e fu rappresentata, «con l'aggiunta di un nuovo prologo posto in musica dal Sig. S.D. Giuseppe Antonio Bernabei...» e con modificazioni nel libretto, nel marzo 1860 al Hoftheater di Monaco (10).

Pochi giorni dopo la rappresentazione della *Dori* a Firenze in onore dei Serenissimi Sposi, Salvator Rosa, la signora Lucrezia ed Augusto intrapresero il viaggio di ritorno a Roma, il quale, nonostante l'augurio di *buon viaggio*, che certamente il Cesti, come prometteva nella lettera, dovette dare *a bocca*, fu penosissimo: durò cinque giorni tra la

(9) ALLACCI, *Drammaturgia* (Venezia, 1775), col. 263-4; SONNECK, *Opera librettos* (Washington, 1914), I, pp. 407-8.

(10) SONNECK, *Op. cit.*, p. 971.

Handwritten scribbles and marks, possibly initials or a signature, located in the upper left quadrant of the page.

Handwritten scribbles and marks, possibly initials or a signature, located in the upper right quadrant of the page.

Christophe

Handwritten text, possibly a signature or name, located in the lower right quadrant of the page.

nebbia, «strade rotte al maggior segno», «cascate di lettiga», che a Baccano si «sfondò a fatto», e «contrastì col lettighiero». Giunta a Roma, la Lucrezia sospirava «l'appetito di Strozavolpe», e il pittore malediceva «quella fortuna» che lo costringeva a rimaner lontano dal suo carissimo ed ospitale amico Giambattista» (11).

Cinque giorni dopo Salvator Rosa inviò un'altra lettera al Ricciardi (Roma, 16 novembre 1661), e di Cesti, scrisse in tono di rimprovero, per l'atteggiamento da lui assunto verso i suoi superiori del Collegio Romano dei cantori pontifici, dal quale si era allontanato temporaneamente per metter in scena la *Dori* a Firenze, e poi aveva deciso di accettare l'invito dell'Arciduca d'Austria di recarsi con lui:

E' necessario che dichi — così il Rosa — a Voi ciò che posso intorno a gli interessi del Cesti. Questi Signori si dichiararono molto maltrattati da quest'huomo, per haversi preso ordine di prendersi con tanta facilità di ritornare e rassegnarsi in Roma, essendo stato prestato dal Papa a coteste Altezze per lo semplice servitio della comedia, e per tempo determinato. L'imprudente musico non ricordandosi de' benefici ricevuti ha scritto qui in Roma di non voler più ritornare, senza ricordarsi che questo non poteva succedere che con suo grandissimo danno, come si dubita che sia per succedere per essere duplicatamente religioso, e per conseguenza tenuto all'obedienza de' sui superiori, i quali dicono che quando questa bestia volesse far di capriccio, e buttarsi al partito disperato, li manderanno l'obedienza a ciò venghi, e non venendo caschi in pena delle solite scomuniche, per esser lui tenuto alla religione nella quale è votato, e che a questo riguardo li fu fatta la gratia de lo sfratarsi a ciò havesse a servire alla Cappella Pontificia, ch'altrimenti lo faranno ritornare nella Religione di S. Francesco, e forse con qualche migliazione (*umiliazione*).

(11) Lettera del R. dell' 11 novembre 1661 in *Lettere inedite* (De Rinaldis), cit., p. 124.

Credetemi, Amico, ch'ò fatto per lui quello che lui mai si sognerà di far per me, ma è vero che per quello che s'appartiene alla materia del obligho del ritorno dico che non l'ho potuto difendere, e però stimo necessarissimo che si risolvi a venire, altrimenti darà in scoglio non ordinario, attesoché i preti hanno le mani troppo lunghe, e nelle perfidie ci fanno stare qualsivoglia persona. Se l'amico si ritrova ancora in Fiorenza, V.S. ce ne scriva due righe a mio nome, e che non manchi d'ubedir per quanto stima la sua libertà, e coscienza, e quest'è quanto (12).

Il Ricciardi dovette comunicare al Cesti quanto il Rosa gli scrisse, poichè il musicista il 29 novembre lo informò: « Quanto all'avviso che scrive il nostro Signor Rosa è verissimo: e l'istesso fu scritto non solo a me, ma al serenissimo Granduca, il quale ha preso la mia protezione e si spera che tutto terminerà in bene ».

(12) Devo questo brano inedito di S. Rosa alla cortesia del prof. U. Limentani dell'Università di Cambridge e dell'amico Frank Walker di Orpington.

MARCO MARAZZOLI

1619 - 1662

MARCO MARAZZOLI
E L'ORATORIO «CRISTO E I FARISEI»

DI

PIERO CAPPONI

La figura di Marco Marazzoli rievoca agli studiosi della musica romana del '600 i fasti dell'opera Barberiniana, il « Chi soffre spera » composto nel 1639 dal musicista appena ventenne in collaborazione con Virgilio Mazzocchi, il « San Eustachio » del 1643, il secondo atto dell'opera « Dal male il bene » del 1653, « L'armi e gli amori » del 1654 e infine « Il trionfo della pietà » del 1656. Egli ci viene segnalato come cultore del melodramma e come nobile coltivatore della cantata, del qual genere ci ha lasciato esemplari non ancora studiati sparsi in quasi tutte le biblioteche d'Europa.

Ma la sua attività si era limitata a questi, che potremmo chiamare, generi alla moda della produzione musicale dell'epoca, o l'insufficienza dei documenti storici e l'assenza di quelli musicali ha arrestato lo studio dei musicologi, impedendo un esame completo di questo interessantissimo artista del barocco musicale romano?

A proposito del Marazzoli, l'Adami scriveva: « Fu ottimo compositore di oratori che nel suo tempo furono molto applauditi, ed io stesso ho sentito cantare più volte nella Chiesa Nuova ». Gli oratori eseguiti alla Chiesa Nuova possono essere, come osserva giustamente il Pasquetti, i due in lingua italiana conservati nella biblioteca di Bologna: « S. Tommaso » a cinque voci e « Per il giorno della Resurrezione » a sei voci, i quali, dice l'illustre studioso, « Sebbene la divisione in due parti e certe ragioni stilistiche musicali (?) li rendano più affini di ogni altro alla Istoria, pure si vede... quanto ne siano in realtà lontani. L'intonazione lirica di queste composizioni a cui mille altre potreb-

bero aggiungersi, non può non essere a prima vista riconoscibile come base principale del loro differenziamento dall'oratorio che è prevalentemente epico e descrittivo». È chiaro che il Pasquetti ha esaminate queste opere solo da un punto di vista letterario. Ma sotto questo aspetto si potrebbero chiamare lirici anche testi come « Il trionfo » del Balducci che fu il creatore della letteratura classica dell'oratorio musicale. In realtà lo studioso, preoccupato di creare un solido piedistallo stilistico alle composizioni di Giacomo Carissimi, ha voluto troppo schematizzare la forma letteraria dell'oratorio, senza minimamente interessarsi al carattere della musica di quelle opere che, secondo lui, erano di impostazione lirica.

Comunque i due oratori di Bologna, opere senza alcun dubbio tarde; contemporanee forse del «Trionfo della pietà» e delle ultime cantate, possono essere stati quelli che l'Adami giovanetto ascoltò alla Vallicella. Ma, secondo il passo citato, al tempo dell'Adami la fama dell'artista era già consacrata da un pezzo. Con quali opere, dunque, precedenti agli oratori di Bologna, il Marazzoli giunse a questa risnanza nel genere della musica oratoriale?

Un analogo interrogativo si sono posti i musicologi per Monteverdi nei confronti del melodramma: attraverso quali esperienze esso giunse a creare quel solido monumento dell'espressione drammatica che è «L'incoronazione di Poppea»? Ed ecco l'epistolario amorevolmente raccolto da tanti pazienti ricercatori, ecco le cronache veneziane e i libretti; abbiamo così almeno i nomi di quelle che furono le grandi tappe del genio Monteverdiano. Non così per Marazzoli; ci si è limitati a osservare la progressiva involuzione della sua espressione drammatica confrontando successivamente il « Chi soffre spera », il « Dal male il bene » e il « Trionfo della pietà », cioè a dire i più noti lavori melodrammatici del maestro, quelli che, essendo pubblicati, si possono studiare senza scomodarsi troppo. In base a queste poche nozioni si è convenuto affermare che Marazzoli appartiene alla

schiera dei minori, a quella miriade di virtuosi che facevano la moda musicale del secolo ma non l'arte. Il Rolland, infatti, lo definisce «musicista pieno di risorse, di fine gusto, spesso alquanto superficiale e leggero»; l'Enciclopedia Treccani riferisce, senza ombra di ragione, ad altri musicisti il valore dell'opera sua; così a proposito della meravigliosa scena della Fiera di Farfa del « Chi soffre speri » si trova scritto: « la fiera... con grande quantità di popolo ed abilissimo intreccio di voci... rivela la più esperta mano del collaboratore Mazzocchi ».

Per un musicista celebre dall'età di vent'anni, per un artista stimato dai Barberini al punto che Don Taddeo lo conduceva seco in quasi tutti i suoi viaggi, conteso tra il Mazarino a Parigi e Cristina di Svezia a Roma e infine preferito dal Pontefice Alessandro VII Chigi a musicisti come Luigi Rossi e Giacomo Carissimi, erano veramente troppo poche e troppo superficiali le osservazioni del Rolland, del Prunières, del Goldschmidt e del Pasquetti.

Se vogliamo credere al gusto dei contemporanei che seppero riconoscere il valore di Monteverdi e di Carissimi, Marazzoli meritava uno studio ben più profondo; rintracciare innanzi tutto le musiche che lo resero celebre: le cantate per i Barberini e per i Chigi, gli oratori per la Vallicella e per il Crocefisso e i mottetti per S. Maria Maggiore, di cui l'artista era « beneficiato », e attraverso un esauriente esame di queste musiche assegnare a Marazzoli il suo posto nella storia di quell'oscuro periodo di transizione che fu il primo barocco musicale romano.

Fortunatamente lo stesso Marazzoli ci ha fornito il mezzo per questa ricerca; nel suo testamento conservato all'Archivio del Vicariato e che nessuno aveva avuto ancora l'idea di esaminare, egli dà, infatti, l'elenco esatto di tutte le sue musiche con gli incipit e il numero delle pagine, elenco prezioso che ci ha permesso di riconoscere il grosso della sua produzione musicale in una vasta raccolta di musiche anonime conservate nella Biblioteca Chigiana dove

Così sono venuti alla luce gli oratori precedenti ai due di Bologna, in tutto nove composizioni di grande bellezza e, data l'antichità delle musiche, di un interesse storico eccezionale; e insieme mottetti concertati e madrigali spirituali e profani a cappella che rappresentano nella metà del '600 un esempio ormai rarissimo di questo genere musicale; inoltre due nuovi melodrammi: «L'Armida» scritta probabilmente a Ferrara nel 1642 e il «Capriccio» scritto a Roma nel 1643; la prima, vero capolavoro del genere idillico-drammatico e il secondo, una comica ricca di uno straordinario umore realizzato con interessantissime invenzioni musicali; infine ben nove volumi di cantate con e senza strumenti, la maggior parte delle quali scritta per i principi Chigi e per la dimora del Pontefice Alessandro VII a Castel Gandolfo: barcheggi, serenate e piccole rappresentazioni drammatiche che sono forse fra le cose più interessanti del Marazzoli e anticipano l'evoluzione di un intero secolo, ricollegando la rivoluzione musicale barocca di Monteverdi all'epoca aurea di Alessandro Scarlatti e di Giovanni Sebastian Bach.

Non poche sono state le scoperte sensazionali nel corso di questa laboriosa ricerca come ad esempio il riconoscimento, nella scena della fiera di Farfa del «Chi soffre speri», dell'unica parte di quel melodramma interamente affidata dal Marzocchi all'inventiva musicale del giovane Marco Marazzoli; e il rinvenimento di un torneo in musica scritto per Ferrara nel 1642 che viene ad essere, dopo la dispersione delle analoghe composizioni di Monteverdi, l'unico esempio esistente di questo genere musicale.

Complesso e difficile, quindi, per l'originalità dello stile che accompagna queste forme musicali rare o addirittura uniche e per l'impossibilità di riallacciare le composizioni

di Marco Marazzoli a una tradizione precedente all'artista, lo studio di queste musiche, che sembrerebbero piuttosto aver creato una nuova tradizione nella quale poi abbiano operato Stradella e Alessandro Scarlatti.

Nell'occasione della prima esecuzione dell'oratorio in lingua italiana « Cristo e i Farisei » mi limiterò ad osservare di tutta questa vastissima produzione solo la parte che concerne gli oratori. Questi, cinque latini e quattro italiani, sono racchiusi in un volume autografo con molte correzioni ed in alcuni punti anche disgraziatamente incompleto.

A determinare la data di queste composizioni, che per il carattere della calligrafia e dell'inchiostro dimostrano di essere contemporanee, è intervenuta una considerazione storica ben precisa: quattro dei cinque oratori in lingua latina sono i vangeli successivi dei venerdì della quaresima; sappiamo che appunto in questi quattro venerdì si cantavano oratori nella celebre cappella del Crocefisso di S. Marcello. A proposito di queste celebrazioni musicali dell'oratorio del Crocefisso scriveva nel 1639 un corrispondente francese a Roma, il Maugars: « Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisoit l'exhortation, la quelle finie, la musique récitoit l'évangile du jour, comme l'Histoire de la Samaritaine de la Canané, du Lazare, de la Magdalaine et de la passion de notre Seigneur; le chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Évangéliste ». È chiaro quindi che gli oratori latini di Marco Marazzoli rappresentano un intero servizio musicale per l'oratorio del Crocefisso. Di questo sono conservati in parte i libri di pagamento. Sappiamo così che fino al 1639 Marazzoli non compose alcuna musica per l'oratorio; per il 1639 e per il 1640 mancano notizie; nel 1641 c'è il nome di Francesco Foggia; nel 1642 Marazzoli è a Venezia e nel 1643 non vi è tempo per la composizione di questi oratori, giacchè in questo anno Marazzoli compone due melodrammi: il « S. Eustachio » e il « Capriccio » che, certo, debbono aver richiesto un gran

lavoro e nel dicembre dello stesso anno l'artista parte per la Francia donde tornerà nel 1645 assolutamente mutato, ricco di nuove esperienze e con un linguaggio musicale estremamente diverso da quello degli oratori, che è più schiettamente romano e ancora nell'austera tradizione del « teatro armonico spirituale » dell'Anerio.

E quindi negli anni 1639-1640 che dobbiamo collocare gli oratori della quaresima di Marazzoli e gli altri oratori in lingua italiana dello stesso volume. Perciò sono questi i più antichi oratori in lingua italiana che ci sono pervenuti; essi rappresentano uno stadio intermedio dello sviluppo di questa forma musicale da Anerio a Carissimi. I recitativi, veramente drammatici e assolutamente originali, sono quanto di meglio è stato prodotto nel genere, confrontabili solo ai recitativi monteverdiani, dai quali si scostano, però, per un carattere prettamente romano di più rude ed espressiva originalità.

Segnaliamo in particolar modo, dell'oratorio che viene oggi eseguito sotto gli auspici dell'Accademia Musicale Chigiana, il recitativo dell'Angelo, vero modello del genere, straordinario per l'espressiva successione delle modulazioni e per la sensibilissima aderenza della linea melodica al testo drammatico. Particolare cura ha annesso il Marazzoli a questo recitativo; un'annotazione marginale, infatti, ci fa intendere che la parte fu cantata dal più celebre soprano del secolo, il musicista Loreto Vittori, formidabile virtuoso e raffinatissimo interprete dell'espressivo genere recitativo.

Nei cori poi, non di rado, come negli oratori latini, in una doppia stesura a nove e dieci voci, il linguaggio musicale di Marazzoli acquista un carattere straordinariamente suggestivo e imponente; la struttura polifonica raccoglie in sé il carattere epico dell'Anerio e quello più realistico di Stefano Landi, superando per la straordinaria preziosità dell'inventiva ritmica e armonica lo stile più omogeneo del più celebre Giacomo Carissimi.

INDICE

A. BRUERS: Giacomo Carissimi	9
N. PIRROTTA: Tre capitoli su Cesti:	
I. L'opera italiana prima di Cesti	27
II. L'« Orontea »	41
III. Cesti nell'epistolario di S. Rosa	56
F. SCHLITZER: Fortuna dell'« Orontea »	81
F. SCHLITZER: Una lettera inedita di A. Cesti e un frammento di lettera inedita di Salvator Rosa	93
P. CAPPONI: Marco Marazzoli e l'oratorio «Cristo e i Farisei »	101

*Terminato di stampare il 9 Settembre 1953
con i tipi delle Arti Grafiche Ticci - Siena
Via Beccheria, 19 r - Telefono 20.957*



Prezzo L. 1200