

Poesia e Musica nei *Drammi musicali* di Girolamo Bartolommei. Prime inquisizioni di *Daniele Falcioni*

Fra i «tanti belli ingegni» fioriti «nel prato della Poesia Tosca», il letterato e poeta marinista Alessandro Adimari annovera il Sig. Girolamo Bartolommei già Smeducci¹, nato a Firenze intorno al 1584 da Mattia d'Antonio Bartolommei e Contessa d'Andrea Rinieri. Provenendo da nobile famiglia fiorentina, Bartolommei ebbe la possibilità di studiare Legge e ottenere così la Laurea del Dottorato, salvo poi dedicarsi «alla cultura delle buone Lettere, nelle quali fu ne' suoi tempi assai stimato»². Col nome di Imbucato fece parte dell'Accademia della Crusca; «la sua Impresa fu il Grano, che si conserva nella buca, col motto cavato dalla Canzone 24 del Petrarca: *Vivrò quand'altri mi terrà per morto*»³. Ammesso successivamente all'Accademia Fiorentina, nella quale ricoprì la carica di Consolo nel 1648, fece parte a Roma di una terza Accademia, quella celebre degli Umoristi. Qui, il pontefice Urbano VIII, noto frequentatore delle riunioni accademiche e amante dei poeti e degli spiriti migliori del suo tempo, lo onorò spontaneamente di una pensione annua. Bartolommei si sposò due volte: nel 1633 con Faustina di Francesco del Bene, e tre anni dopo con Caterina del Senator Matteo Frescobaldi; da quest'ultima ebbe un figlio, Mattias Maria, anch'egli noto drammaturgo⁴. All'età di settantotto anni morì nella sua città natale. Di lui l'umanista Salvino Salvini ha lasciato scritto:

Essendosi renduto il nostro Girolamo caro, ed accetto alla Città nostra per l'integrità de' costumi, per la pietà, per l'intelligenza delle buone lettere, per l'esercizio della Toscana Poesia, e per le altre sue ragguardevoli doti, con universal dispiacere terminò la vita il dì 8 di Maggio l'anno 1662⁵.

1. A. Adimari, *Ode di Pindaro*, nella stamperia di Francesco Tanagli, Pisa 1631, p. 16. Questo breve articolo è un primo momento di una ricerca a più vasto raggio sui libretti di Bartolommei e, più in generale, verso una ricognizione complessiva dell'ampia produzione di questo autore.

2. S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, nella stamperia di S. A. R., per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, Firenze 1717, p. 528.

3. Ivi, p. 529.

4. G. M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, vol. II, parte I, presso a Giambatista Bossini, Brescia 1758, pp. 472-3.

5. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, cit., p. 535.

Significative parole spese per Bartolommei anche il padre gesuita Giulio Negri:

Accoppiò quest'Accademico Svogliato, alla nobiltà del Sangue, lo splendore della Dottrina; che lo fece l'Onore delle Lettere, e in Firenze ove nacque, ed in Roma ove condusse quasi tutta la vita. Amò con Passione le Lettere più belle, e la Poesia più amena, che fece ammirare ne' primi Teatri d'Italia⁶.

Dotto praticante di letteratura, il nostro figura nella *Bibliotheca Mariana* di padre Ippolito Marracci: «natione Italus, vir eruditione conspicuus, et nostri temporis Poeta illustris»⁷. Salvini, che ricorda come in varie lezioni accademiche Bartolommei fece sfoggio di dottrina ed eloquenza⁸, lo definì «un Gentiluomo di buon cuore, e d'alti concetti; e amante della Patria, e della Toscana Poesia»⁹. Del medesimo avviso fu anche Filippo Baldinucci, storico dell'arte, politico e pittore fiorentino: sotto il nome di Sincero Veri, classificò Bartolommei come «nostro letteratissimo Gentilhuomo»¹⁰.

Autore prolifico di poesia d'occasione, rivolta non solo ai Medici e ai Barberini, ma anche a figure più o meno illustri del suo tempo¹¹, Bartolommei si

6. G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, per Bernardino Pomatelli stampatore vescovale, Ferrara 1722, p. 299. È probabile che Bartolommei abbia fatto anche parte dell'Accademia fiorentina degli Svogliati, che ospitò il già citato A. Adimari e di cui fu promotore e principe Jacopo Gaddi, entrambi personaggi vicini al nostro autore: cfr. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, cit., pp. 528-9.

7. H. Marraccio Lucensi, *Bibliotheca Mariana*, parte I, presso Francesco Cavallo, Roma 1648, p. 579; recentemente ripubblicata da AMI, Roma 2005.

8. Cfr. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, cit., p. 529.

9. *Ibid.*

10. F. Baldinucci, *La veglia dialogo di Sincero Veri*, appresso Iacinto Paci, Lucca 1684, p. 16.

11. Pubblicazioni miscellanee che includono la produzione poetica di Bartolommei sono: *Poesie funebri di Diversi Autori*, a cura di C. Giunti, nella stamperia di Cosimo Giunti, Firenze 1614 (il componimento di novanta ottave di Bartolommei che qui figura col titolo *In morte dell'Eccellentissimo Principe don Francesco Medici*, ricompare identico l'anno successivo in *Alcune poesie sopra la morte del principe don Francesco Medici*, a cura di C. Giunti, appresso Cosimo Giunti, Firenze 1615); *Funerale della signora Sitti Maani Gioerida Della Valle. Celebrato in Roma l'anno 1627. E descritto dal signor Girolamo Rocchi*, a cura di G. Rocchi, appresso l'erede di Bartolomeo Zanetti, Roma 1627 (sulla vicenda si veda C. Spila, *Il pellegrino e la guerriera. Letteratura e identità in Pietro Della Valle*, Vecchiarelli, Manziana 2016); *Componimenti poetici di vari autori nelle nozze delli eccellentissimi signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna*, a cura di A. Brogiotti, nella Stampa Camerale, Roma 1629; G. Sommaia, *De D. Agathae virg. & mart. cruciatibus oratio Ioannis a Summaia Florentini*, nella Stampa Camerale, Roma 1629; U. Verini, *De illustratione urbis Florentiae. Libri tres. Serenissimae principis Victoriae Feltriae mag. Etruriae duci*, Tipografia Landinea, Firenze 1636; P. Strozzi, *Orazione di Piero Strozzi recitata da lui pubbl.te nella chiesa di s. Lorenzo nell'esequie celebrate alla maestà cesarea dell'imp.re Ferdinando, 2. dall'alt.za ser.ma di Ferdinando 2. Gran duca di Toscana il dì 2 di aprile 1637*, nella stamperia De Massi e Landi, Firenze 1637; A. Coltellini, *In morte di Raffaello Gherardi orazione d'Agostino Coltellini Accademico Apatista con alcune poesie nel medesimo sugetto*, nella stamperia nuova del Maffi, e Landi, Firenze 1638; *In lode del Beato Niccolò Mariscotti detto il Profeta di Siena dell'Ord. Eremit. del P.S. Agostino della Congreg. di Lecceto in Toscana Canzone Pindarica del Sig.r Girolamo Bartolomei Poeta Fiorentino*, incipit: «O della antica Roma alta Propago», in BAV, Chigiano. I. VII. 273 (*Variorum carmina Italica*), cc. 36r-42v; Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, cit.; si segnala, infine, una intera raccolta di componimenti in versi di

dedicò soprattutto a comporre opere per la scena, poi raccolte in volume, cui legò peraltro una vivace riflessione teorica: le *Tragedie* (1632-1655)¹², i *Drammi musicali* (1656)¹³, i *Dialoghi sacri musicali* (1657)¹⁴ e la *Didascalìa cioè dottrina comica* (1658-1661)¹⁵. Senz'altro meritevole di nota è infine *L'America*, ambizioso po-

vario genere tutti del nostro autore: G. Bartolommei, *Ghirlanda di vari fiori in honore del beato servo di Dio Hippolito Galantini. Offerta di Girolamo Bartolomei*, nella Stamperia di Pietro Nesti, Nel Garbo all'Insegna del Sole, Firenze 1630; contiene: *Estasi del Beato Servo di Dio Ippolito Galantini*, dramma sacro; *In lode del B. S. di Dio Hippolito Galantini*, canzone; *Canzonette d'arie nuove sopra vari soggetti*; *Canzonette diverse*; *Canzonette formate da vari ammaestramenti del Beato Servo di Dio Hippolito*; *Madrigali diversi*.

12. G. Bartolommei, *Tragedie*, per Francesco Cavallo, Roma 1632; contiene: *L'Eugenia*, *Isabella*, *Teodora*, *Giorgio*, *Polietto*, *Altamene*, *Creso*; seconda ed.: Id., *Tragedie di Girolamo Bartolommei*, già Smeducci. *Ricorrette, ed accresciute*, nella stamperia di Pietro Nesti, Firenze 1655; nella prima parte: *L'Eugenia*, *Isabella*, *Polietto*, *Aglæ*, *Giorgio*, *Teodora*; nella seconda: *Clodoveo trionfante*, *Eustachio*, *Altamene*, *Creso*. Sulla produzione tragica del nostro, si segnala lo studio di H. Hauvette, *Un Précurseur italien de Corneille*, Allier Frères, Grenoble 1897.

13. G. Bartolommei, *Drammi musicali morali di Girolamo Bartolommei già Smeducci. Parte prima cioè Cerere racconsolata, Il Natale di Minerva, Perseo Trionfante, Il trionfo di Maggio, Amore gastigato, La gloria d'Orfeo*, Nella Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, Firenze 1656; cui è unita la seconda sezione con frontespizio autonomo: Id., *Drammi musicali sacri di Girolamo Bartolommei già Smeducci. Parte seconda cioè L'Eufrazia, Il sacrificio d'Isac, L'innocenza di Susanna, L'annunziazione della B. Vergine, Maddalena al sepolcro, La vendita di Gioseffo, Il figliuolo prodigo, Le selve ad onore di S. Andrea Corsini*, Nella Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, Firenze 1656. Esclusa dalla raccolta e pubblicata qualche anno dopo è *La fedeltà d'Alceste*, nella Stamperia di Francesco Onofri, Firenze 1661.

14. G. Bartolommei, *Dialoghi sacri musicali, intorno a diversi soggetti, opera nuova di Girolamo Bartolommei già Smeducci*, nella stamperia di Gio. Antonio Bonardi, Firenze 1657; all'interno: *Cantico di grazie d'Ambrogio e d'Agostino*, *L'astinenza fugatrice de' conviti*, *Vittoria della pudicizia*, *La liberalità schernitrice dell'avarizia*, *La mansuetudine trionfatrice dell'ira*, *L'umiltà domatrice della superbia*, *La fede vincitrice dell'idolatria*, *L'inferno*, *L'anime de' difunti*, *Concordia tra l'anima e 'l corpo*, *Il Davide vincitore del gigante filisteo*, *Giuditte trionfante*, *Cantico de' tre fanciulli ebrei posti nella fornace*, *Il passaggio felice de' figliuoli d'Isdraele nel Mar Rosso*, *Sansone vittorioso*, *Trionfi d'amori celesti nella nascita del Serenissimo principe di Toscana*, *Tubbia ammaestrato da Raffaele*, *Giona predicante*, *La pazienza di Giob sedente sopra il letamario*, *L'obbedienza d'Abramo*, *L'innocenza d'Abelle tradita*, *Maddalena de' Pazzi monaca ne gli angeli*, *Filippo Neri visitato da Maria Vergine*, *Trionfo di S. Filippo Neri*, *L'estati di S. Ignazio di Loiola fondatore della Compagnia di Gesù*, *Il pane di S. Nicola da Tolentino*, *Antonio da Padova visitato da Gesù bambino*, *Francesco stimatizzato*, *Gregorio liberante*, *Vittoria di S. Antonio*, *Il trionfo di Benedetto Santo*, *Agata costante*, *Cecilia e Valeriano*, *Stefano lapidato*, *Andrea crocifisso*, *Conversione di Saulo*, *Apparizione di Cristo a Pietro*, *Maddalena penitente a' piedi del Signore*, *L'epulone condannato*, *Le vergini prudenti e le stolte*, *La cananea esaudita*, *L'umiltà del pubblicano*, *Il centurione*, *Zaccheo favorito*, *La gloria del paradiso*, *Contemplante tra Cristo e Maria*, *lattante il figliuolo*, *Invito dell'angelo custode alla comunione*, *Il rosario di Maria Vergine*, *Trionfo della beata Vergine assunta*, *Transito della beata Vergine*, *Purificazione di Maria Vergine*, *Saluto a Maria nascente*, *Concezzione di Maria Vergine*, *Venuta dello Spirito Santo*, *Cristo ascendente al cielo*, *Cristo risorto apparso a Tommaso*, *Il trionfo di Cristo risorgente*, *Cristo discendente al limbo*, *Maria sotto la croce*, *Cristo ferito dalla lancia*, *Il buon ladrone*, *Cristo in croce assetato*, *Incontro di Maria a Cristo portante la croce*, *L'ecce homo*, *Cristo coronato di spine*, *Cristo flagellato alla colonna*, *Cristo tradito da Giuda*, *Cristo appassionato nell'orto*, *Cristo tentato nel deserto*, *Il battesimo di Cristo*, *Cristo smarrito*, *Fuga di Cristo all'Egitto*, *L'adorazione de' Magi*, *Il natale di Cristo*.

15. G. Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica di Girolamo Bartolomei già Smeducci*, nella Stamperia Nuova all'Insegna della Stella, Firenze 1658; seconda ed.: Id., *Didascalìa cioè*

ema epico in quaranta canti dotato di un ricco paratesto¹⁶. Il corpo dei *Drammi musicali* è organizzato in due sezioni, *morali* e *sacri*, entrambe dotate, come pure tutti i quattordici libretti della raccolta, di autonomo frontespizio. Personaggi di spicco fra i dedicatari dei singoli drammi sono, fra gli altri, il cardinale Giulio Mazzarino, al quale è dedicata la *Cerere racconsolata*, i Principi di Baviera, cui va il *Perseo trionfante*, Cristina di Svezia, omaggiata con *L'Eufrasia*, e Vittoria della Rovere, cui è destinata *L'annunziiazione della B. Vergine*¹⁷. Dei sei libretti *morali*, cinque sono di argomento mitologico con ambientazione per lo più boschereccia di tipo tragicomico-pastorale. *Il trionfo di Maggio* è invece una pastorale *tout court* in cui si racconta, come è scritto nella dedica d'apertura a Ferdinando II Granduca di Toscana, dell'«abbominoso Mostro della Peste; il quale n'afflisce la bell'Italia, non perdonando alla Toscana»¹⁸. Vicende tratte dall'agiografia e dai testi della tradizione cristiana sono specifica materia dei drammi *sacri*, fra cui si fanno notare, per la solida struttura drammaturgica, *Il sacrificio d'Isac* e *La vendita di Gioseffo*. Per entrambi i tronconi dell'antologia, Bartolommei adottò il tipico schema tragicomico di matrice guariniana, cui il teatro musicale aveva fatto affidamento fin dagli albori¹⁹; che

prevede molto schematicamente un percorso di peripezia, un confronto con la morte, anzi un attraversamento della morte e un superamento del pericolo estremo con una risurrezione ristoratrice. Precipitare ascendendo, con crasi ossimorica di amintea memoria²⁰.

Dottrina comica libri tre, di Girolamo Bartolommei già Smeducci, nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta, Firenze 1661. Ma si veda l'ed. moderna a cura di S. Piazzesi, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). L'opera esemplare di un «moderato riformatore»*, Firenze University Press, Firenze 2016. Alcuni riferimenti alla *Didascalìa* sono in: F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, introduzione di S. Mamone, Alinea, Firenze 2001, pp. 68-70, n. 148; F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca*, I, *La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, pp. CXIII-CXV, 529-52; N. Michelessi, S. Vuelta García, *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei*, in *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Alinea, Firenze 2009, pp. 119-90: 125-7.

16. G. Bartolommei, *L'America poema eroico*, nella stamperia di Lodovico Grignani, Roma 1650. Su cui si veda L. Geri, *La "materia del mondo nuovo" nella poesia epica italiana. Da Lorenzo Gambara a Girolamo Bartolommei (1581-1650)*, in *Epica e Oceano*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 2014, pp. 29-61.

17. Granduchessa di Toscana dal 1633 al 1670 in qualità di consorte di Ferdinando II de' Medici, Vittoria della Rovere è fra l'altro anche la dedicataria della raccolta di drammi musicali del conte marchigiano P. Bonarelli, *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica*, appresso Marco Salvioni, Ancona 1647.

18. Bartolommei, *Drammi musicali... Parte prima*, cit., p. 166.

19. La tragicommedia di Battista Guarini, poeticamente praticata nel suo *Pastor fido* e teorizzata in accademica polemica con l'iper-classicista Giasone de' Nores, è proprio la categoria nella quale «in base alle classificazioni piuttosto rigorose dei generi drammatici prevalenti durante il periodo del tardo Rinascimento, non dobbiamo esitare a porre i primi libretti operistici»: N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino 1969, p. 336.

20. R. Gigliucci, *Tragicomico e melodramma: studi secenteschi*, Mimesis, Milano 2011, p. 34.

Se l'*happy ending* assorbe nei drammi *sacri* una significazione chiaramente religiosa, come nel caso del manifesto risorgere cristiano di Eufrazia nell'omonimo libretto, questa valenza ricorre anche in un caso dei drammi *morali*: si tratta della vicenda dagli impliciti risvolti cristologici del protagonista della *Gloria d'Orfeo*, uno dei molti *Orfei* melodrammatici secenteschi²¹.

Dal punto di vista stilistico, nei *Drammi musicali* il registro tragico e quello comico si stemperano vicendevolmente cooperando alla stabilizzazione di una dimensione mediana in cui prevalgono per lo più toni seri e composti. Sebbene nei drammi *morali* siano ravvisabili leggere e dilettevoli incursioni nell'emisfero comico, queste non si isolano mai per addensarsi in compartimenti stagni scissi dal testo nel suo insieme. Un esempio per tutti è in apertura del *Perseo trionfante*; a uno dei satiri, venuto a sapere che Minerva e Mercurio avrebbero armato Perseo contro Medusa, Bartolommei fa avanzare un commento lievemente sardonico, certo, ma del tutto innocuo ed estraneo alla comicità spesso colorita e mordace di molto teatro musicale romano della prima metà del secolo:

Ben può sperar Perseo / Un famoso Trofeo, / Mentre Palla, e Cilleno / Quinci gli
armar la mano, e quindi 'l seno: / Se 'n mio favor scendeo / Tal par di Dei superni, /
Sfido 'l Gorgon con tutti i Mostri Inferni (I, i)²².

Talmente smargiasso che però poi, in chiusura d'opera, il satiro ancora sembra spaventarsi – o finge scherzando? – di fronte alla defunta Medusa:

O come 'n vista s'appalesa orrendo / Anco di luce casso; / Ora sì, ch'io comprendo,
/ Che potea far di sasso / Chi già vivo lo vide, / Che morto ancor n'ancide (III, i)²³.

Diversamente vanno le cose, com'è noto, nei coevi libretti romani di Giulio Rospigliosi, segretario dei Barberini, e Loreto Vittori: qui la gestione del sacro non è affatto all'insegna di un reciproco stemperamento degli opposti; anzi, si tratta di una forma di tragicomico in cui la fascia basso-comica mantiene costantemente una posizione di distinta contiguità ma non comunicazione con il serio-elevato²⁴. Va inoltre detto che l'equilibrato temperamento stilistico in Bartolommei corrisponde tendenzialmente ad univocità interpretativa dei libretti: il nostro poeta fiorentino è insomma lontano da quell'«inquietudine organizzata» dell'avvocato veneziano Giovan Francesco Busenello, i cui libretti sono segnati dalla guisa davvero complessa e moderna di tragicomico come «sconcertante fusione dei due opposti: non interpretabilità univoca del testo perché ininterpretabile e inestricabile è la vita, è la storia»²⁵. Guardando più da vicino, la leggerezza che connota i drammi *morali* è nel segno di uno scherzoso diletto coordinato da intenti seri, insomma di «un serio-faceto *educativo* [che] non può che essere

21. Ivi, pp. 81-122.

22. Bartolommei, *Drammi musicali... Parte prima*, cit., p. 110.

23. Ivi, p. 128.

24. Cfr. Gigliucci, *Tragicomico e melodramma*, cit., pp. 41-60.

25. Ivi, p. 37.

inteso come un felice luogo mediano fra due contrari positivi»²⁶; la qual cosa è, appunto, estremamente diversa da quel busenelliano «tragicomico *assoluto* [che] può essere un non luogo, razionalmente inconcepibile ma pure esistente e disturbante»²⁷.

Nel nutrito gruppo dei drammi *sacri* troviamo toni e contenuti in linea di massima più seri ed elevati rispetto a quelli della prima parte. Si veda ad esempio la vicenda dell'*Eufrasia*, in cui due morti violente e tragicamente autoindotte, quelle annodate della protagonista e del condottiero invasore Artamano, costituiscono l'unica possibile via di fuga verso una risurrezione sì ristoratrice, ma da cui resta del tutto esclusa la dimensione terrena; in chiusura d'opera, pertanto, alla «nembosa» madre Brasilla non resta che lasciarsi andare ad un amaro lamento, solo parzialmente mitigato dall'apertura celeste in cui la figlia Eufrasia appare vergine trionfante in paradiso:

Quinci non piango Lei, ma sì me stessa, / Che nell'attesa morte, / Che pria mi fu promessa, / Io non le fui consorte, / Tale ond'anco nel Ciel sia nella sorte. / Che deggio or fare 'n Terra, / Incerta del mio fine, e così sola? / Chi tra 'l duol mi consola? (V, iv)²⁸.

Un aspetto che risulta fattore omogeneizzante di tutta la raccolta è il proposito moralizzante dell'autore, da quest'ultimo chiarito con dovizia nelle corsive sezioni allegoriche che seguono di volta in volta l'*Argomento* dei libretti nella prima parte; i drammi *sacri* sono invece sprovvisti di tale lente introduttiva: responsabili di evidenziare la funzione edificante delle vicende sono, in questo caso, direttamente gli interventi del coro e quelli dei personaggi. In generale, diletto e insegnamento morale si compenetrano efficacemente nei *Drammi musicali* uniformandosi a quel *delectare iuvando* proprio del teatro educativo di Collegio Gesuita, di cui il padre Ottonelli costituì notoriamente un punto di riferimento imprescindibile²⁹. Propensione assolutamente in linea con l'esortazione di Bartolommei ad una commedia morale, che egli, come è scritto a chiare lettere nelle pagine prefatorie della *Didascalìa*, vorrebbe vedere praticata nei teatri del tutto priva di eccessi.

Un rapido focus sulle righe in apertura della raccolta, dette *Al benigno lettore*, consentirà infine di perimetrare più da vicino il pensiero teatral-musicale del nostro autore, rivelandone l'inclinazione alla riflessione teorica apertamente manifestata anche in altre occasioni. Con lo scopo di rimediare al retrogusto amaro possibilmente causato dalle «precorse Tragedie, da' soggetti loro troppo patetici, dalla lunghezza de' componimenti, e molto più dalla rigidezza del verso disciolto»³⁰, nel caso dei drammi per musica Bartolommei rivela al lettore di es-

26. R. Gigliucci, *Tragicomico*, Guida, Napoli 2013, p. 27.

27. *Ibid.*

28. Bartolommei, *Drammi musicali... Parte seconda*, cit., p. 62.

29. G. D. Ottonelli, *Della christiana moderatione del theatro*, nella stamperia di Luca Franceschini, e Alessandro Logi, Firenze 1646-1652.

30. Bartolommei, *Drammi musicali... Parte prima*, cit., p. 5.

sersi voluto affidare ad «azzioni più placide, più brevi, più dolci all'orecchio»³¹. A proposito di questa volontà di mitigare il tragico che aveva caratterizzato la seconda edizione delle *Tragedie* del 1655 – peraltro neanche troppo funesto né di stampo senecano –, è palese la consonanza stretta coi primissimi esperimenti del teatro musicale di inizio secolo: nel Prologo dell'*Euridice* capostipite di Peri-Rinuccini (1600), la Tragedia era significativamente divenuta personaggio che deponeva «i mesti coturni e i foschi panni» per destare «ne i cor più dolci affetti»³²; e certo di non dissimile sostanza erano state le parole scelte da Chiabrera per il personaggio con nome Poesia nel prologo del *Rapimento di Cefalo* (1600)³³.

Bartolommei rivendica ai propri *Drammi musicali* la capacità di

risvegliar alla Virtù i cuori più addormentati nell'ozio, moderarne gli sfrenati affetti, tranquillar le tempeste delle cure più noiose, e rapirne l'Anima, sollevandola dalla terrena alla Celeste melodia³⁴.

La volontà di prendere le distanze dai soggetti troppo patetici e dall'eccessiva lunghezza delle tragedie, coerentemente si traduce in abbandono del verso rigido e in parte di quello sciolto, in favore di una versificazione più propensa a sfruttare le varie soluzioni rimiche largamente frequentate e approfondite fin dalla giovanile produzione poetica d'occasione. Notevole è il ruolo che l'autore riconosce all'intonazione musicale:

L'intento mio fu perciò, che questi miei Drammi più riuscissero acconci per l'opera di Compositore di note musicali, che per una semplice intelligenza di curioso Lettore. Io da questo m'avvisai, che per lo musico Recitamento più si confacessero li concetti facili, quantunque comunali, che li più pellegrini, ed elevati, ma di minore chiarezza, parendomi, che il passaggio del canto non molto permettesse di fermata per considerarli, e fussero parimente più accomodate le maniere delle parole graziose, e leggiadre, che quelle delle magnifiche, e sublimi, più conformi alla risonante Tromba dell'Epico Poema, ed al Tragico Coturno, che alla delicatezza del Dramma Musicale. Giudicai non meno, che una maggior dolcezza venisse a ricevere l'orecchio, se con l'armonia del canto egli n'udisse accoppiata quella della rima; e questa tanto più grata si rendesse, quanto più risonar si sentisse frequente, e vicina. Una tal cosa mi persuado d'averne osservata, legando in così stretto modo i miei versi con la rima, che conceda appena alcuna fiata licenza ad alcuno di essi di trascorrer liberamente senza il freno di quella, che lo rattegna; la qual cosa per ancora Io non abbia veduto con tanto rigore praticata da Altri³⁵.

31. *Ibid.*

32. Abbiamo citato dall'ed. moderna presente in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da R. Mattioli, P. Pancrazi, A. Schiaffini, vol. 39, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, p. 24.

33. Cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 17-8.

34. Bartolommei, *Drammi musicali... Parte prima*, cit., p. vi.

35. *Ibid.* e s.

Un preciso orientamento nel rapporto fra testo e musica si pone, dunque, come fattore cui il nostro Bartolommei ricorre per rafforzare l'efficacia dei suoi versi:

è quindi l'infusione del melos nelle parole disposte a riceverlo che garantisce una psicagogia più efficiente in direzione etica e religiosa, morale e sacra. E per questo l'autore ha scelto uno stile e un linguaggio più "facili", una *claritas* ovvero una perspicuità che privilegi la dolce intellegibilità rinunciando al fastoso e al grave, ovvero al sublime³⁶.

Non è stato d'altra parte Bartolommei il primo, né sarebbe stato l'ultimo, a riconoscere inappropriato per il dramma musicale uno stile concettoso e/o troppo elevato; basti citare, come esempio per tutti, le parole di Ottavio Tronsarelli in apertura della sua pionieristica silloge di testi per musica (1631), di cui in realtà soltanto alcune composizioni sono da considerare propriamente melodrammi³⁷:

Niuno [...] si sdegni, di prender' a grado queste Poesie, nelle quali hanno cercato di porre il loro sforzo Dolcezza, Brevità, e Chiarezza, vere, e sole qualità de' componimenti musicali³⁸.

In riferimento alla scelta tecnica di alternare la rima al verso sciolto, Bartolommei precisa:

Non intendo già per questo di darmi pregio, e di volermi tra gli Altri privilegiare, come Autore di cosa *Nuova*, che molto rilievi; essendo una tal cosa qualche appartenenza allo stile, che qualificato in un modo, più che in un altro, può si render commendabile il Poeta, ma non già segnalarlo nel principale dell'Arte Poetica, cioè nell'Invenzione, ch'è l'Anima di Lei³⁹.

In un'ottica allargata di questa urgenza di sottolineare il primato del contenuto su ogni altro fattore concorrente alla valorizzazione dell'oggetto poetico, andrebbe forse fatto rientrare anche il giudizio negativo dato agli intermezzi dall'autore stesso: non sarebbero solo del tutto inutili, ma perfino nocivi, in quanto responsabili di minare il rispetto dell'unità drammatica, tenuta in altissima considerazione da Bartolommei. Gli intermezzi, in altre parole, potrebbero generare nel lettore

alcuna fiata confusione; ma quello, che più importa non si confaccino all'unità, tanto dalla Poesia desiderata. Questa, credo, d'aver conservata in questi miei Drammi, e con l'unità apportatoti varietà per dilettere la vista⁴⁰.

La pubblicazione antologica di drammi per musica di Bartolommei è cronologicamente il risultato ultimo, se stabiliamo come confine la metà del XVII

36. Gigliucci, *Tragicomico e melodramma*, cit., p. 118.

37. Si veda A. Morelli, «Dolcezza, brevità e chiarezza, vere e sole qualità de' componimenti musicali». Ottavio Tronsarelli e i suoi «Drammi musicali», in "Studi secenteschi", LVI, 2015, pp. 147-67.

38. O. Tronsarelli, *Drammi musicali*, per Francesco Corbellotti, Roma 1631.

39. Bartolommei, *Drammi musicali... Parte prima*, cit., p. vii.

40. Ivi, p. viii.

secolo, di una ravvicinata serie di operazioni che hanno condotto ad autentiche auto-raccolte melodrammatiche. Ruolo di pioniere assoluto in questo senso ebbe il poeta romano Tronsarelli, seguito per data di pubblicazione da Benedetto Ferrari (1644), Prospero Bonarelli (1647) e Busenello (1656)⁴¹. L'operazione di questi cinque poeti-librettisti si configura come una rivendicazione della dignità letteraria dei loro testi melodrammatici; ovvero, come «riappropriazione del poeta della scrittura tragico-librettistica (che è librettistica solo in un secondo momento, quando entra nelle maglie della *performance*)»⁴². E certo è un'operazione che anticipa di molto la raccolta librettistica del celebre poeta cesareo Pietro Metastasio, i cui drammi erano per Francesco De Sanctis «una poesia già penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia»⁴³. I ragionamenti teorici di Bartolommei sul rapporto fra testo e musica, sulla poesia che in altre parole cerca la musica muovendosi in direzione di essa, assumono specifico rilievo soprattutto se inquadrati all'interno di quel processo di rigenerazione della poesia attraverso la musica che si snoda fra Sei e Settecento, e che ha proprio in Metastasio il suo punto d'arrivo⁴⁴. Una volta scavalcata l'esigenza performativa, dopo insomma che la necessità di dare voce alla parola poetica attraverso il canto di *labbra barocche*⁴⁵ risulta superata, il dato musicale trattenuto dai *Drammi musicali* è questione che riguarda esclusivamente la parola poetica: è puro fatto testuale, letterario. Pertanto, nel Seicento italiano così malvisto da De Sanctis, per il quale iperbolicamente «la letteratura moriva, e nasceva la musica»⁴⁶, la novità rappresentata dalle prime cinque auto-antologie di libretti melodrammatici *da leggere*⁴⁷ desta interesse da un punto di vista davvero ampio, macro-testuale, in un'epoca che, forse, solo apparentemente sembra fare del tutto rima con *secolo cantante*⁴⁸.

41. Tronsarelli, *Drammi musicali*, cit.; B. Ferrari, *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari dalla Tiorba*, per Gio: Pietro Ramellati, all'insegna del sole, Milano 1644; Bonarelli, *Melodrammi cioè opere da rappresentarsi in musica*, cit.; G. F. Busenello, *Delle hore ociose*, appresso Andrea Giuliani, Venezia 1656; Bartolommei, *Drammi musicali*, cit. A questi casi di primo e medio Seicento vanno aggiunte altre due raccolte di melodrammi da leggere, cronologicamente più avanzate: la prima è quella di F. Berni, *I drammi del sig. conte Francesco Berni*, per Giulio Bolzoni Giglio e Giuseppe Formentini, Ferrara 1666; l'altra, pubblicata in tre volumi, è di G. A. Moniglia, *Delle poesie drammatiche di Giovann'Andrea Moniglia accademico della Crusca*, per Vincenzo Vangelisti stamp. arcu., Firenze 1689-1690 (cfr. L. Bianconi, *Parole e Musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 319-63: 359, n. 10).

42. R. Gigliucci, *Realismo barocco*, Storia e Letteratura, Roma 2016, p. 265.

43. Ivi, p. 256.

44. Ivi, pp. 219-69: 255-69.

45. La relazione è con il titolo del libro di P. Getrevi, *Labbra barocche: il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Essedue, Verona 1987.

46. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, BUR, Milano 2013, p. 754.

47. Argomento, questo, della Tesi di Dottorato in corso di svolgimento di chi scrive: *The Early Printed Auto-anthologies of Melodramas in Italy (1631-1656)*, University of Edinburgh, supervisors: dr N. Maldina, dr D. Messina.

48. Il riferimento è chiaramente al titolo del libro di Fabbri, *Il secolo cantante*, cit.