

Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines

124-2 | 2012 :

Fidéicomis. Procédés juridiques et pratiques sociales (Italie-Europe, Bas
Moyen Âge-XVIIIe siècle) - Saint Alexis à l'époque moderne

Saint Alexis à l'époque moderne

« *Alexius Romanorum nobilissimus* » dagli altari alle scene. Il *Sant'Alessio* di Rospigliosi/Landi : contesto, drammaturgia e recezione di una « *historia sacra* »

ARNALDO MORELLI

Résumés

Italiano English

Alla vicenda di sant'Alessio è ispirato – come è noto – il primo dramma per musica di carattere agiografico dato a Roma, con musica di S. Landi, su libretto di G. Rospigliosi. In questo contributo vengono chiariti i diversi contesti in cui l'opera andò in scena in tre

diverse occasioni a palazzo Barberini (1629, 1632, 1634), la novità drammaturgica rispetto ai drammi per musica del tempo, e i collegamenti con il genere spagnolo della *comedia de santos*. Viene poi esaminata la recezione del soggetto, in qualche misura influenzata dal dramma rospigliosiano : dal *Sant'Alessio* (1663) su libretto di A. Spagna, primo oratorio di soggetto agiografico, all'omonimo oratorio di P. F. Bernini, messo in musica da B. Pasquini (1675), al dramma *Alessio*, messo in musica dallo stesso compositore e rappresentato al Seminario romano (1690). Benché non fosse fra i soggetti più comuni nella librettistica del tempo, Alessio rimase a lungo un soggetto fra i più amati dalla nobiltà romana.

Sant'Alessio, on a libretto by Giulio Rospigliosi set to music by Stefano Landi, was the first opera on a hagiographic subject to be performed in Rome. This article aims at clarifying the different contexts within which the opera was performed on three different occasions (1629, 1632, 1634), and highlighting the dramaturgical novelty of the work as compared to the operas of the age, as well as its connection with the Spanish theatrical genre of *comedia de santos*. In addition, the article deals with the reception of the subject, which was influenced, to some extent, by Rospigliosi's libretto : from the *Sant'Alessio* (1663) by Arcangelo Spagna – the first oratorio on a hagiographic subject – to the homonymous oratorio by Pietro Filippo Bernini set to music by Bernardo Pasquini (1675), to the opera *Alessio*, set to music by the same composer and performed in the Seminario romano (1690). Although Alessio was a rather unusual subject for opera and oratorio librettos, it remained for a long time a favourite subject of the Roman nobility.

Entrées d'index

Keywords : Theatre, opera, tragicomedy, Rome, Barberini, baroque

Parole chiave : Teatro, opera, tragicommedia, Roma, Barberini, barocco

Texte intégral

- 1 Nel sesto capitolo del suo *Trattato della musica scenica*, il fiorentino Giovan Battista Doni affermava che « le tragicommedie si possono ridurre a due capi principali di rappresentazioni spirituali e di pastorali. [...] Per rappresentazioni non intendiamo quelle goffe e plebee, che vanno per leggende o che si usano dalle monache [...] ma di quelle solide e ben tessute con arte e favella poetica quale è il *Sant'Alessio* dell'ingegnossissimo monsignore Giulio Rospigliosi, più volte rappresentato e sempre con applauso universale ricevuto ».¹
- 2 È sorprendente sapere che questo *Trattato* venne scritto con ogni probabilità immediatamente dopo la rappresentazione del *Sant'Alessio* del 1634,² e che quindi, in così breve tempo, l'opera avesse assunto un posto di rilievo ancor oggi indiscusso nella storiografia musicale.
- 3 Nello stesso passo Doni testimoniava come l'opera fosse « più volte rappresentata », sottolineando l'« applauso universale » che aveva ricevuto in tutte le occasioni in cui era stata riproposta al pubblico. Dizionari e opere di consultazione normalmente riferiscono di due diverse rappresentazioni del *Sant'Alessio* : una del 1632 e l'altra del 1634. A quest'ultima – come è noto – è legata la stampa del volume contenente la partitura di Stefano Landi e le incisioni con le scenografie dell'allestimento, oltre che una breve ma succosa difesa drammaturgica del dramma, anonima, ma attribuibile, con ben pochi dubbi, al padre gesuita Tarquinio Galluzzi.³
- 4 Più recentemente un'inedita lettera scritta dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni al cardinale Francesco Barberini, fatta conoscere dalla storica del teatro Elena Tamburini, ci ha rivelato tuttavia che il *Sant'Alessio* di Rospigliosi andò in scena probabilmente la prima volta nel febbraio 1629.⁴
- 5 Le tre riprese documentate nel giro di cinque anni evidenziano tre diversi contesti in cui l'opera si inquadra, sia pure nel comune e più ampio quadro del

programma politico e intellettuale messo in atto dai Barberini negli anni di Urbano VIII per affermare il primato della famiglia ed esaltare la forza politica di quel pontificato.

Contesti

- 6 Le poche notizie che conosciamo intorno a questa prima rappresentazione provengono dalla citata lettera di Guidiccioni : un breve accenno viene fatto a « musica et machine, due parti accidentali et hor intrinseche all'opera [...], l'una è degna del cielo che rappresenta et l'altra è bella sin nell'inferno ». La lettera non menziona il nome del librettista né quello del compositore, ma vi sono pochi dubbi che il *Sant'Alessio* in questione fosse quello su libretto di mons. Rospigliosi messo in musica da Stefano Landi.
- 7 Già dal 1627, Landi, dopo l'allontanamento da Roma del suo padrone, il cardinale Maurizio di Savoia, era rapidamente entrato nell'entourage della famiglia Barberini : per le nozze fra il principe Taddeo Barberini con la principessa Anna Colonna compose, infatti, una *Missa in benedictione nuptiarum* a sei voci 'a cappella', che fu poi pubblicata in una sontuosa edizione a stampa decorata con le api barberiniane e dedicata a Urbano VIII che aveva officiato le nozze. Lo stretto rapporto stabilito con i Barberini lo favorì notevolmente nella carriera : il 29 novembre 1629 – l'anno stesso della misconosciuta *première* del *Sant'Alessio* – Landi fu ammesso come cantore contralto nella cappella pontificia su diretto ordine di Urbano VIII ; il pontefice, inoltre, con breve del 2 marzo 1630, lo esentò anche dagli obblighi connessi al beneficio ecclesiastico che il compositore aveva presso un altare della basilica vaticana.⁵
- 8 Non sappiamo, però, dove e in quali circostanze ebbe luogo la prima rappresentazione del *Sant'Alessio*. Tamburini suggerisce un luogo « privato » : forse l'opera, promossa o comunque patrocinata dal cardinale Francesco Barberini, come si deduce dalla lettera di Guidiccioni, ebbe luogo presso il palazzo alle Quattro Fontane che i Barberini stavano costruendo e che già dal 1626 potevano usare per banchetti e ricevimenti.⁶
- 9 Dopo il debutto in una cornice « privata » – se tale possiamo considerare il palazzo di un cardinale – l'opera, a quanto pare, fu di nuovo inserita nei trattenimenti programmati dai Barberini nel carnevale del 1631. Gli 'avvisi' di Roma riferiscono infatti che il cardinale Francesco e il principe Taddeo, intendevano « far recitare in musica un'opera spirituale da' musici della cappella pontificia », il cui soggetto sarebbe stato « la vita del glorioso sant'Alessio romano ».⁷ Tuttavia, come apprendiamo dalla cronaca di Giacinto Gigli, per timore di un'epidemia di peste tutti gli spettacoli e i trattenimenti programmati per quel carnevale furono annullati. Il *Sant'Alessio* fu tuttavia rappresentato l'anno successivo, cogliendo l'occasione del passaggio per Roma dell'ambasciatore imperiale Hans Ulrich von Eggenberg, in viaggio verso Napoli nel febbraio 1632.⁸ I Barberini avevano buone ragioni per rendere un omaggio a un diplomatico di così alto rango, soprattutto, se pensiamo che, in quegli anni infiammati dalle vicende della guerra dei Trent'anni, Urbano VIII aveva necessità di ostentare una posizione neutrale fra gli stati cattolici, benché in realtà fosse più vicino alla Francia che non all'alleanza ispano-imperiale.⁹ È interessante osservare che sei anni più tardi, Stefano Landi avrebbe dedicato allo stesso principe von Eggenberg il suo *Sesto libro di arie da cantarsi a una voce* (Venezia, Magni - Gardano, 1638) in occasione di una sua successiva venuta a

Roma nel 1638. Dalla dedica del libro traspare chiaramente l'intenzione dei Barberini di comunicare al nobile rappresentante imperiale, per mezzo di questo piccolo omaggio confezionato da un compositore del loro *entourage*, le trionfali accoglienze che lo avrebbero accolto al suo imminente ingresso nella città papale, non senza rinnovare in lui il ricordo della rappresentazione del *Sant'Alessio* che, come ricorda Landi, « onorato dalla sua presenza, comparì gl'anni a dietro su queste scene ».¹⁰

¹⁰ Il *Sant'Alessio* fu messo di nuovo in scena nel carnevale 1634, in occasione della visita alla corte romana del principe Alessandro Carlo Vasa, fratello di Ladislao IV re di Polonia, appartenente al ramo cattolico della casa reale di Svezia. Per l'occasione il dramma venne rimaneggiato e ampliato con un nuovo prologo adattato all'ospite polacco, con l'aggiunta di nuovi personaggi (coro di schiavi nel prologo, un secondo paggio) e di qualche altro episodio, di una scena boschereccia per un ballo di « quattro ballerini rustici » in funzione di intermedio fra primo e secondo atto, e di alcuni effetti scenici come la trasformazione del Demonio in orso, l'apparizione della Religione e la discesa e la risalita al cielo di un angelo, assenti nella versione del 1632.

¹¹ Nella produzione delle opere date a palazzo Barberini si è fin qui voluto vedere un elemento di discontinuità nei confronti dell'opera di corte del primo Seicento : se in quest'ultima prevaleva la funzione allegorica e celebrativa di « un evento unico e irripetibile di una circostanza dinastica o diplomatica di cui conta vantare – agli occhi della corte e del mondo intiero – la straordinarietà », nel teatro della corte barberiniana prevarrebbe, riprendendo le parole di Lorenzo Bianconi, « la funzione di mero intrattenimento ».¹¹ Tuttavia, in occasione dei due allestimenti del *Sant'Alessio*, la funzione di intrattenimento venne conciliata con le circostanze politico-diplomatiche dell'arrivo a Roma di due principi rappresentanti il primo l'imperatore, il secondo il re di Polonia.

Drammaturgia

¹² Il *Sant'Alessio* – lo aveva notato il contemporaneo Doni – rappresenta un deciso cambiamento di rotta dal punto di vista drammaturgico, prima di tutto per la scelta del soggetto : per la prima volta a Roma un dramma per musica non presenta la consueta favola mitologico-pastorale, sia pure letta in chiave moraleggiante o encomiastica, ma una « *historia sacra* » che porta in scena la vita di un santo : *Alexius romanorum nobilissimus*. Non possiamo non connettere l'improvviso cambio di rotta con le inclinazioni poetiche di Urbano VIII, deciso avversatore del marinismo e di una poetica della meraviglia fondata su un ordine intellettuale ingannevole, in favore della meraviglia cristiana fondata su dati veri o verosimili, su quelle « invenzioni veraci » di cui parla Giovanni Ciampoli, poeta della cerchia del papa Barberini.¹² Conferma questa ipotesi il fatto che Guidiccioni, nella già ricordata lettera sulla rappresentazione del 1629, manifestasse un suo « sentimento » : « vorrei che all'altezza del grado supremo non disdiscesse il partecipar di queste santissime rappresentazioni ».¹³ In altri termini, Guidiccioni, e dietro di lui i Barberini, ambivano ad avere la presenza del papa a questi spettacoli, dal punto di vista etico per legittimarne la liceità ; da un punto di vista politico per collocarli sotto il supremo patrocinio del sovrano-pontefice, quasi a stabilire l'idea, pressoché utopistica, di un teatro di corte, che a Roma tuttavia mai si realizzò.

¹³ L'assenza del libretto per la rappresentazione del 1632, e quindi l'impossibilità di conoscere i dettagli di quelle parti, quali prologhi, balli e altri intermedii, ci

impedisce di cogliere appieno il messaggio che si voleva inviare all'ospite d'onore, in quel caso l'ambasciatore von Eggenberg. La rappresentazione del 1634 è invece particolarmente documentata, dal momento che ci è pervenuta la partitura stampata, completa del testo, delle indicazioni sceniche e perfino delle scenografie dell'allestimento presentate in una serie di tavole incise su rame, interfoliate alla partitura.

- 14 « *Historia sacra* » e non favola è la classificazione del *Sant'Alessio* che leggiamo nelle iscrizioni in calce ai primi due fascicoli della partitura stampata nel 1634.¹⁴ Benché non manchino nell'opera del primo Seicento esempi di drammi a soggetto sacro o agiografico, specie in ambiente fiorentino e romano,¹⁵ e lo stesso Alessio sia un soggetto non sconosciuto al teatro dell'epoca, il *Sant'Alessio* di Rospigliosi non può essere direttamente collegato a questa tradizione : esso, infatti, non presenta i caratteri della tragedia cristiana non essendo incentrato su un santo martire. Semmai, un prevalente modello di riferimento potrebbe essere rintracciato in un particolare genere teatrale della tradizione spagnola : la *comedia de santos*. Rospigliosi era stato a Madrid nel 1626 al seguito del cardinale Francesco Barberini, legato *a latere* del papa, e aveva assistito a innumerevoli spettacoli teatrali spagnoli, ampiamente descritti nel diario tenuto da Cassiano del Pozzo.¹⁶ Se volessimo cercare in quell'ambito una possibile fonte di ispirazione potremmo trovarla nella *Comedia del peregrino en su patria o de san Alexo* del gesuita Diego Calleja, scritta entro il primo decennio del Seicento.¹⁷ Allo stesso modo delle *comedie de santos*, la drammaturgia del *Sant'Alessio* è caratterizzata dalla compresenza di elementi patetici e comici, di personaggi di alto e di basso rango, che hanno lo scopo di mostrare agli spettatori non una santità eroica, bensì una santità umana, accessibile a tutti. L'anonimo recensore dello spettacolo, quasi certamente il gesuita Galluzzi, elogiava la varietà dell'elocuzione, « di pratica non affettata, non vile ma o grande o mezzana o infima come la richiedeva il soggetto che favellava » ; i tre livelli dell'elocuzione, propri della tragicommedia, di cui scrive l'anonimo recensore in prefazione, trovano puntuali riscontri nei diversi numeri in cui il dramma si articola : dallo stile 'grande' o 'sublime' dei cori a otto voci ; allo stile 'infimo' dei servi Marzio e Curzio, e in parte del Demonio ; allo stile 'mezzano' dei soliloqui di Alessio, personaggio reso ancora più umano dalle due ariette a lui affidate.¹⁸ Non va dimenticato che, all'epoca del *Sant'Alessio*, « l'esprimersi in canto sembrava ancora che fosse incongruo per un personaggio serio ».¹⁹ Le pochissime arie o canzonette inserite nei drammi per musica, ancora considerate dal punto di vista drammaturgico « contro il decoro dei personaggi grandi », ²⁰ erano preferibilmente affidate a personaggi comici o mitologici, comunque non eroici.²¹ Comune al *Sant'Alessio* e alla *comedia de santos* – ma non soltanto a questa – è anche l'impiego di tutti i mezzi della scenotecnica : sopra la scena che mostra i luoghi della vita terrena del santo, le macchine esibiscono infatti apparizioni prodigiose, visioni celesti e visioni infernali (fig. 1, 2, 3).²²

Fig. 1 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), a. II, sc. 7-8. Alessio, *Demonio in forma di eremita, Angelo*.

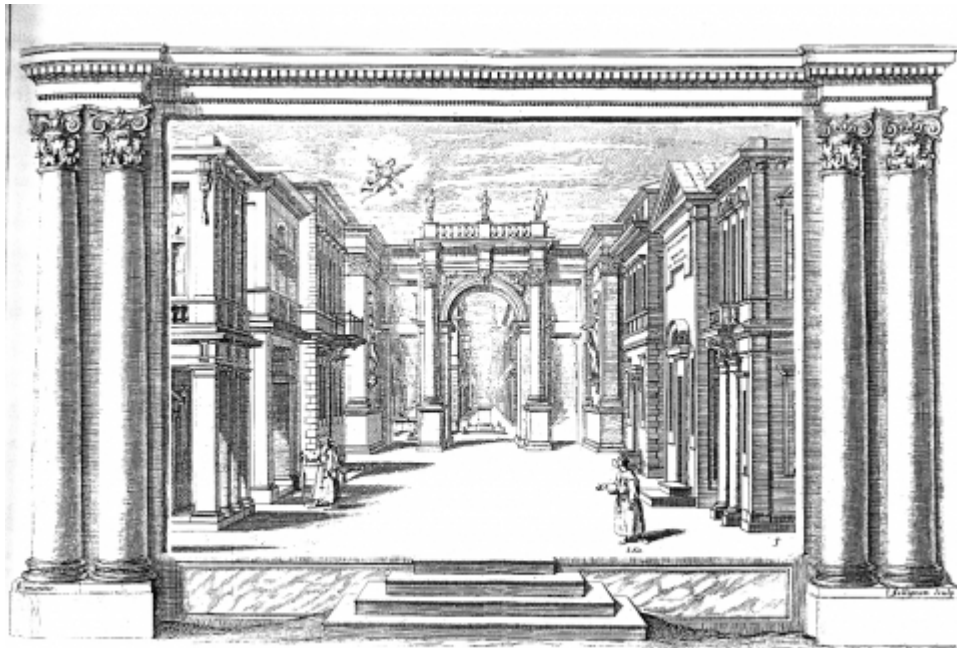


Fig. 2 - Stefano Landi, *Sant' Alessio* (Roma, 1634), a. II, sc. 9. Comparisce la Religione per assistere al devoto transito d' Alessio.

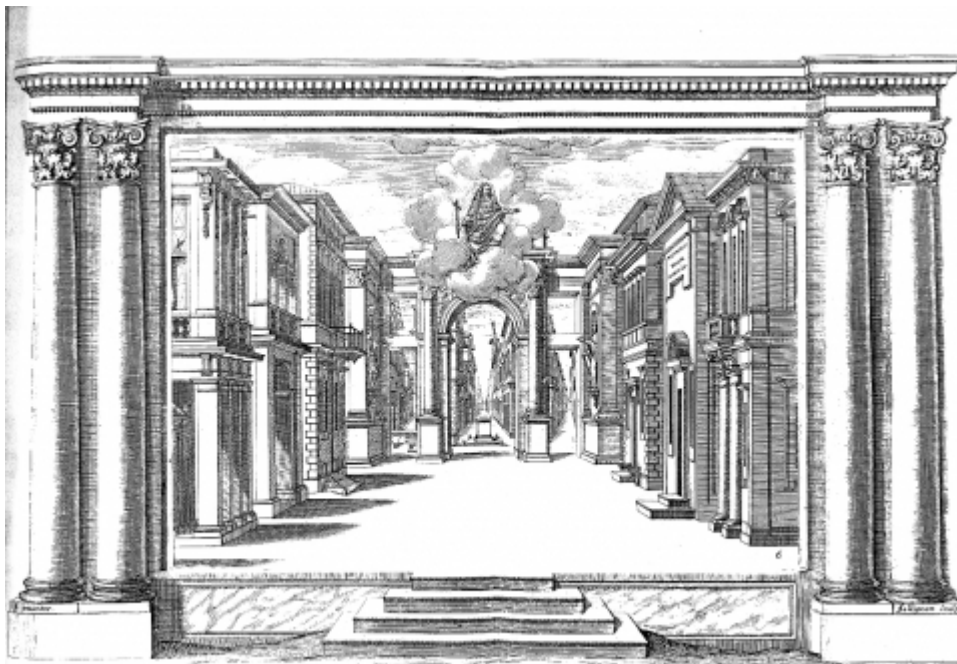


Fig. 3 - Stefano Landi, *Sant' Alessio* (Roma, 1634), a. I, sc. 4. *Choro di demonij dentro alla scena.*



15 La scelta di « far rappresentare in musica la vita del glorioso *Sant'Alessio* romano » fu tutt'altro che casuale. Sappiamo infatti che prima del *Sant'Alessio* i Barberini avevano prodotto almeno altre due opere nei loro palazzi, come *l'Apollo e Marsia* (libretto Ottavio Tronsarelli / musica Johannes Hieronymus Kapsberger ?) e *La regina Ester* ;²³ inoltre nel 1633 era stata rappresentata *l'Erminia sul Giordano* (libretto Giulio Rospigliosi / musica Michelangelo Rossi). Nondimeno, la scelta cadde intenzionalmente su « un'opera spirituale » che narra di un caso agiografico esemplare : quello di un nobile romano che rinuncia all'amore coniugale per consacrarsi alla severa vita eremitica, conseguendo infine la gloria della santità. La rappresentazione che ebbe luogo probabilmente per volontà dal cardinale-nipote, Francesco Barberini, nel palazzo di famiglia, assume un'evidente finalità politica e diventa portatrice di un messaggio rivolto ai due illustri spettatori cui lo spettacolo era dedicato ma anche – in una metafora barocca – 'al mondo' : l'esaltazione del ruolo di Roma come « maggiore di tutte le corti » e *patria communis* di tutti i cristiani, in un momento storico in cui la centralità del ruolo pontificio nello scacchiere politico internazionale aveva iniziato a manifestare i primi segni di cedimento.²⁴

16 Il soggetto di Alessio, tratto con qualche libertà dalla ben nota *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze,²⁵ era perfettamente rispondente alle intenzioni perché ambientato nell'antica Roma, le cui glorie e i cui fasti si volevano rinnovate anche nella Roma moderna. La continuità fra Roma antica e Roma moderna era infatti un *topos* dei più ricorrenti nei simboli e nel cerimoniale della corte papale ; basti pensare al solennissimo rito del 'possesso', quando il neoletto papa attraversava la città dal Vaticano al Laterano, per ricevere i segni del potere temporale e spirituale nei luoghi simbolo della città, fra i quali il Campidoglio, dove in una sorta di riappropriazione simbolica del luogo più importante della Roma classica, si rinnovavano « le sembianze degli antichi trionfi », come scriveva Agostino Mascardi, teorico dell'*ars historica* e illustratore del programma politico di Urbano VIII.²⁶ Roma infatti appare nel libretto di Rospigliosi già nel prologo, sia della prima che della seconda versione dell'opera, nell'atto di esaltare la « gloria della santità » conseguita da alcuni suoi cittadini, fra cui Alessio. Un santo « nobile e romano » tanto che la sua immagine era accolta insieme a quelle di altri santi locali (come santa Francesca Romana, santa Cecilia, sant'Agnese, sant'Eustachio) in una cappella del Campidoglio, sede

dell'autorità comunale cittadina.²⁷ Non per caso nell'*Argomento del S. Alessio* stampato per la rappresentazione del 1634 leggiamo che « il prologo è cantato da Roma, la quale accennando il valore de' suoi cittadini nell'armi, mostra che non meno celebre nella santità è stato il nome di essi, tra' quali è singolarmente cospicua la gloria di sant'Alessio ».²⁸

- 17 Nel prologo della versione rappresentata nel 1634, Roma, o più precisamente « Roma nuova » – come significativamente è scritto nella lettera prefatoria che apre la stampa della partitura –, « sopra un trofeo di spoglie, circondata da diversi schiavi, dopo aver sentito le lodi del serenissimo principe Alessandro Carlo di Polonia et il giubbilo comune per la venuta di Sua Altezza, risolve di rappresentarli i casi di santo Alessio, quale tra i suoi cittadini fu non meno cospicuo nella gloria della santità di quello che fussero molti nel valore dell'armi. E per accennare com'ella stima più d'ogni altro dominio l'esser regina de' cuori, ordina che i medesimi schiavi rimanghino liberi dalle catene » (fig. 4).

Fig. 4 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), Prologo. Choro de schiavi e Roma sopra un trofeo di spoglie.



- 18 Il riferimento ai fatti correnti è chiaramente leggibile : Roma, immagine simbolica della Chiesa e del potere papale, per la sua santità non è meno degna di gloria dei regni che la conseguono con una diretta partecipazione in armi alle guerre. Roma domina con l'amore e non con la forza delle armi, e – come riconosce uno degli schiavi liberati nel prologo – i vincoli dell'amore sono molto più robusti delle catene. Nella scena quinta del terzo atto « compare in casa del santo la Religione », che « rallegrandosi dell'acquisto fatto dal cielo di sant'Alessio, gli destina il tempio che dagli antichi romani a Ercole fu dedicato, accennando ancora come in progresso di tempo sarebbe venuto ad abitare nel convento contiguo a detta chiesa santo Adalberto martire, protettore del regno di Polonia, per avervi predicato la fede ». Il senso di questa scena sembra adombrare un ammonimento a Ladislao re di Polonia, le cui tendenze liberali e tolleranti in campo religioso, e specialmente il suo desiderio di un riavvicinamento con la Chiesa d'Oriente, mettevano in apprensione i gesuiti.²⁹ L'esaltazione della « felice Roma », ovviamente quella moderna che prospera sotto il regno di Urbano VIII, suggella il dramma nel coro finale (fig. 5).

Fig. 5 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), a. III, sc. 5. *Religione, Choro di Virtù, Choro d'Angeli.*



Recezione

¹⁹ Nel 1706, ad oltre mezzo secolo di distanza, ragionando di quale fosse lo stile poetico più appropriato per un testo drammatico per musica, il librettista Arcangelo Spagna non poteva trovarne migliore esempio di quello « del signor Giulio Rospigliosi nelle bellissime opere teatrali rappresentate nel famoso teatro Barberino, le quali, per non essere alle stampe, privano il mondo letterato di una fedelissima scorta in queste attioni ».³⁰ L'eco del *Sant'Alessio* non si era dunque spento con l'ultima rappresentazione romana nel 1634 sotto l'egida dei Barberini.³¹ Non è casuale che lo stesso Spagna, volendo introdurre nel nascente genere dell'oratorio – genere drammatico ma non rappresentativo – qualche nuovo soggetto, oltre a quelli vetero- e neotestamentari, guardò alle vite dei santi, una tematica che, di lì a poco, sarebbe diventata assai popolare come soggetto dell'oratorio musicale. Così, scrive Spagna, « l'anno 1663 rappresentai le attioni del nostro santo Alessio, nobile romano, intitolandolo *Il pellegrino nella patria* ».³² Il titolo stesso tradisce la dipendenza o quanto meno la conoscenza dell'antecedente spagnolo del padre Calleja, di cui si è detto poc'anzi, ma ciò non meraviglia, perché Spagna come letterato è ben noto per il suo *penchant* verso il teatro spagnolo, i cui testi utilizzò e rielaborò per ricavarne alcune commedie in versione italiana.³³

²⁰ La brevità del testo, conforme alla prassi dell'oratorio, restringe la trama del libretto di Spagna a pochi essenziali elementi, quasi uno scheletro del dramma : nella prima parte, Alessio, accolto come pellegrino incognito nella casa paterna, è tentato dal Demonio a godere degli agi e dei conforti della vita domestica, ma è sostenuto nei suoi propositi virtuosi dall'Angelo. Nella seconda parte, ormai prossimo alla morte, Alessio è indotto dall'Angelo a rivelare la sua identità scrivendo una lettera al padre e alla consorte. L'Angelo proclama la vittoria sulle tentazioni ; il Demonio viene ricacciato nell'inferno ; padre e consorte di Alessio esultano in un duetto conclusivo. Purtroppo dell'oratorio non ci è giunta la musica.

²¹ Una successiva e più rilevante ripresa della vita di sant'Alessio come soggetto di oratorio cade nell'anno santo 1675. Essendo chiusi i teatri e proibite feste e

spettacoli mondani, la regina Cristina di Svezia colse l'occasione per patrocinare pubblicamente qualche evento di carattere devoto. Come ci informa un 'avviso' da Roma del marzo 1675, la sovrana svedese, al fine di evitare contrasti con le autorità ecclesiastiche, si era prontamente adeguata alla situazione contingente :³⁴

22 La regina di Svezia ha fatto levare li palchi al teatro non volendo più saper di comedie, né di cose mondane, risoluta a darsi tutta a Dio, come si vede ne' chiari segni dalle infinite opere pie, che alla giornata va facendo verso poveri.

23 Nel dicembre 1675, la regina di Svezia chiese ai padri filippini di poter far eseguire alla Chiesa Nuova un oratorio su testo di mons. Pietro Filippo Bernini, figlio del celebre Gian Lorenzo, prelato di curia, canonico e prefetto della musica a S. Maria Maggiore, e assiduo collaboratore della sovrana in veste di autore di versi per musica.³⁵ L'oratorio in questione è identificabile con il *Sant'Alessio* messo in musica da uno dei maggiori compositori del tempo, Bernardo Pasquini, di cui esistono un libretto manoscritto, datato 1675, e una partitura manoscritta nella raccolta estense a Modena.³⁶

24 Diversamente dal dramma di Rospigliosi e dall'oratorio di Spagna, il libretto di mons. Bernini, a dispetto di qualunque unità aristotelica, sintetizza, pur nella sua brevità, l'intera vicenda umana del santo, durata – secondo la *Legenda aurea* – trentaquattro anni, in due quadri, ponendo l'enfasi sulla coppia Alessio/moglie e sui loro rispettivi tormenti. Nella prima parte l'antefatto : il giorno della celebrazione delle nozze – i cui festeggiamenti sono illustrati da una brillante sinfonia strumentale a dieci parti in doppio coro – Alessio scopre la sua vera vocazione e la rivela alla moglie, facendo voto di castità e partendo immediatamente per vivere da « mendico pellegrino ». Nella seconda parte, dopo diciassette anni, il santo fa ritorno a Roma, dove vive, « volontario mendico a tutti ignoto », presso la casa dei genitori per altri diciassette anni. Pur vivendo in incognito, Alessio si strugge ascoltando i lamenti della moglie per la sua apparente lontananza. Sentendo avvicinarsi la morte, il santo affida a un foglio la rivelazione della sua identità. Alla sua morte, il padre rinviene il foglio e ne dà notizia alla propria moglie e alla nuora, « vedova pria che sposa ». Fra sentimenti di commozione e felicità, Alessio viene *ipso facto* canonizzato dal papa.

25 La proteiforme personalità di Cristina apre un'infinità di possibili interpretazioni intorno alla scelta del soggetto di Alessio per un oratorio da eseguirsi per sua iniziativa e sotto il suo patrocinio in un luogo pubblico, sulle quali, tuttavia, sarebbe troppo lungo soffermarsi in questa sede.³⁷ Più probabile invece che la scelta del soggetto abbia a che vedere con il *Sant'Alessio* rospigliosiano ; notiamo infatti che lo stesso mons. Bernini aveva scritto il libretto di un altro oratorio, quello sui santi Teodora e Didimo,³⁸ un soggetto agiografico non comune ma già utilizzato da Rospigliosi per un dramma ; il fatto lascia pensare dunque che Bernini abbia tratto questi soggetti di sant'Alessio e dei santi Teodora e Didimo da una comune fonte di ispirazione ovvero i libretti dei drammi di Rospigliosi, la cui notorietà, come asseriva Spagna, perdurava ancora fino al primo Settecento.

26 Il Seicento si chiude con un'altra opera incentrata sulla vita di sant'Alessio, messa in musica ancora da Pasquini e « fatta rappresentare dai convittori maggiori del seminario romano » nel 1690, di cui tuttavia la musica è perduta.³⁹ Benché non fosse uno dei soggetti più frequentati dalla librettistica del tempo, Alessio rimase tuttavia un soggetto fra i più amati dalla nobiltà romana, in special modo da quei giovani avviati alla carriera ecclesiastica che in qualche caso potrebbero aver trovato esempio e conforto nelle vicende del nobile santo

romano, che fra la santità del matrimonio e l'ascesa a un più alto livello di perfezione spirituale seppe compiere la scelta più ardua, preferendo all'agiatazza assicurategli dal rango familiare e alle tenerezze pur lecite dell'amore coniugale l'assai più aspra strada del viver mendico e in perpetua castità per amor di Dio.

Bibliographie

Bianconi 1982 = L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, 1982 (*Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, 4).

Celani 1907 = E. Celani, *I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, in *Rivista musicale italiana*, 14, 1907, p. 83-104, 752-790.

Costanzo 1969 = M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento. I, Inediti di Giovanni Ciampoli (1590-1643)*, Roma, 1969.

Doni 1635 = G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Roma, 1635.

Fabbri 1990 = P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, 1990.

Franchi 1988 = S. Franchi, *Drammaturgia romana*, Roma, 1988.

Franchi 1997 = S. Franchi, *Il melodramma agiografico del Seicento e la S. Agnese di Mario Savioni*, in B. Brumana, G. Ciliberti (a cura di), *La musica e il sacro, atti del convegno, Perugia 1994*, Firenze, 1997, p. 73-107.

Hammond 1994 = F. Hammond, *Music and spectacle in Baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven, 1994.

DOI : 10.1080/03612759.1995.9949183

Harness 2006 = K. Harness, *Echoes of women's voices. Music, art, and female patronage in early modern Florence*, Chicago, 2006.

Jacobus a Varagine 1850 = Jacobus a Varagine, *Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta*, éd. T. Graesse, Lipsia, 1850.

Leopold 1976 = S. Leopold, *Stefano Landi : Beiträge zur Biographie – Untersuchung zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Amburgo, 1976.

Menéndez Peláez 2007 = J. Menéndez Peláez, *El auto sacramental en el teatro jesuítico*, in I. Arellano, D. Reire (éd.), *El mundo maravilloso de los autos sacramentales*, Kassel, 2007, p. 111-146.

Morelli 1986 = A. Morelli, *Il Theatro spirituale e altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, in *Rivista italiana di musicologia*, 21, 1986, p. 61-143.

Morelli 1991 = A. Morelli, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber 1991 (*Analecta musicologica*, 27).

Morelli 1997 = A. Morelli, *Mecenatismo musicale nella Roma barocca : il caso di Cristina di Svezia*, in *Quaderni storici*, vol. 95, 1997, p. 387-408.

Morelli 2001 = A. Morelli (éd.), *Il nobilissimo della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, Milano, 2001.

Murata 1975 = M. Murata, *Rospigliosiana ovvero Gli equivoci innocenti*, in *Studi musicali*, 4, 1975, p. 131-143.

Murata 1981 = M. Murata, *Operas for the papal court, 1631-1668*, Ann Arbor (MI), 1981.

Nussdorfer 1992 = L. Nussdorfer, *Civic politics in the Rome of Urban VIII*, Princeton (NJ), 1992.

Pirrota 1969 = N. Pirrota, *Li due Orfei*, Torino, 1969.

Pirrota 1987 = N. Pirrota, *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, 1987.

Profeti 2009 = M.G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti : la Spagna e l'Europa*, Firenze, 2009.

Roux 1968 = L. Roux, *Quelques aperçus sur la mise en scène de la « comedia de santos »*, in J. Jacquot (a cura di), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Parigi, 1968, p. 236-252.

Solerti 1903 = A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903

Spagna 1706 = A. Spagna, *Discorso intorno agli oratorii*, in Id., *Oratorii ovvero*

melodrammi sacri, Roma, 1706 (facs., Lucca, 1993).

Speck 2003 = C. Speck, *Das italienische Oratorium (1625-1665). Musik und Dichtung*, Turnhout, 2003

Susa 2008 = C. Susa, *I secoli d'oro del teatro europeo*, in C. Bernardi e C. Susa (a cura di), *Storia essenziale del teatro*, Milano, 2008, p. 165-231.

Tamburini 2003 = E. Tamburini, *Per uno studio documentario delle forme sceniche : i teatri barberiniani e gli interventi berniniani*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Tragedie dell'onore nell'Europa barocca, atti del convegno, Roma 2002*, Roma, 2003.

Tallián 1977 = T. Tallián, *Archivdokumente über die Tätigkeit Stefano Landis in Rom in den Jahren von 1624 bis 1639*, in *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 19, 1977, p. 267-295.

DOI : 10.2307/901802

Visceglia 2002 = M. A. Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, 2002.

Vogel *et al.* 1977-78 = E. Vogel *et al.* (a cura di), *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Ginevra-Pomezia, 1977-78.

Waddy 1990 = P. Waddy, *Seventeenth-century Roman palace. Use and the art of the plan*, New York-Cambridge (MA), 1990.

Notes

1 Citato in Solerti 1903, p. 202.

2 Lo menziona nel suo successivo trattato Doni 1635, p. 100; Solerti 1903, p. 224.

3 Tamburini 2003, p. 262.

4 Tamburini 2003, p. 255-257.

5 Celani 1907, p. 782 ; Tallián 1977, p. 269-270.

6 Waddy 1990, p. 392. L'anno precedente, a quanto pare, nel palazzo era stato dato l'*Apollo e Marsia* su libretto di Ottavio Tronsarelli, posto in musica, forse, da Johannes Hieronymus Kapsberger ; cfr. Hammond 1994, p. 200-201.

7 Avviso di Roma citato in Murata 1981, p. 223.

8 Sappiamo che per il carnevale 1632 molti altri spettacoli erano stati organizzati da personalità del più alto rango aristocratico residente a Roma. Il viaggiatore francese Jean-Jacques Bouchard nel suo *journal* ricorda le commedie 'all'improvviso' dei comici dell'arte, promosse dall'ambasciatore francese e dal duca di Zagarolo, e altre commedie, con intermedi probabilmente in musica, presso il duca Altemps, il cardinale Maurizio di Savoia e il principe Aldobrandini oltre che nei collegi Germanico-Ungarico e Inglese, e nel Seminario romano ; cfr. Murata 1981, p. 19-20.

9 Sulla spinosa questione della visita dell'ambasciatore « straordinario d'obbedienza di Cesare al papa » e sulle sue « inusitate pretese » in materia di precedenza, cfr. Visceglia 2002, p. 157-159.

10 Nelle parole di dedica Landi scrive che, nel vedere « Roma farsele incontro », desidera presentare al nobile dedicatario, « queste poche mie ariette che [...] accompagneranno almeno a guisa di sonori sibili il trionfo della sua nobilissima et superbissima entrata » ; cfr. Vogel *et al.* 1977-78, n. 1379.

11 Bianconi 1982, p. 165, 181.

12 Sulla questione si veda Costanzo 1969, p. 75-78.

13 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat.* 2958, c. 209.

14 Fabbri 1990, p. 49.

15 Si pensi soltanto nel primo caso ai drammi di Andrea Salvadori *La regina sant'Orsola* (1624) e *Giuditta* (1626), e nel secondo a *Sant'Eustachio* (1625), *Il martirio dei santi Abundio, Abundanzio, Marciano e Giovanni* (1631) o *Faraone sommerso, Jefte* (1632) di Ottavio Tronsarelli. Sui drammi fiorentini cfr. Harness 2006, p. 62-141. Per i drammi romani si veda la sommaria disamina di S. Franchi 1997, p. 73-107.

16 Profeti, 2009, p. 125-131.

17 Madrid, Biblioteca Nacional. Ms. 17.288, fol. 1r-62r ; cfr. Menéndez Peláez 2007, p.

527 ; il manoscritto contiene anche altre *comedie de santos*, fra cui quelle di S. Caterina vergine, S. Giovanni Calibita e di alcuni gesuiti come Stanislao Kostka, beatificato nel 1605, e il « s.to padre Ignacio », beatificato nel 1609, e altre poesie di cui alcune datate 1609 ; cfr. Roux 1968, p. 237-238 ; e Tamburini 2003 p. 261.

18 Fabbri 1990, p. 49-50.

19 Pirrotta 1969, p. 354.

20 L'affermazione è posta da Francesco Sbarra in prefazione al libretto del suo *Alessandro vincitor di se stesso* (Venezia, 1651) per giustificare le « ariette cantate da Alessandro e Aristotile » al fine di compiacere il pubblico.

21 Pirrotta, *Commedia dell'arte e opera*, in Pirrotta 1987, p. 166-168 ; Fabbri 1990, p. 52-53, 59-61.

22 Susa 2008, p. 190-191.

23 Leopold 1976, doc. 53 ; Murata 1981, p. 20 ; Hammond 1994, p. 200-205. A Taddeo era stata dedicata anche la *Diana schernita* (1629) di Giacinto Cornacchioli.

24 Basterà ricordare, per esempio, il fallimento di due importanti missioni diplomatiche, condotte dai due cardinali-nipoti del papa nel 1625 e nel 1629, che avevano per scopo di trovare un accordo fra la Francia e la Spagna in occasione di due gravi crisi politico-militari.

25 Jacobus a Varagine 1850, p. 403-406.

26 Visceglia 2002, p. 71-74.

27 Nussdorfer 1992, p. 177.

28 Per la descrizione bibliografica di questa fonte cfr. Franchi 1988, p. 201-202.

29 Hammond 1994, p. 212-213.

30 Spagna 1706, p. 7-8.

31 Dopo la fine del pontificato di Urbano VIII il dramma fu ripreso prima a Reggio Emilia nel 1645 e poi a Bologna nel 1647 ; cfr. Murata 1975, p. 132, n. 2.

32 Spagna 1706, p. 7-8.

33 Profeti 2009, p. 124. Sull'oratorio *Il pellegrino nella patria ovvero il Sant'Alessio* e il suo librettista, cfr. anche Speck 2003, p. 419-423.

34 Citato in Morelli 1997, p. 396.

35 Oltre a quest'oratorio, scrisse il testo di un'accademia per musica per l'Accademia Reale di Cristina e il libretto dell'*Onestà negli amori* messo in musica da Alessandro Scarlatti.

36 Morelli 1986, p. 87, e Morelli 1991, p. 49, 131. L'edizione moderna del *Sant'Alessio* di Pasquini è pubblicata in Morelli 2001, p. 120-255.

37 Per un bilancio sulla committenza musicale della regina svedese sia consentito il rimando a Morelli 1997, p. 387-408.

38 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi I.VII.273*, fol. 56 : *Oratorio di S. Teodora e Didimo, parole di mons. Bernini, musica di Giovanni Bicilli*.

39 Sopravvive soltanto lo *Scenario dell'Alessio, opera posta in musica dal sig. Bernardo Pasquino, fatta rappresentare dalli signori convittori delle camere maggiori nel Seminario Romano, e rappresentata all'eminantissimo e reverendissimo signor prencipe Pietro cardinale Ottoboni*, Roma, Francesco de' Lazzari, 1690. Personaggi : S. Alessio, Agle (sposa), Eufemiano (padre), Sergio servitore d'Eufemiano, Spirto infernale, Mago, Spiriti tentatori. Balli delle Statue e Giardinieri, e dei Paggi. Maestro di ballo G.B. Pinacci. L'opera venne data in occasione della nomina di Pietro Ottoboni a cardinale protettore del Seminario ; cfr. Franchi 1988, p. 624.

Table des illustrations



Titre

Fig. 1 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), a. II, sc. 7-8. Alessio, *Demonio in forma di eremita*, Angelo.



Titre

Fig. 2 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), a. II, sc. 9.
Comparisce la Religione per assistere al devoto transito d'Alessio.



Titre

Fig. 3 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), a. I, sc. 4.
Choro di demonij dentro alla scena.



Titre

Fig. 4 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), Prologo.
Choro de schiavi e Roma sopra un trofeo di spoglie.



Titre

Fig. 5 - Stefano Landi, *Sant'Alessio* (Roma, 1634), a. III, sc. 5.
Religione, Choro di Virtù, Choro d'Angeli.

Pour citer cet article

Référence électronique

Arnaldo Morelli, « « Alexius Romanorum nobilissimus » dagli altari alle scene. Il *Sant'Alessio* di Rospigliosi/Landi : contesto, drammaturgia e recezione di una « historia sacra » », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 124-2 | 2012, mis en ligne le 22 juillet 2013, consulté le 19 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mefrim/944> ; DOI : 10.4000/mefrim.944

Auteur

Arnaldo Morelli

Università degli studi dell'Aquila - arnaldo.morelli@cc.univaq.it

Droits d'auteur

© École française de Rome