
PER MEDITAR
CANTANDO:
AGOSTINO MANNI, *LA
RAPPRESENTATIONE
DI ANIMA ET DI
CORPO* E LA
SPIRITUALITÀ
ORATORIANA

di Daniele V. Filippi

Ai primi di febbraio dell'anno santo 1600, in un «oratorio piccolo» attiguo al transetto della Chiesa Nuova¹), fu eseguita una rappresentazione in musica intitolata *Rappresentatione di Anima et di Corpo*. Preceduta da un proemio (recitato) e suddivisa in tre atti (interamente suonati e cantati), aveva una trama allegorico-spirituale, sviluppata in un'alternanza di brani individuali, duetti, cori. I personaggi, per l'appunto allegorici, erano l'Anima, il Corpo, il Tempo, il Mondo, e così via. Il libretto (apparso anonimo, come d'abitudine, nelle edizioni a stampa coeve) era del padre oratoriano Agostino Manni, la musica del compositore Emilio de' Cavalieri, romano ma celebre soprattutto per le sue attività alla corte fiorentina dei Medici²). Negli studi musicologici si è guardato alla *Rappresentatione* principalmente in un'ottica particolare, quella delle origini dell'opera in musica: chiedendosi cioè se ~~possa~~ definire la *Rappresentatione* un oratorio *ante litteram* o appunto un'«opera», e in tal caso se sia la prima della storia, e quali rapporti vi siano fra le soluzioni stilistiche che la caratterizzano e gli altri

1. Poi demolito negli anni Settanta del Seicento: cfr. KIRKENDALE 2001, p. 239.

2. Sulla vita e l'opera di Manni, rimando a FILIPPI 2007 e FILIPPI 2008, *ad indicem*; si veda inoltre PIÉJUS 2013, pp. 430-454 e *passim*. Su Cavalieri (e del resto sullo stesso Manni), imprescindibile KIRKENDALE 2001.

esperimenti dell'epoca in questo campo³). Una *querelle* ovviamente molto importante, anche a livello interdisciplinare, ma che, nel suo orientamento teleologico, falsa per certi versi la nostra comprensione della *Rappresentatione*, della sua origine e del suo significato. Lo scopo che mi propongo qui è passare da questa lettura teleologica a una lettura teologica, o meglio, a parte il *calembour*, spostare il *focus* da Cavalieri, e dal problema della nascita dell'opera, a Manni e ai rapporti fra la *Rappresentatione* e la tradizione poetica, musicale e pastorale filippina – e più in generale, alla tradizione spirituale che ne costituisce il retroterra. Nel fare questo, integro quanto già emerso dai fondamentali studi di Silvia Casolari (che per prima ha evidenziato le consonanze del libretto con gli altri scritti spirituali di Manni), Arnaldo Morelli e Warren Kirkendale⁴).

1. La Rappresentatione e il suo triplice retroterra

Sinossi ragionata

Tutto parte, nel Proemio, da una domanda del giovanetto Avveduto sulla vera natura di «questa nostra vita mortale», domanda suscitata in lui dal desiderio di vivere bene e non seguire «falsa speranza». A questa interrogazione che colloca già il problema in un chiaro orizzonte escatologico, Prudentio risponde evocando la parola chiave «vanità» e ricorrendo a due metafore: la vita mortale è «una bella veste, che ricopre le deformità del corpo infermo; e un erboso prato, che con le verdi gramegne nasconde il velenoso serpe». Prende così il via un'insistita serie di scambi serrati (tredici), tutti intessuti di nuove metafore, di esuberante immaginosità e virtuosismo retorico⁵. Avveduto e Prudentio inanellano, con varia geometria (gruppi

3. In tal senso, la bibliografia della *Rappresentatione* coincide con quella, sterminata, sulle origini e la natura dell'opera in musica, che è pertanto impossibile sintetizzare qui. I principali studi specifici sulla *Rappresentatione* (a parte quelli segnalati nella nota successiva) sono invece: ALALEONA 1905; ANTONICEK 1969; SCHOLZ – SCHOLZ-MICHELITSCH 1975; EHRMANN 1995; BRADSHAW 1998; EHRMANN-HERFORT 1998; BRADSHAW 2004A; BRADSHAW 2004B; SZWEYKOWSKA – SZWEYKOWSKI 2004. Un'edizione moderna delle *Rappresentatione* è disponibile in CAVALIERI 2007.

4. Si vedano rispettivamente: CASOLARI 1998; MORELLI 1991 e specialmente MORELLI 2003; KIRKENDALE 2001. Sui legami fra la *Rappresentatione*, la spiritualità oratoriana e le arti figurative, importante anche LAVIN 1994, capitolo sesto, pp. 193-231.

5. Questa sorta di *disputatio* che si scatena tra i due non è tecnicamente una vera disputa, come ha notato Kirkendale, perché gli interlocutori sono concordi: cfr. KIRKENDALE 2001, p. 269.

di tre, quattro, cinque...), sequenze di immagini accomunate ora dall'argomento, ora dalle figure del discorso impiegate, ora dal referente letterario cui attingono, e così via. Si hanno ad esempio catene di paradossi («un dolor che ride», «un riso che piange»...) e ossimori («ordine confuso», «quiete travagliata», «sanità inferma»...), metafore derivate dal Vangelo («una casa vecchia che minaccia ruina», «una torre alta fondata su l'arena»...) o riferibili a preghiere mariane («una valle oscura di pianto»...), serie imperniata su vizio, inganno, insensatezza, disarmonia, mutevolezza, lordura, costrizione, *vanitas* funerea. Esaurita la rassegna dei «titoli e nomi più indegni» riferiti alla vita mortale, sorge una nuova domanda: «onde nasce che molti la tengono in tanta stima, e la gustano in modo tale che non vorriano mai morire?». Il motivo è riconosciuto nel peccato, che offusca la vista spirituale rendendola incapace di contemplare la verità e induce al vaneggiamento in mezzo agli errori, in cui molti trascorrono l'intera vita: frattanto però si avventa su di loro la morte, che li consegna poi al luogo, l'Inferno, dove si accorgono di «non aver nelle mani altro che vento, anzi tormento, e pena». Avveduto nota l'estrema infelicità di questa condizione letargica di tanti, e auspica che si sveglino. Prudentio concorda, ammonendo che il «troppo affezionarsi alle [...] false bellezze» fa cadere

«nelle crude braccia della Morte». A questo punto Avveduto ha un'impennata retorico-stilistica (aperta da un criptoendecasillabo: «O qual felicità saria di tutti», e sorretta da altre clausole), e propone un'anticipata sintesi dell'intero argomento e messaggio della *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (evidenzio in grassetto i nomi di personaggi che entreranno successivamente in scena):

«O qual felicità saria di tutti, se da i sensi s'alzassero dove è l'**Intelletto!** E qui vedessero che non ricchezze, non **Piacere**, non onore contenta il core in questa vita, ma solo il bene ch'appresso a Dio si trova: e scoprissero ch'il **Tempo** fugge a un batter d'occhi: o co'l vero **Consiglio** apprendessero che questa poca luce di vita in un momento tramonta: ch'il **Corpo** co' i sensi suoi sollecita ad ogn'ora l'**Anima** all'amor del fango. Che il Paradiso ne luce sopra il capo. Che l'Inferno ne arde sotto i piedi. Che il **Mondo** vaneggiando ne inganna, e la **Vita** lusingando n'occide. E che in effetto qualunque contra gl'insulti dell'inimiche tentazioni virilmente in terra combatte, eterne e gloriose corone acquista nel Cielo».

Prudentio spiega quindi il motivo ispiratore del lavoro (si veda il passaggio citato *infra*, § 3) e introduce esplicitamente l'inizio della rappresentazione.

Se mi sono soffermato così in dettaglio sul Proemio, è perché esso rivela, a una lettura attenta, da un lato l'impalcatura argomentativa dell'opera, dall'altro tutta l'abilità retorica e l'esattezza teologica di Manni. Una struttura precisa (alcuni scambi più ampi incorniciano lo 'stretto' della gara di immagini in quasi-sticomitia), le proporzioni geometriche, gli artifici assolvono al compito di catturare l'attenzione, presentare l'opera dal punto di vista concettuale, infine introdurla in senso pratico e funzionale. Da notare è anche come, soprattutto nelle battute che formano il centro del Proemio, affiorino di continuo immagini topiche e riecheggiamenti più o meno diretti di passi scritturistici (ad esempio «una cisterna fessurata»: *Ger* 2, 13) e specialmente evangelici: «un regno diviso», «un cieco senza guida», e così via, anche ex negativo: «un giogo non soave».

Il primo atto si apre con un monologo del Tempo (n° 1) che, come vedremo più avanti, molto impressionò gli ascoltatori. All'insegna del «tempus fugit» e della *vanitas*, evocando la famosa visione delle ossa del profeta Ezechiele (cfr. *Ez* 37) si presenta l'antitesi fondamentale: «servire al Mondo vano / o al Re del Ciel soprano». Con icastiche contrapposizioni

(«oggi» / «doman»), il Tempo esorta a provare, finché se ne ha la possibilità (cfr. *Ef* 5, 15-17), a «lasciar quant'è nel Mondo, / quantunque in sé giocondo» e a «ben'oprar» con la mano e con il cuore: frutto ne sarà «l'onore» eterno.

A seguire, il coro ribadisce a sua volta la fuggevolezza della vita («tal che da un punto sol vassi a l'eterno») e il logorio del tempo: «Ma la vita, ch'è breve, / il saggio odiar non deve», perché nella sua brevità conduce al «desiato porto». Un punto molto importante, questo, già anticipato dalla precedente considerazione «quantunque in sé giocondo»: espressione di quell'«ottimismo cristiano» filippino⁶, tutt'altro che assente, per quanto possa sembrare paradossale, nella *Rappresentatione*. Su corde analoghe esordisce l'Intelletto nella scena seguente (n° 3): «Ogni cor ama il bene, / nissun vol star in pene». L'amore per il bene, inscritto profondamente nella natura dell'uomo, lo spinge a «mille desiri», «mille sospiri». L'Intelletto riconosce in modo chiaro che né ricchezza, né onore (ora in accezione mondana), né piacere possono saziarlo e accontentarlo: «vorrei nel cor impresso / quel ben, ch'ogn'altro ben chiud'in se stesso: / [...] / esser in Ciel con Dio sempre felice». E finalmente abbiamo in scena i due protagonisti, l'Anima e il Corpo, in una scena (nn. 4-14) che

6. Cfr. GENTILI - REGAZZONI 1999, p. 265.

riprende, come vedremo, la lauda dialogica *Anima mia, che pensi?* Alla compagna che cerca «riposo e pace [...] diletto e gioia», il Corpo propone – in uno scambio di terzetti che è un crescendo di tentazioni sempre più sottili – di godere dei sensi, di gioire dell'«onor del mondo», infine di appagarsi in se stessa: e si spazientisce, poi, alle fondate contestazioni dell'Anima «dogliosa», temendo che essa lo riduca a stare «sempre in pianto». L'Anima, però, in una battuta più distesa (due terzetti), invita il Corpo «a più alti desiri» e lo esorta ad assecondare il suo volere, onde entrambi possano riposare in Dio. Il Corpo chiude la scena con un ampio monologo: diviso tra l'Anima e il senso, la carne che lo «tenta» e «l'eterno» che lo «spaventa», coglie però la sproporzione fra il «breve piacer» e il rischio di «perdere il Ciel, la vita eterna, e Dio», e si accinge quindi a seguire l'Anima e cercare «con amore /

il Ciel, la vita eterna e 'l mio Signore». Il coro che segue (n° 15) aggiunge un nuovo spunto di riflessione circa il ruolo della grazia compartita da Dio, e invita le anime che in terra la ricevono a benedirlo. Questo invito alla lode, che conclude il primo atto, è una sorta di centone biblico e specialmente salmodico, come è evidente anche nel ritornello «benedite il Signor perché egli è buono»⁷.

In apertura del secondo atto, il Consiglio recita un monologo che fa pendant con quello del Tempo in apertura del primo. Questa volta la meditazione si incentra sulla metafora bellica, di chiara derivazione paolina. La vita terrena «altro non è che guerra» contro aspri e astuti nemici (riecheggiano anche qui immagini salmodiche); occorre stare in guardia contro le lusinghe e i mascheramenti di mondo-carne-vita terrena; il «soldato eletto»

7. Ad esempio: «apre la man divina il gran Signore», cfr. *Sal* 104, 28: «aperiente te manum tuam, implebuntur bonis»; «risguarda, ode, e risponde», cfr. per contrasto ad es. *Sal* 115, 5-7: «Os habent, et non loquentur, oculos habent, et non audient»; «e i falli altrui nasconde», cfr. *Is* 38, 17, *Mic* 7, 19 e passi simili; «castiga lento e svelto dà il perdono», cfr. spec. *Sal* 102, 8 sgg. e passi simili; «Fate festa al Signore, organi e corde, / timpani, cetre e trombe», cfr. *Sal* 150. Va notata, in generale, l'abbondanza di riferimenti biblici nei testi poetici di Manni (una catalogazione sistematica potrebbe conferire al dato un'evidenza quantitativa sicuramente impressionante). È un elemento che andrà ricompreso nel quadro di una nuova valutazione del rapporto della cattolicità postridentina con il testo biblico. Al di là di vieti schematismi, leggendo e studiando autori come Manni vediamo la Scrittura innervare il dettato poetico e letterario, segno di come essa passi nel vissuto religioso quotidiano dell'epoca per molte vie: i testi della letteratura – spirituale, e non solo –, come per altro verso i testi proclamati e cantati dalla liturgia, ne sono un veicolo importantissimo, per quanto ampiamente sottovalutato nelle retrospettive moderne.

deve armarsi opportunamente con la fede e affrontare la battaglia (cfr. *2 Cor* 10, 3; *Ef* 6, 11-17; *1 Tm* 6, 12), perché la tentazione è necessaria (cfr. ad es. *1 Cor* 10, 13): ma beato chi vince e ottiene il premio (cfr. *1 Cor* 9, 25, ma anche *Gc* 1, 12, *Ap* 2, 26-27 e passi simili). Il successivo coro in sdrucchioli (n° 18) stigmatizza nuovamente i vaneggiamenti degli uomini: il loro cuore «va ricercando il giubilo» «tra fango e polvere», mentre esso si trova «solo in Ciel»; vinto da chissà quale «incanto» o «fascino», scambia «per cibo il tossico» (cfr. *Gb* 20, 14). L'esortazione a lasciare «l'acque torbide» del Mondo per le «fonti limpide» del Cielo ricorda, fra tanti possibili riferimenti, le parole di un'altra famosa lauda oratoriana, anch'essa apparsa per la prima volta (come *Anima mia, che pensi?*) nella raccolta del 1577⁸): «Anime affaticate e sitibonde, / venite all'onde vive ove v'invita / la vera vita... / [...] / torbide e amare son l'acque d'Egitto; / il cammin dritto prenda e saglia il monte / chi brama il fonte».

È ora la volta del Piacere che, scortato dai suoi compagni, invita tutti a godere e gioire (scena 4), rovesciando in un voluttuoso *carpe diem* la meditazione sulla fuggevolezza del tempo. Il Piacere propone la sua lettura della realtà, facendo vacillare

le certezze del Corpo: l'amenità della natura è in se stessa un invito al godimento, e poi c'è la musica («grate armonie, che rallegrate i cori»), ci sono i banchetti, le vesti e i profumi, «trionfi e feste», insomma: «diletto, gusto, giubilo e piacere». L'Anima afferma però a più riprese di conoscere l'inganno che sta dietro a tutto ciò, l'amaro che segue all'apparente diletto, e risponde letteralmente *per le rime*. Scaccia Piacere e compagni come «false Sirene»: il loro canto si risolverà infallibilmente in pianto, perché «ogni diletto è breve», ma la pena dei peccatori è eterna. Piacere se ne va sdegnato, certo di trovare altrove proseliti «a cento a cento».

In effetti la sua scintillante tirata non ha lasciato indifferente il Corpo, che nuovamente manifesta all'Anima i suoi dubbi sulla bontà della rinuncia ai piaceri del mondo (scena 5). Sicché l'Anima interroga il Cielo, in un episodio in eco che compiace il gusto dell'epoca⁹ e dà a Manni l'occasione di un guizzo ingegnoso: le singole repliche dell'eco, lette in un unico fiato con minimi adattamenti, costituiscono la risposta ai dubbi del Corpo – l'amore di Dio deve prevalere sulla ricerca del piacere.

8. *Il terzo libro delle laudi spirituali*, Roma, Blado, 1577. Se ne veda il facsimile ROSTIROLA 1995.

9. Cfr. in particolare STERNFELD 1993, pp. 197-226 e KIRKENDALE 2001, pp. 274-278.

Ama il mondan piacer l'uom saggio, o fugge?	<i>Fugge.</i>
Che cosa è l'uom che 'l cerca e 'l cerca invano?	<i>Vano.</i>
Chi dà la morte al cor con dispiacere?	<i>Piacere.</i>
Come la vita ottien chi vita brama?	<i>Ama.</i>
Ama del Mondo le bellezze o Dio?	<i>Dio.</i>
Dunque morrà ch'il piacere brama: è vero?	<i>Vero.</i>
Or quel ch'il Ciel t'ha detto, ecco io raccolgo intero:	
<i>fuggi vano piacer, ama Dio vero.</i>	

Giunge poi, nella scena 6, un Angelo inviato dal Signore a rinfrancare il Corpo e l'Anima: li loda come «fortissimi guerrieri» per aver scacciato i nemici e assicura loro il proprio aiuto nella successiva «pugna». Il coro chiosa: dura è la battaglia che si combatte contro gli adescamenti del «senso».

La nuova lotta è quella contro Mondo e Vita mondana (scena 7, la più lunga dell'opera). Se il Piacere aveva messo in campo le seduzioni sensuali, sale ora alla ribalta il Mondo, che offre ricchezza e potere: tesori, oro, principati, regni. E il Corpo nuovamente vacilla. Stavolta anche l'Anima esita – a conferma dell'antica convinzione sapienziale secondo cui le lusinghe del potere superano in pericolosità quelle dei sensi –, e considera se si possa «servire al mondo e a Dio» (cfr. *Lc* 6, 24). Deve intervenire l'Angelo a ripetere il precetto evangelico: non si può servire a due padroni. Al Mondo tiene dietro

la Vita mondana, che «allegra e baldanzosa» sprona a cogliere le opportunità della giovinezza, traendo dunque, come già il Piacere, conseguenze diverse dalla percezione della transitorietà del tempo. L'Angelo interviene ancora ed esorta invece a servire Dio *hic et nunc*, sollecitando l'Anima a rispondere di suo, «arditamente». L'Anima proclama così il proprio essere «immagine del Re» – che cosa ha dunque a che fare con il mondo transeunte? – e la propria natura spirituale, intellettuale («spirito e mente») ed eterna.

L'Angelo denuncia la vera natura del Mondo e, propiziando un effetto scenico di sicura presa, ingiunge a quest'ultimo di spogliarsi: il Corpo può così riconoscerne direttamente la miseria e bruttezza, e ora non è più disposto a farsi ingannare. Il coro commenta: i «miseri amatori» del Mondo considerino la «trista sorte» che scelgono per sé, abbracciando ciò che «conduce a morte». Lo stesso trattamento

tocca alla Vita mondana, e il Corpo ne conclude, facendoci tornare alle formule paradossali del Proemio, che «l'umana vita / è morte rivestita». Anima e Corpo scacciano così i due ingannatori smascherati, biasimando gli «sciocchi» che ancora si lasciano abbindolare.

Con linguaggio che ricorda l'Apocalissi («Al forte vincitore...»), l'Angelo invita ora Anima e Corpo in Cielo; gli altri Angeli chiamano insieme i due alle «sedi belle», luogo di pace, riposo e contemplazione di Dio. Il coro chiude l'atto cantando la «sorte avventurosa de' mortali»: dopo breve fatica, l'uomo, pur «frate e mendico», se è «di virtute amico» può salire beato dalla terra, dove regna la Morte, al Cielo. Insomma: «Amar' il bene eterno, / salir al Ciel superno, / fuggir del Mondo i mali, / è sorte avventurosa de' mortali».

Il terzo atto è il luogo dello sguardo sull'aldilà.

Prologo alla visione contrapposta della beatitudine e della dannazione è un dialogo fra Intelletto e Consiglio, inframmezzato dai commenti del coro: l'Intelletto ricorda che la contemplazione di Dio in cielo è la più ricca ricompensa per il cuore umano; il Consiglio esorta a fuggire l'Inferno. I due descrivono Cielo e Inferno per contrapposizioni, quasi ripercorrendo gli argomenti usati dal Piacere, dal Mondo e dalla Vita mondana

per tentare Anima e Corpo: il Paradiso è il vero luogo in cui si gode l'armonia musicale («dove s'odono i canti / degli Angeli e dei Santi» – mentre in Inferno «s'odon le voci / degli Angeli feroci»), dove c'è vera allegrezza, autentici tesori, e la profumatissima primavera eterna di un tempo rinnovato. Il Coro inframmezza considerazioni per similitudine: il timoniere fugge le tempeste, tanto più sarà da fuggire l'ira di Dio; le gemme sono ricercate su questa terra, ma tanto più «s'han da cercare / del Ciel le gemme rare» (trasparente anche qui il rimando evangelico).

Si stabilisce ora, nelle scene dalla seconda alla settima, il contatto diretto, in alternatim, con Paradiso e Inferno, altra situazione ovviamente adatta a una *mise en scène* spettacolare. In coppie parallele di scene contrapposte, il Consiglio chiede alle Anime dannate che cosa sia l'Inferno, ottenendo per risposta «foco eterno» e poi «eterna morte / aspra, penosa e forte» e dolore, mentre l'Intelletto chiede alle Anime beate quale sia la loro ricompensa in Cielo: risposta, «eterno regno» e «eterna vita / [...] / dolce, celeste e degna». Intelletto, Consiglio, Anima e Corpo in due strofe simmetriche ripetute si meravigliano che l'uomo si preoccupi così poco dell'Inferno e si interessi così poco al Cielo. Confermata poi separatamente con enfasi l'eternità e della pena e della

gloria, i quattro tirano le somme: poiché la morte arriva in fretta, ognuno deve fare «sempre bene», cioè amare Dio e fuggire gli inganni del Mondo, chiedere perdono dei propri peccati e convertirsi, poiché «da un momento sol l'eterno pende» (quasi un condensato del messaggio giubilare cui, come vedremo, la *Rappresentatione* è in vario modo connessa). A conclusione della scena 7, Anima e Corpo esprimono, rifacendosi al Salmo 41 («Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum...»), il proprio desiderio di Dio, pur consapevoli che il Cielo si raggiunge «per erta via», e quindi propongono di cantare insieme le lodi del Signore.

Cosa che avviene nelle due scene finali dell'opera, dapprima con due strofette introduttive, quindi, con un cantico altisonante e teologicamente denso, memore di passi dell'Apocalissi, intonato da «tutta la moltitudine insieme». Vengono evocate la santità, verità e potenza di Dio, la sua signoria sul mondo, il suo ruolo di «domator de la morte» e «donator de la vita» (non sfugga la paronomasia del retore Manni), la sua «bontà infinita». L'Intelletto si rivolge poi direttamente al pubblico, invitandolo a passare dalla pensosità indotta dalla rappresentazione al giubilo e alla festa. La moltitudine risponde riprendendo il suo canto: «Grazie, inni, laudi e giubili d'amore...». L'Anima si unisce nell'esortazione a lodare il Signore «che

l'alme poverelle / da terra alz'a le stelle», e supplica le anime dilette (degli spettatori), «al ben oprar elette», a fuggire il peccato. Aggiunge poi un ulteriore ponte fra scena e realtà, chiudendo opportunamente, con un appello diretto agli astanti, il cerchio della rappresentazione aperto nel Proemio: «... a i vostri alberghi ritornate, / e con voi riportate / questo ricordo mio: / ch'eterno regno avrà chi serve a Dio». Il Coro insiste ancora una volta sulla fuggevolezza del tempo e la *vanitas*, gli inganni del mondo, la provenienza di ogni bene da Dio e il premio celeste per le opere sante e buone, e si giunge così alla Festa finale.

Nel grande intervento corale conclusivo, è evidente, seppur cursorio, il richiamo alle dottrine cristianizzate dell'*harmonia mundi*: «Chiostrì altissimi e stellati, / dove albergano i beati, / luna, sol, stelle lucenti, / fate in Ciel dolci concenti; / tutto il Mondo pieno sia / d'allegrezza e d'armonia». Tutti gli uomini «d'ogni sesso, d'ogni etate» intonino «canzonette allegre e belle». Suonino gli strumenti, e grazie al «suon giocondo» il cuore «senta giubili d'amore». Gli innamorati di Dio e i santi rendano grazie, spargendo «gigli e rose». Ancora: le gerarchie celesti producano «nove melodie», poiché una nuova stella (l'Anima) «verso il Ciel vola splendente / perché luca eternamente». Gli Angeli inneggino, e la Terra lieta e fiorita

«con il canto e con il riso / corrisponda al Paradiso». Manni sigilla il libretto con l'ovvia ma qui assolutamente appropriata formula LAUS DEO.

Il lettore perdonerà la minuziosità con cui ho ripercorso e commentato la trama: operazione necessaria per cogliere la logica del libretto di Manni e sottrarlo al rischio di un giudizio frettoloso, quasi si trattasse di un coacervo di allegorie irrrelate¹⁰. Cerchiamo ora di inquadrare, come detto, la *Rappresentatione* nella giusta prospettiva, tratteggiando il suo background tematico e intertestuale su tre livelli: remoto, prossimo (l'ambiente oratorio) e immediato (il periodo di Settuagesima nel Giubileo 1600).

Retroterra tematico e intertestuale: remoto, prossimo, immediato

Il testo di Manni è erede, pur in modo prevalentemente indiretto, di una tradizione ampia e intricata che, lungo il medioevo e la prima età moderna, dà forma letteraria alla riflessione su alcuni problemi teologici molto delicati nella prospettiva

cristiana: il rapporto fra anima e corpo, la loro distinzione e separazione, la dinamica della morte, il tema del giudizio divino e dell'aldilà. Fonti antiche precristiane, luoghi biblici, racconti e leggende pie delle più diverse tradizioni (come la celebre *Visione di san Paolo*), apologhi dei Padri del deserto e omelie patristiche costituiscono l'humus da cui germogliano nei secoli successivi innumerevoli testi, di varia natura¹¹.

In questa tradizione, si distinguono testi che presentano le sole parole rivolte dall'Anima al Corpo (generalmente in tono d'invettiva: l'Anima rimprovera al Corpo di essere, con le sue intemperanze, causa della comune dannazione), e testi che inscenano un vero e proprio dialogo, a volte con elementi e personaggi secondari, come i diavoli venuti a ghermire l'Anima. Ne troviamo tracce nientemeno che in Dante, dove l'anima contesa è quella di Bonconte da Montefeltro (*Purgatorio* V, 100-108):

Quivi perdei la vista e la parola;
nel nome di Maria fini', e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola.
Io dirò vero, e tu 'l ridi tra ' vivi:
l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: «O tu del ciel, perché mi privi?»

10. Apprezzabile in tal senso, seppure superficiale da altri punti di vista, già MAMCZARZ 1992.

11. Sull'argomento esiste una vastissima letteratura, che va da indagini erudite ottocentesche come BATIOUCHKOF 1891 a studi più recenti come BOSSY 1976 e, entro un quadro più ampio, DELUMEAU 2000; alcuni riferimenti sono forniti in KIRKENDALE 2001, pp. 251-257.

Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;
ma io farò de l'altro altro governo!».

Nella tipologia forse prevalente, il dialogo fra Anima e Corpo (incorniciato spesso nella visione di un eremita) ha luogo al momento della morte, ma in un altro filone il confronto fra i due interlocutori avviene *in vita*, come nel nostro caso: il capitolo quinto della *Lettera ai Galati* («Caro enim concupiscit adversus spiritum: spiritus autem adversus carnem: haec enim sibi invicem adversantur...») e i suoi echi patristici ne sono certo un'importante fonte di ispirazione e un sicuro riferimento teologico.

Già Kirkendale ha proposto una panoramica delle opere più vicine alla *Rappresentazione*, per epoca e tipologia. Dai dialoghi e contrasti medievali, come la celebre *Visio Philiberti* (o *Fulberti*), o il *Contrasto dell'anima et del corpo* stampato a Firenze da Bartolomeo de' Libri nel 1490, alle laude dialogiche di Iacopone.

Sacre rappresentazioni – fra cui la quasi omonima e coeva *Rappresentazione dell'anima et del corpo* (Venezia, G.F. Bonfadino, 1601) – e simili, come la *Rappresentazione spirituale dell'anima e del corpo* del Pellegrino Romito¹². O ancora, il *Dialogo [...] tra l'anima, il corpo, l'umanità, l'amor proprio, et il Signore* di santa Caterina da Genova (1447-1510) (prima ediz. 1551, accluso alla *Vita*) – con accenti autobiografici realistici che vanno però ben oltre l'intento allegorico. Si potrebbero moltiplicare i titoli, ma quel che importa è che il lavoro di Manni va letto su questo sfondo, e che già in questa multiforme tradizione il contrasto fra Anima e Corpo si associa, come in un fascio di temi, ad altri motivi tipici: il discorso sulla *vanitas*, la contemplazione del Paradiso e dell'Inferno, la contrapposizione fra la sorte dei beati e dei dannati¹³.

Se questo fascio di temi ha vaste risonanze all'epoca, esso non manca certo di interessare in particolare l'ambito filippino. Pensiamo ad alcune massime di Filippo

12. La cui prima edizione, non nota a Kirkendale, sembra essere quella *con alcune laudi, & altre ottave* del 1608, a Roma, presso Guglielmo Facciotti – editore fra l'altro, in quegli stessi anni, degli *Essercitii spirituali* di Manni.

13. Fra gli esempi coevi e successivi, cito ancora un dialogo *post mortem* fra Anima e Corpo attribuito al gesuita francese Louis Richeome, (1544-1625) (lo si legge in ARNOUX 1614, pp. 169-176); il dramma per musica di un altro gesuita, Johann Paul Silbermann (1604-1671), *Philothea id est Anima Deo chara* (Monaco, 1643), in cui un'Anima in cerca di salvezza deve vincere le insidie di personaggi quali Mundus, Caro e Orcus (si veda FISHER 2014, p. 229); e il «dramma morale» *L'anima pentita [...] Da rappresentarsi dalli figliuoli del pio oratorio di S. Filippo Nerio dell'Hospitale de' Mendicanti*, Venezia, A. Zatta, 1667.

Neri, come *spernere mundum, spernere nullum, spernere se ipsum, spernere se sperni*, o il monito a «sprezzare il mondo, il diavolo et la carne¹⁴). In una lettera del santo, leggiamo: «All'acquisto dell'amore di Iddio non ci è più vera et breve strada di staccarsi dall'amore delle cose del mondo [...] et dall'amore di se stesso, amando in noi più il volere et servitio di Iddio che la nostra soddisfattione et volere¹⁵). E ancora, sul tema del «mortificare la carne», troviamo in una raccolta di suoi detti:

«... a questo proposito dice S. Agostino nel lib. *De Civitate Dei* che in noi altri [sono] due sorte di amore, cioè amor divino con il quale si edifica la celeste Gierusalemme, che è la gloria; et l'amor proprio, con il quale si edifica la città di Babilonia, che è l'inferno: et diceva anco il medesimo: *Qui terram amat terra est, et qui Deum amat Deus est* [...] Finalmente si concluse che per mortificarsi della carne et per avvantaggiarsi

nella vita spirituale, importava molto la memoria della morte, del giudizio, della gloria et dell'inferno ... Et diceva il medesimo ms. Filippo [...] che pertanto serviva la consideratione di queste quattro cose, o di ciascuna di esse in particolare, che colui che in vita non andava all'inferno volontariamente con la consideratione, che poi a viva forza nella morte sua se ne anderebbe colà con l'anima et col corpo¹⁶).

È evidente come nella *Rappresentatione* Manni dia forma poetica e drammaturgica proprio a insegnamenti di questo genere. I medesimi temi si ritrovano addirittura condensati nell'unico sonetto attribuito con qualche probabilità al Fondatore:

Se l'anima ha da Dio l'esser perfetto
sendo, com'è, creata in un istante,
e non con mezzo di cagion cotante,
come vincer la dee mortal oggetto?

14. Cfr. ad esempio NERI 1994, p. 130. Il motto latino (che colpì Goethe e Nietzsche) si trova già in autori medievali come Ildeberto di Lavardin: cfr. CURTIUS 2010, p. 573. La «nota terna antitritinaria» mondo-carne-diavolo (come ebbe a definirla il filologo Franco Mancini) si trova, per rimanere in ambito poetico, in laude duecentesche (*Oimè lasso e freddo lo mio core*, dal laudario di Cortona, vv. 185-86: «sacce resistere a le tentazione / del mundu e de la carne e del dracone»), in Iacopone (lauda 22, vv. 65-66: «carne mundo lo demone / ciascheun fa so legatura»; lauda 73, vv. 75-77: «Cotant' inimici ài dentorno [...] la carne e 'l diavolo e 'l mondo»), e poi per tutta la prima età moderna, fino ad esempio a Marino: «E che tre sieno le Sirene dell'Inferno, Mondo, Carne e Diavolo, è verità troppo più chiara» (MARINO 1960, p. 287).

15. Lettera alla nipote suor Maria Vittoria Trevi, 29 aprile 1594, in NERI 1994, p. 100.

16. Dalla «Raccolta di vari detti e massime spirituali di s. Filippo Neri, de suoi compagni e d'altri» (I-Rv ms. O.18) editi in NERI 1994, pp. 130-131.

Là 've speme, desio, gaudio e dispetto
la fanno tanto da se stessa errante,
sì che non veggia, e l'ha pur sempre innante,
chi bear la potria sol con l'aspetto.

Come ponno le parti esser rubelle
ala parte miglior, né consentire?
e questa servir dee, comandar quelle?

Qual prigion la ritien, ch'indi partire
non possa, e alfin col pie' calcar le stelle;
e viver sempre in Dio, e a sé morire¹⁷⁾?

Si potrebbero citare in abbondanza passi dello stesso tenore dagli scritti di Manni o del suo confratello Giovenale Ancina, o altri testi scritti (e musicati) in ambito

filippino¹⁸⁾, ma basti qui ricordare ancora che la quarta scena del primo atto della *Rappresentatione* ripropone una lauda fra le più fortunate del repertorio oratoriano, *Anima mia, che pensi?*, stampata per la prima volta nella raccolta del 1577¹⁹⁾. Che vi si voglia vedere una semplice inclusione – fenomeno del resto tutt'altro che banale nel quadro della multiforme e vivacissima ma per noi quasi inesplorata intertestualità oratoriana – o forse meglio la rivelazione di un vero e proprio nucleo ispiratore (l'oratoriano Pompeo Pateri definisce la *Rappresentatione*, in una famosa lettera, come una «agionta» fatta

17. Lo si legge in NERI 1994, p. 185 (emendo qui il testo sulla base di BACCI 1699, p. 353).

18. Cfr. FILIPPI 2008, parte III, capitolo quarto. Alcune poesie di Manni, raccolte negli *Essercitii spirituali* e nella postuma *Valle di giglie e rose* (MANNI 1619), sono chiaramente imparentate con il libretto della *Rappresentatione*: ora per la comune matrice stilistica (per scelte metrico-prosodiche e insistenze lessicali), ora per un vero e proprio legame genetico. È questo secondo il caso della poesia *Questa vita dogliosa, aspra e mortale*, evidentemente connessa al n° 2 della *Rappresentatione*:

MANNI 1619, p. 208	<i>Rappresentatione</i> , n° 2
[...] Ahi come è presto il tempo e ci misura, ahi come poco dura, ahi come in un momento dà 'l Ciel la vita e se la porta il vento: è l'uomo fior d'un giorno e poca polve ch'a l'aria si dissolve, e vapor, ombra e fieno che come presto appar, presto vien meno.	Questa vita mortale, per fuggir, presto ha l'ale: e con tal fretta passa, ch'a dietro i venti e le saette lassa. [...] Il tempo che non dura, ci logra e ci misura: ahi, come in un momento dà il Ciel la vita, e se la porta il vento!

19. La lauda figura nelle raccolte 1577, 1583, 1584/1, 1585, 1586/1*, 1589, 1608/2, 1660* della catalogazione Rostirolla-Mischiati (in ROSTIROLLA – ZARDIN – MISCHIATI 2001).

da Manni alla lauda²⁰!) è chiaro il senso di perfetta continuità e contiguità con la tradizione spirituale germogliata da san Filippo Neri²¹. Al cui interno, come si accennava, non mancano altre attestazioni di una sensibilità drammaturgica: uscite dalla penna dello stesso Manni – come la *Rappresentazione morale per recrear l'animo nella molestia dell'umane azioni* e quella dell'*Incarnazione del Figliuol di Dio nel beato ventre di Maria Vergine*²², e ancora la *Rappresentazione del Figliol prodigo fatta in musica*²³ – o da quella di altri autori

oratoriani, come il *Dialogo tra l'Uomo e la Morte*²⁴ e numerosi altri testi²⁵.

Dopo aver esaminato il contesto letterario e spirituale remoto e prossimo della *Rappresentazione*, entriamo ancor più nello specifico.

L'occasione è di alto livello: gli oratoriani organizzano un evento spettacolare d'avanguardia, davanti a un pubblico prevedibilmente prestigioso, al principio del Giubileo, a cinque anni dalla morte del Fondatore (di cui è in corso il processo di beatificazione) e a venticinque dalla

20. «il dialogo che fa l'Anima al Corpo, come sta nel libro delle laudi spirituali *Anima mia, che pensi?*, con agionta che gli ha fatto il padre Agostino»: CISTELLINI 1989, vol. III, p. 1345; KIRKENDALE 2001, p. 246.

21. Kirkendale ha rintracciato un'attestazione di *Anima mia, che pensi?* in una raccolta di scritti legati a Carlo Borromeo (*Proteste da farsi in vita, per assicurare l'anima dalle tentazioni diaboliche nell'ora della morte*, Roma, S. Paolini, 1604), proponendone dunque l'attribuzione al santo milanese (KIRKENDALE 2001, p. 247). Tale ipotesi mi pare difficilmente sostenibile: a prescindere da considerazioni stilistiche e letterarie, va notato che non tutti i brani antologizzati nelle *Proteste* sono esplicitamente attribuiti al Borromeo, e che la raccolta è largamente postuma, oltretutto posteriore alla *Rappresentazione* stessa. È vero però che l'attribuzione della lauda a Manni, spesso data per scontata dagli studiosi, appare a sua volta non troppo probabile: quando *Anima mia, che pensi?* fu pubblicata la prima volta, nel 1577, Manni stava appena entrando in Congregazione. La disattribuzione sarebbe indirettamente supportata dal medesimo passo di Pateri appena ricordato. Sempre ammesso che testi laudistici del genere vadano ricondotti necessariamente a un'unica mano, la questione andrà riesaminata.

22. Stampate in MANNI 1619.

23. Nel manoscritto vallicelliano O.68 (*Raccolta di versi e canzonette spirituali la maggior parte delle quali è composta dalli Primi Padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, Tomo II, cc. 241 sgg.).

24. Nel medesimo manoscritto I-Rv O.68 e anche in I-Rf C.II.30.

25. Sempre su temi affini a quelli della *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, si veda ad esempio il dialogo *O tu, che vai per via*, incluso nella *Selva armonica* di Giovanni Francesco Anerio, una raccolta poetico-musicale molto vicina alla sensibilità oratoriana e con diversi testi di Manni (edizione moderna ANERIO 2006). Anche qui l'artificio dialogico (i personaggi sono un'Anima, la Morte e la Vita) cela la precisa struttura di una meditazione; cfr. FILIPPI 2008, pp. 272, 286-288.

nascita della Congregazione²⁶). Perché scegliere proprio questo tema? Forse la tradizione letteraria e spirituale tratteggiata fin qui non basta di per sé a spiegare la scelta dell'argomento, ma si capisce qualcosa di più guardando proprio alla collocazione dell'evento nell'anno liturgico e in particolare nel quadro dell'anno giubilare.

Sulla base di lettere e documenti coevi, Kirkendale ha fissato la data dell'evento-*Rappresentazione* ai primissimi giorni di febbraio del 1600²⁷). Considerato che in quell'anno il Mercoledì delle Ceneri cadeva il 16 febbraio, non si era ancora in Quaresima, ma nel precedente tempo di preparazione inaugurato dalla domenica di Settuagesima (30 gennaio). L'epistola della domenica di Settuagesima, tratta dalla *Prima lettera ai Corinzi*, diceva tra l'altro:

«Omnis autem qui in agone contendit, ab omnibus se abstinet, et illi quidem ut corruptibilem coronam accipiant: nos autem incorruptam. Ego igitur sic curro, non quasi incertum: sic pugno, non quasi aerem verberans: sed castigo corpus meum, et in servitutem redigo: ne forte cum aliis praedicaverim, ipse reprobus efficiar» (1 Cor 9, 25-27)²⁸).

La consonanza tematica è evidente, come si vede in particolare nell'atto II, scena 2 (n° 17):

«La nostra vita in terra / altro non è che guerra / [...] / sì che il soldato eletto / armisi il fronte e 'l petto / [...] / che ogn'uom ch'a Dio s'è dato / bisogna esser tentato: / ma felice chi strinse / il suo nemico e vinse, / ch'in premio se li dona / nel Ciel scettro e corona».

La domenica successiva (Sessagesima) sarebbe stato proclamato fra l'altro il passo in cui san Paolo rievoca il proprio 'rapimento' in Paradiso (2 Cor 12, 2-4), e quella dopo ancora si sarebbe ascoltata, nel Vangelo, la frase di Gesù «Ecce ascendimus Ierosolymam» (Lc 18, 31), di solito interpretata come un motto prequaresimale, secondo i piani morale e anagogico dell'esegesi. Il grande liturgista ottocentesco Dom Prosper Guéranger riassume «i sentimenti che la Chiesa attende dal cristiano» nel tempo di Settuagesima, «consacrato ai più gravi pensieri», citando Ivo di Chartres:

26. Avvenuta proprio durante il precedente anno santo 1575.

27. KIRKENDALE 2001, p. 238.

28. Qui e in tutte le altre citazioni i corsivi sono ovviamente miei.

«dobbiamo in questi giorni più che mai abbandonarci al pianto ed alle lacrime, per meritare con la tristezza ed i lamenti del nostro cuore di ritornare nella patria, dalla quale ci esiliarono le gioie che procurano la morte. Piangiamo durante il viaggio, se vogliamo gioire giunti alla mèta; percorriamo l'arena della vita presente per cogliere al termine il premio della chiamata celeste»²⁹⁾.

La consonanza con questa fase dell'anno liturgico, caratterizzata da richiami all'ascesi e all'astinenza, alla meditazione sull'esilio terreno e sulla necessità di incamminarsi verso la Gerusalemme celeste, è, dunque, perfetta. Per di più, nel contesto dell'anno giubilare questi temi hanno un rilievo speciale. Il grande Giubileo del 1600, dopo il rilancio di questa tradizione avviato nel 1575 da Gregorio XIII, ebbe un successo quantitativamente straordinario, e fu accompagnato in misura mai vista prima non solo da un'organizzazione capillare ma anche da un'intensa attività editoriale (volta a spiegarne significati e riti, e ovviamente a sollecitare e modellare

la partecipazione dei fedeli) e dal fervere di iniziative, cerimonie, processioni, liturgie e paraliturgie³⁰⁾. Gli oratoriani si distinsero, ad esempio, nella predicazione, sia direttamente, con Cesare Baronio, Francesco Maria Tarugi e altri, sia tramite ecclesiastici vicini all'ambiente filippino, come Federico Borromeo e Silvio Antoniano³¹⁾. Fra i temi centrali del Giubileo – raccolti nella macrometфора del pellegrinaggio – c'erano naturalmente la penitenza, la conversione, la remissione dei peccati e la contemplazione dei Novissimi, che lasciò tracce anche nell'arte coeva, come nel caso del *Paradiso* affrescato da Federico Zuccari a Santa Sabina proprio nel 1600, o della *Gloria celeste* di G.B. Ricci in San Gregorio al Celio, essa pure datata 1600³²⁾. Questi temi, del resto, divengono man mano ricorrenti negli anni giubilari, ed è interessante notare che nella «macchina» per l'esposizione del Santissimo Sacramento approntata ai Santi Lorenzo e Damaso nel febbraio del 1700, che rappresentava la Gerusalemme celeste, «era raffigurata un'anima sotto le

29. GUÉRANGER 1959, pp. 421 sgg.

30. Si vedano ad esempio ANDRETTA 1997 e ZUCCARI 1999 (corredato di una ricca bibliografia).

31. «Palcoscenico e vetrina per l'esibizione di un apparato colto, la predicazione ruotava intorno alla chiesa del Gesù, di Santa Maria in Via e all'Oratorio di San Filippo Neri, con un'alta gerarchia ecclesiastica che voleva vivere caparbiamente l'avvenimento attraverso l'intensificazione del magistero e del comportamento esemplare» (ANDRETTA 1997, p. 369).

32. STRINATI 1997.

sembianze di un bambino con una catena di ferro ad un piede “sotto il quale scorgevasi il Mondo, mostrandosi in questa azione la difficoltà grande che prova l’Anima nel distaccarsi dal nostro Corpo”³³. Ritroviamo tutti questi elementi in evidenza nella bolla di indizione di papa Clemente VIII Aldobrandini, *Annus Domini placabilis*³⁴:

«Annus Domini placabilis, annus remissionis et veniae, filii in Christo dilectissimi, iam dei munere appropinquat; iam *tempus acceptabile et dies aeternae salutis adveniunt, ad redimenda peccata, ad salvandas animas*»; «annum [...] quo homines poenitentiam agerent, et ad Deum et Patrem misericordiarum in corde perfecto converterentur [...] annum Iubilaei verae poenitentiae et spiritualis laetitiae»;

«quia advenae et peregrini sumus in hac vita, et *civitatem hic permanentem*

non habemus, sed futuram inquirimus. Ideo quia breves dies sunt huius nostrae aerumnosae peregrinationis, et nescimus qua hora paterfamilias et sponsus Christus venturus sit, idcirco vigilant, et lampadae ardentis et plenas oleo charitatis et misericordia gestent in manibus, et festinent ingredi in illam requiem»;

«Nunc praecipue *omnes carnis impuritatis ablueandae*, ut templum Dei mundum sit, et unusquisque vas suum possideat in honore et sanctificatione, *et portet Deum in corpore suo*».

Tenendo, insomma, presente questa tensione escatologica (il giubileo come celebrazione del progetto salvifico di Dio), la sovrapposizione fra pellegrinaggio giubilare e pellegrinaggio terreno, fra Roma e la Gerusalemme celeste, si capisce meglio la scelta tematica della *Rappresentazione di Ani-*

33. ZUCCARI 1999, p. 118.

34. BULLARIUM 1865, pp. 504-508.

*ma et di Corpo*³⁵). Questo è, dunque, lo sfondo. Ora, come interagiscono Manni e Cavalieri con questa tradizione?

2. Tradizione e sviluppo: l'esempio di *Anima mia, che pensi?*

Forse il miglior modo per rispondere è esaminare un esempio, e il più chiaro è la quarta scena del primo atto. Qui il libretto di Manni ripropone, come già ricordato, la lauda *Anima mia, che pensi?*, tra le più fortunate del repertorio filippino. Confrontando la lauda e la scena della *Rappresentatione* si può apprezzare l'operazione trasformativa di Manni e Cavalieri, che integrano e portano a un livello artistico di maggiore complessità gli ingredienti già presenti nella tradizione (si vedano le figg. 1 e 2).

Manni ingloba il testo della lauda preesistente (senza varianti di rilievo)³⁶ e, per così dire, ci costruisce intorno un intero

35. Si noti che la parola «giubilo» ricorre, con i suoi derivati verbali, ben otto volte nella *Rappresentatione*. Dapprima come oggetto potenzialmente ambiguo di ricerca da parte dell'uomo: in II, 3 il coro si chiede «Perché tra fango e polvere / il cor de l'uom tant'avidò / va ricercando il giubilo, / che solo in ciel rinchiudesi?». Nelle parole del Piacere alla scena successiva, l'accezione è poi prettamente e paradossalmente mondana: «diletto, gusto, giubilo e piacere, / beata l'alma, che vi può godere». Le rimanenti sei occorrenze, invece, tutte concentrate nella Festa finale, hanno ormai la valenza più alta e spirituale. Credo che la particolare risonanza data a questo termine da Manni vada, da una parte, inquadrata nell'occasione e nella teologia del Giubileo; dall'altra, però, non può sfuggire come più volte la ricorrenza non riguardi il singolo termine, ma una piccola costellazione di cui fanno parte anche «cuore», «canto/suono» e «amore»: «Con festa giubiliamo, / con giubilo cantiamo»; «Gratie, inni, laudi e giubili d'amore / canti la lingua e le risponda il core»; «giubilate dentro ai cori»; «E toccando il suono il core, / senta giubili d'amore». Come non riconoscere il riferimento alla celebre formula mistica iacoponica: «O iubelo del core, / che fai cantar d'amore»? (sulla recezione filippina di Iacopone, rimando a FILIPPI 2008, pp. 219-220).

36. L'unica eccezione riguarda forse il verso che chiude il n° 7, dove la lauda ha «Infiatman» e la *Rappresentatione* «S'infiatman».

1.

Anima mia, che pensi?, da Il terzo libro delle laudi spirituali, Roma, Blado, 1577

39 Laude Spirituale CANTO.

Anima mia che pensi perche dogliosa stai.

sempre trahendo guai sempre trahendo guai.

TE-NO-RE.

Anima mia che pensi perche dogliosa stai, sempre trahendo guai sempre trahendo guai.

BASSO.

Anima mia che pensi perche dogliosa stai sempre trahendo guai. sempre trahendo guai.

40

Anima, e Corpo.

Anima mia che pensi?	Alma d'ogni altra cosa
Perche dogliosa stai	Tu sei piu bella, e usaga
Sempre trahendo guai?	In te dunque ti adpaga,
Vorrei riposo, e pace,	Già non mi feci io stella.
Vorrei diletto, e gioia,	E come in me potrei
E trouo affanno, e noia.	Quetar gli effecti miei?
Ecco i miei sensi prendi,	Lasso che di noi fia?
Qui ti riposa, e godi	Se titrosa sei tanto
In mille varij modi.	Starenci sempre in piante.
Non vo più ber queste acque,	Questo no, se m'ascolti,
Che la mia sete ardente	E se meco rimiri
Infiamman maggiormete.	A piu altri desiri.
Prendi gl'honor del mondo,	Terra perche mi tiri
Qui gioir quanto vuoi,	Pur' alla terra? hor segui il uolar mi.
Qui fatiar ti poi.	Et ambedue ris' osarèci in Dio,
No' no, ch'io sò per proua	Con quanto assentio, e fele,
Con quanto assentio, e fele,	Copre il suo falso mele.

libretto. In particolare, per completare questa scena aggiunge un monologo finale, che è una sorta di prosecuzione interiore del dialogo appena concluso, e ha lo scopo di sottolineare la fatica del Corpo ad accettare la logica dell'Anima. Dal punto di vista metrico, la lauda consta di dieci terzetti di settenari rimati abb, con un terzetto finale (n° 13 nella *Rappresentatione*), concatenato al precedente, di un settenario e due endecasillabi (aBB):

[ANIMA:] Questo no se m'ascolti
e se meco rimiri
a più alti desiri.
Terra, perché mi tiri
pur alla terra? Or segui il voler mio,
et amendue riposerenci in Dio.

Questo terzetto conclusivo è fortemente caratterizzato, non solo per la 'dilatazione' data dagli endecasillabi, ma per la presenza di un *pun* in rilievo («terra», intesa prima metonimicamente come «corpo» e

2 a.

Rappresentazione di Anima et di Corpo, Roma, N. Mutii, 1600: atto I, scena 4

poi propriamente come luogo³⁷) e il forte enjambement («perché mi tiri / pur alla terra?»). Come è stato osservato, inoltre, si ha anche un'alternanza di andamento trocaico-dattilico e giambico fra i terzetti rispettivamente del Corpo e dell'Anima³⁸. Segni, tutti questi, di una certa qualità formale della lauda preesistente, cui Manni reagisce in modo adeguato. Il monologo da lui aggiunto (n° 14) comprende sedici versi in rima baciata³⁹. Il prediletto schema dei distici baciati gli consente qui, fra l'altro, in apertura, di contrapporre con nettezza le alternative che il Corpo sta soppesando⁴⁰. Prevalgono ampiamente i settenari, ma il dodicesimo e il sedicesimo verso sono endecasillabi, paralleli fra loro ed entrambi conclusi con un nome divino («Dio»; «Signore»); il primo di essi rima da lontano con la chiusa del dialogo

precedente, ed entrambi hanno funzione semanticamente risolutiva.

[CORPO:] Ah! Chi mi dà consiglio?
 A qual dunque m'appiglio?
 L'Anima mi conforta,
 il senso mi trasporta.
 La carne mia mi tenta,
 l'eterno mi spaventa.
 Misero! Che far deggio?
 Attaccarommi al peggio?
 No, no, che non è giusto
 per un fallace gusto,
 per breve piacer mio
 perdere il Ciel, la vita eterna e Dio.
 Sì ch'ormai, Alma mia,
 con teco in compagnia
 cercarò con amore
 il Ciel, la vita eterna e 'l mio Signore.

Cavalieri dalla struttura strofica semplicissima – ma, come appena sottolineato,

37. Si veda anche il passaggio di Agostino citato da Filippo Neri, sopra, a p. 132.

38. EHRMANN-HERFORT 1998, p. 114.

39. Sempre in cerca di relazioni intertestuali, possiamo osservare che il monologo riecheggia ad esempio una lauda fiorentina di Feo Belcari, *Poi che 'l cuor mi stringe et serra*, inclusa da Giovanni Annuccia nelle sue raccolte laudistiche romano-oratoriane del 1563 e del 1570: «E mi tira il senso forte / perch'io vada al suo diletto: / il demon conduce a morte / L'anima per tal difetto: / io vorrei esser perfetto / e lasciar la mala via» (cfr. SCHMIDT 2003, pp. 83-84 e 262-263).

40. Per le preferenze metriche di Manni, si veda FILIPPI 2008, p. 120.

2 b.

Rappresentazione di Anima et di Corpo, Roma, N.

Mutii, 1600: atto I, scena 4

5. ANIMA. V. S. 6. Vorrei riposo, e pace, Vorrei diletto, e gioia, E troua affano, e noia. CORPO. Ecco i miei fenfi prendi, Qui ei ripofa, e godi In mille varij modi.

7. ANIMA. S. Non vò più ber quell'acque, Che la mia fe te ardente S'infama maggiormente. CORPO. Prendi gli honor del niôdo, Qui gioir quanto vuoi, Qui

IO. S. fati ar ti puoi. ANIMA. S. Nò nò, ch'io sò per proua Cò quâr'affentio, e fele Copr'il fuo falfo mele. CORPO. Alma d'ogn'altra co-

II. S. fa Tu fei più bella, e vaga: In te dunque ti appaga. ANIMA. S. Già non mi feci io stessa, E come in me potrei Quetar gli affetti miei?

12. CORPO. S. Lasso! che di noi fai Se ritrofa fei tanto, Staren ci fempr' in pianto? ANIMA. S. Questo nò, fe m'alcolti; E fe

meco rimiri A più alti defiri. Terra perche mi tiri Pur à la terra? hor fegui il voler mio, Et amende ri pofa renci in Dio.

14. CORPO. S. Ah! chi mi dà configlio? A qual di due m'appiglio? L'Anima mi còforta, Il fenfo mi tra porta, La carne mia mi tenta, L'e-

A 3

2 c.

Rappresentazione di Anima et di Corpo, Roma, N. Muti, 1600: atto I, scena 4

VL

terno mi spauenta: Mi fero! che far deggio? Attaccarommi al peggio? Nò nò, che non è giusto Per vn fallace gufio, Per breue piacer mio Perder' il Ciel, la vita eterna, e Dio. Si c'hormai al ma mia, Cò teco in compagnia, Cer carò con amore Il Ciel, la vita eterna, e'l mio Signore..

Choro:
 à 4.
 Il Ciel clemente ogn'hor gratia e fa uore Qua giù verfa e compare te: Apre la man diuina il gran Signore, E le fue gratie in parte:
 Il Ciel clemente ogn'hor gratia, e fa uore Qua giù verfa e compare: Apre la man diuina il gran Signore, E le fue gratie in parte:
 Il Ciel clemente ogn'hor gratia, e fa uore Qua giù verfa, e compare: Apre la man diuina il gran Signo re. E le fue gratie in parte:
 Il Ciel clemente ogn'hor gratia, e fa uore Qua giù verfa, e compare: Apre la man diuina il grā Signore; E le fue gratie in parte:

Alme, ch'in terra riceuete il dono, Benedite il Signor, perch'egli è buo no. RITORNELLO.
 Alme, ch'in terra riceuete il dono, Benedite il Signor, perch'egli è buono.
 Alme, ch'in terra riceuete il dono, Benedite il Signor, perch'egli è buono.
 Alme, ch'in terra riceuete il dono, Benedite il Signor, perch'egli è buono. RITORNELLO.

non priva di sottigliezze formali – trae un vero dialogo, ben caratterizzato e ricco di nuance. Dà, innanzitutto, del testo una lettura recitativo-espressiva, laddove l'intonazione originale della lauda prevedeva, come ovvio per il genere, la ripetizione della stessa musica uguale per tutte le strofe, e quindi per le diverse battute dei due interlocutori, precludendo ogni intento espressivo.

L'intonazione di Cavalieri non sembra avere rapporti musicali diretti con la lauda (se si eccettua forse la cadenza conclusiva dei nn. 6 e 8, che riecheggia quella della lauda, ma ampiamente entro le convenzioni dell'epoca); e tuttavia l'idea stessa di una sorta di 'variazione strofica' fra i vari interventi (reduplicata nel dialogo) deve forse qualcosa all'antecedente laudistico. Come riassunto nella Tabella 1, e come già evidenziato da altri studiosi⁴¹⁾, Cavalieri contrappone efficacemente le aree armoniche dei due personaggi (per esprimersi con pragmatico anacronismo, il Corpo attacca sempre su una triade minore di Sol, l'Anima sulla corrispondente triade maggiore), e istituisce un sistema di ripetizioni e variazioni che innervano il dialogo.

TABELLA 1: *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, atto I, scena 4

NUMERI	CORPO				ANIMA			
	<i>durata in minime</i>	<i>'tonalità' iniziale</i>	<i>note</i>	<i>cadenza finale</i>	<i>durata in minime</i>	<i>'tonalità' iniziale</i>	<i>note</i>	<i>cadenza finale</i>
4-5	11 M	b-Sol	apertura molto recitativa	⇒ Re	13 M	♯-Sol	soggetto 'a onde'	⇒ Sol
6-7	10 M	b-Sol	formula con corde di recita e cadenza	⇒ Sol	11 M	♯-Sol	corde di recita	⇒ Re
8-9	11 M	b-Sol	formula = n° 6	⇒ Sol	c.12 M	♯-Sol	dapprima ternario	⇒ Sol
10-11	11 M	b-Sol	formula con cadenza variata	⇒ Sol	13 M	♯-Sol	soggetto 'a onde' = n° 5, poi variato	⇒ Sol
12-13	13 M	b-Sol	nuova frase espressiva, che conduce verso una stasi su Fa	⇒ Fa	[doppio terzetto] 11+26 M	(Fa) ♯-Sol	frase di risposta aperta (che dal Fa ristabilisce bruscamente il Sol), seguita dal gesto retorico su «Terra...» e dalla chiusa a valori lunghi	⇒ Sol
14 [monologo]	100 M	da b-Sol arriva infine a ♯-Sol; attacca con lo stesso basso Sol-Mib-Re dell'inizio del dialogo; gioco di simmetrie e asimmetrie		⇒ Sol				

41. Cfr. KIRKENDALE 2001, p. 271 e EHRMANN-HERFORT 1998, pp. 114-115.

Cavaliere dà unità alla scena nel suo complesso, corrispondendo musicalmente al significato drammaturgico del monologo. Esso, infatti, segna una prima, tormentata conversione del Corpo alle ragioni dell'Anima: Cavaliere lo fa cominciare come un'ennesima replica dialogica in \flat -Sol (anzi riprende proprio il basso delle misure iniziali), per poi arrivare gradualmente al \natural -Sol proprio finora dell'Anima⁴²). Come ha notato Kirkendale⁴³), un'indicazione fra quelle incluse negli «Avvertimenti per la presente Rappresentazione, a chi volesse farla recitar cantando» riguarda espressamente questo momento: «Il Corpo, quando dirà quelle parole “Sì che ormai Alma mia” e quel che segue, potrà levarsi qualche ornamento vano, come collana d'oro, penna del capello, od altre cose». Pur tenendo conto della non-sistematicità di queste indicazioni, è un segno dell'importanza di questa scena nell'economia complessiva della *Rappresentatione*⁴⁴).

Senza addentrarmi in analisi più approfondite, che la *Rappresentatione* peraltro meriterebbe, mi preme insistere su due aspetti. In primo luogo, molti degli ingredienti-base della *Rappresentatione* erano già presenti nella tradizione della musica spirituale cinquecentesca, specialmente oratoriana, e costituivano una sorta di sistema di riferimento per Cavaliere e per il pubblico romano. Per larghe fasce di tale pubblico, questo sistema di riferimento era con ogni probabilità molto più vicino di qualsiasi altro (più, ad esempio, dei coevi, elitari esperimenti dello stile recitativo). Al di là dei temi allegorico-spirituali, e al di là del caso specifico dell'*Anima mia, che pensi?*, inglobata nel modo che abbiamo visto, penso in generale al precedente drammaturgico delle laude dialogiche, e ad elementi stilistici come l'ampio utilizzo della tessitura omoritmica, la quadratura melodica, l'utilizzo di ritornelli, la cantabilità (lo stesso uso dell'eco non ha

42. Percorso armonico già segnalato ancora da EHRMANN-HERFORT 1998, p. 115.

43. KIRKENDALE 2001, p. 271

44. Kirkendale critica Manni per questa conversione del Corpo, troppo precoce rispetto al prosieguito della trama: esito, a suo avviso, proprio dell'inserzione della lauda preesistente «al posto sbagliato» (KIRKENDALE 2001, *ibid.*). Leggendo, tuttavia, la lauda come uno degli elementi ispiratori e catalizzatori della *Rappresentatione*, e considerando la rigorosa 'logica spirituale' della trama, credo piuttosto questo momento vada interpretato semplicemente come un primo proposito di conversione. Come è ovvio, ben difficilmente un tale proposito chiude la vicenda di un Corpo insidiato dalle tentazioni.

precedenti solo nella letteratura e nella musica teatrale e profana)⁴⁵.

In secondo luogo, occorre rendersi conto che proprio il libretto di Manni, fortemente radicato, anzi, espressione diretta della tradizione filippina, con le sue strutture metriche, formali e logiche dà a Cavalieri il destro per una sintesi stilistica e drammaturgica originale e distinta da quella di altre, per certi aspetti meglio note, esperienze innovative dell'epoca. Le insistenze quasi di Leitmotiv, i parallelismi sintattici, la studiata semplicità, le regolarità periodiche della scrittura di Manni offrono a Cavalieri qualcosa di differente da quello che altri compositori troveranno in libretti di diversa ispirazione⁴⁶. Dal punto di vista metrico, è evidente come il libretto di Manni rifletta esattamente l'auspicio contenuto nel testo «A' lettori» e riconducibile a Cavalieri stesso: «Il poema [...] conviene che sia facile e pieno di

versetti, non solamente di sette sillabe, ma di cinque e di otto, ed alle volte in sdruc-cioli; e con le rime vicine, per la vaghezza della musica, fa grazioso effetto» (auspicio che certo non trova corrispondenza in altri libretti proto-operistici)⁴⁷. Quando insomma Giovanni Battista Doni, nel *Trattato della musica scenica*, critica Cavalieri, a distanza di tre decenni, per aver incluso nella *Rappresentatione* «ariette con molti artifizi, di ripetizioni, echi, e simili, che non hanno che fare niente con la buona, e vera Musica Teatrale», nonché per aver musicato settenari, quinari e ottonari sdruc-cioli «e con le rime vicine [i distici baciati di Manni!], che è giustamente un volere ridurre la Musica scenica a barzellette, e villanelle», e per altre scelte «che si potrebbero dare per legge ad una Commedia da Monache, o da Giovani studenti»⁴⁸, ebbene Doni coglie nel segno. Il punto è proprio questo: che

45. L'eccellente trattazione di Sternfeld riguardo all'eco ignora completamente la poesia spirituale (seppur non quella sacra latina): STERNFELD 1993, pp. 197-226. Lo stesso vale per KIRKENDALE 2001, pp. 274-278.

46. Kirkendale rileva l'interazione fra caratteristiche del libretto e scelte compositive di Cavalieri e suggerisce che quest'ultimo «collaborated with his librettist and conveyed his preferences to him»: KIRKENDALE 2001, p. 289. L'ipotesi è senz'altro condivisibile, ma va rimodulata alla luce della tradizione filippina precedente (laudistica e non solo).

47. Si veda l'analisi metrica della *Rappresentatione* proposta in FILIPPI 2008, pp. 116-120. Cfr. anche KIRKENDALE 2001, 263. Un censimento metrico sistematico dei libretti coevi resta da fare; si vedano però ad es. LEOPOLD 1978 e RUSSANO-HANNING 1980, e le preziose osservazioni di FABBRI 1990, capitolo primo, pp. 9-68.

48. Cito dall'edizione data in STERNFELD 1993, pp. 44-45.

la *Rappresentatione* si sviluppa a partire da questo retroterra di drammaturgia religiosa. Alle «barzellette e villanelle» Doni avrebbe ben potuto aggiungere le laude, e alla «pratica corrotta», da lui biasimata rispetto ai modelli classici, appartiene di fatto proprio il mondo delle rappresentazioni filippine, di cui Manni era stato il principale promotore⁴⁹.

3. *La Rappresentatione come esercizio spirituale*

Per tirare le fila, torniamo all'inizio, ossia alla conclusione del Proemio, dove Prudentio spiega il motivo ispiratore del lavoro di Manni e Cavalieri:

«E perché la scienza e cognizione di quanto da voi detto è importantissima, de qui è che *alcuni s'hanno preso per carico di mettercela inanzi a gli occhi*. Et ecco che or'ora in questo luoco *verrà rappresentato un vivo e stupendo esempio* [...] E si vedranno venire inanzi le cose istesse, le quali sotto figura di persone umane apparendo, *mentre con le nuove e strane imagini delectaranno*, nell'istesso tempo *serviranno per una idea*, dove ciascuno mirando potrà *formarsene un ritratto nel core*, nel quale riconosca chiaramente che questa Vita, questo Mondo, queste terrene Grandezze sono veramente polvere, fumo e ombra. E finalmente poi che non ci è altro di fermo, né di grande, che la virtù, la grazia di Dio e 'l Regno eterno del Cielo».

Mi pare risulti chiaro, da tutto quanto detto finora, che la *Rappresentatione di Anima et di Corpo* non va vista come una superfetazione estetica delle pratiche

49. FILIPPI 2008, pp. 278-279.

devozionali di un ambiente saturo di tensione religiosa – e men che meno come un pio diversivo. Piuttosto, essa è un esercizio spirituale⁵⁰.

A ben vedere, la trama allegorica di Manni descrive un preciso percorso di meditazione:

Atto I: meditazione sulla fuggevolezza del tempo; analisi dei desideri del cuore umano, contrasto fra Anima e Corpo; appianamento del contrasto e scelta di conversione; importanza della grazia e bontà di Dio.

Atto II: meditazione imperniata sulla metafora della lotta spirituale; primo ordine di tentazioni: Piacere, sensi, godimento del creato; contrasto e vittoria sulla tentazione; secondo ordine di tentazioni: Mondo, ricchezza e potere;

contrasto e vittoria sulla tentazione per intervento della grazia.

Atto III: meditazione sul Paradiso e l'Inferno; lode a Dio, festa in Paradiso per l'ascesa dell'Anima, festa in Terra per la lieta sorte che attende gli uomini⁵¹.

Non a caso già l'edizione del libretto *Rappresentatione di anima, et di corpo, con l'aggiunta di due prose* (Roma: N. Mutii, 1600), successiva a quella della partitura, si presenta come un libriccino spirituale⁵². L'assimilazione del libretto alla letteratura spirituale coeva è ancora più esplicita quando la *Rappresentatione* è inclusa in una riedizione postuma (1637) di esercizi spirituali di Manni, accanto a un esercizio *sopra l'eternità della felicità del cielo* e ad un altro *sopra l'eternità delle pene dell'inferno*⁵³. Gli stessi *Essercitii* di

50. Silvia Casolari l'ha definita altresì «uno strumento di catechesi unico nel suo genere» o anche «una ben concertata predica in musica»: CASOLARI 1998, pp. 8 e 29.

51. Non si può fare a meno di osservare che tutto l'itinerario di salvezza è proposto pressoché senza riferimenti alla Redenzione operata da Cristo: si insiste tanto sulla grazia che sulla necessità dell'amore e delle buone opere, sull'apporto dell'Intelletto e del Consiglio, e così via, ma tutto si gioca tra Corpo e Anima, Mondo, Dio. Quest'omissione può apparire singolare in un contesto cristocentrico come quello filippico, ma – al di là del costante rischio degli argomenti *ex silentio* – non bisogna fare a un testo le domande sbagliate. Non ogni opera deve far riferimento a tutto il sistema dottrinale cattolico (del resto già largamente condiviso dal pubblico), e non si chiede certo a ogni predica o catechesi dell'epoca di contenere tutto in sé: si tratta, come abbiamo visto, di esercizi a tema, per di più con una propria specifica tradizione. E forse giustamente Graham Dixon ha suggerito che mettere letteralmente *in scena* le Persone divine o i santi sarebbe stato inopportuno, a questa altezza cronologica: donde la scelta di un soggetto allegorico (DIXON 1986, p. 41).

52. Cfr. KIRKENDALE 2001, p. 248 e PRÉJUS 2013, p. 390.

53. MANNI 1637, pp. 73-152.

Manni⁵⁴) e la sua *Valle di gigli e rose* sono un eccezionale campionario della varietà formale in cui la proposta ascetica oratoriana si esplicava, avvalendosi delle più diverse suggestioni letterarie, figurative, drammatiche⁵⁵).

C'è un documento dell'epoca, straordinariamente eloquente, che dimostra come questa fosse non solo l'ottica con cui la *Rappresentatione* fu prodotta, ma anche quella con cui fu recepita. Gian Vittorio Rossi (*alias* Janus Nicius Erythraeus, 1570-1647), estimatore di Manni e Cavaliere, scrive:

«Ritrovandomi io Giovan Vittorio Rossi un giorno in casa del signor Cavaliere Giulio Cesare Bottifango [1559-1630], gentil'uomo, oltre la bontà, di rare qualità, segretario eccellente, poeta e musico intendentissimo, et entrati in ragionamento della musica che move gli affetti, mi disse risolutamente che non haveva sentita cosa più affettuosa, né che lo movesse della rappresentatione del'Anima messa in musica dalla buona memoria del signor Emilio del Cavaliere, e rappresentata l'anno santo 1600 nell'o-

ratorio dell'Assunta, nella casa delli molto reverendi padri del'oratorio alla Chiesa Nuova, e che egli vi si trovò presente quel giorno, che si rappresentò tre volte senza potersi mai satiare. E mi disse in particolare che sentendo la parte del Tempo, *si sentì entrare adosso un timore e spavento grande*, et alla parte del Corpo, rappresentata dal medesimo che faceva il Tempo, quando stato alquanto in dubio che cosa doveva fare, o seguire Iddio o 'l Mondo, si risolveva di seguire Iddio, che *gli uscirono da gl'occhi in grandissima abbondanza le lacrime e sentì destarsi nel core un pentimento grande e dolore de' suoi peccati*. Né questo fu per allora solamente, ma di poi sempre che la cantava, talché *ogni volta che si voleva comunicare, per eccitare in sé la divotione cantava quella parte, e prorompeva in un fiume di pianto*. Lodava ancora in estremo la parte del'Anima, che oltre esser stata rappresentata divinamente da quel putto, diceva nella musica esser un artificio inestimabile, che esprimeva gli affetti di dolore e di dolcezza con certe seste false che ti-

54. Stampati a partire dal 1606-1607, e più volte riediti (si veda FILIPPI 2008, p. 93).

55. FILIPPI 2008, pp. 224-231.

ravano alla settima, che rapivano l'anima. In somma concludeva in quel genere non potersi fare cosa più bella, né più perfetta, e soggiunse, “acciò vediate voi stesso esser vero quanto vi dico”, mi condusse al cembalo e cantò alcuni pezzi di quella rappresentazione et in particolare quel loco del Corpo che lo moveva tanto, e mi piacque in maniera ch'io lo pregai a farmene parte; il che molto cortesemente fece, e me lo copiò di sua mano, et io lo imparai alla mente, et andavo spesso a casa sua per sentirlo cantare da lui»⁵⁶).

Trascurando altri aspetti interessantissimi di questa testimonianza, vanno notati i primi due passi che ho evidenziato con il corsivo: essi dimostrano l'efficacia dell'opera nel suscitare le impressioni e

gli affetti di un preciso percorso spirituale. Ma ancora più significativo è il terzo passaggio: laddove Bottifango afferma di aver riutilizzato da allora in poi il monologo del Corpo (n° 14 del libretto: «Ahi! Chi mi dà consiglio? / [...] / Misero! Che far deggio? / [...] / cercherò con amore / il Ciel, la vita eterna e 'l mio Signore») per prepararsi alla comunione. Un passaggio della *Rappresentatione* diventa, dunque, strumento di pietà eucaristica. Estratto dal suo contesto, questo frammento porta però con sé, negli atti di devozione di uno spettatore (più ancora: nella sua vita sacramentale), tutti i frutti di quell'itinerario di meditazione, impressi vivamente grazie all'evento multimediale della rappresentazione. Attraverso, insomma, il «vivo e stupendo esempio»⁵⁷) della *Rappresentatione*, con le sue «nuove e strane imagini» che «delettaranno»⁵⁸), con l'«energia grandissima» propria dei versi, della musica e della

56. Da I-Rv ms. O.57, II, f. 496r-v; edito in MORELLI 1991, p. 179, e MORELLI 2003, § 6.3; nonché in LAVIN 1994, pp. 214-215, e KIRKENDALE 2001, p. 265.

57. Dal Proemio.

58. Ibid.

messa in scena⁵⁹), il messaggio di conversione raggiunge il «core». Nella perfetta realizzazione del precetto tripartito tanto caro alla *rhetorica divina* dell'epoca – *docere, delectare, movere* – si delinea qui un'inedita continuità (tipicamente oratoriana) fra devozione e scelte estetiche.

59. «[...] tra l'altre cose che aiutano l'animo ad alzare la testa a conoscere con alto lume ed allegrezza il nostro Dio, servono particolarmente *li salmi e gl'inni, e le composizioni fatte con metro*, nelle quali si tratta di Dio e si manifestano le sue divine perfezioni ed opere, che ha fatto per beneficio ed onor dell'uomo e per la bellezza del mondo. Imperciocché *il verso ha una energia grandissima*: e perché è numeroso ha una forza ed attrattiva maravigliosa a potere cagionare questo desiderabilissimo effetto. E per questo rispetto di sotto si metteranno insieme molte sorti e varietà d'inni, laudi e canzonette, dove non si ragiona d'altro che di Dio, de' benefizi suoi e delle grazie che ha fatto al mondo [...]. Ed ancorché i versi siano poco buoni, con tutto questo potranno porgere occasioni a gli animi ben disposti di farsi ricchi di pensieri molto buoni e spronare la volontà fredda a conoscere» (da una «Esortazione» che compare in MANNI 1619).

BIBLIOGRAFIA

ALALEONA 1905

Domenico ALALEONA, *Su Emilio de' Cavalieri, la «Rappresentazione di Anima et di Corpo» e alcune sue composizioni inedite*, «La nuova musica», X, IV, 113, maggio 1905, pp. 35-38, e 114, giugno 1905, pp. 47-50

ANDRETTA 1997

Stefano ANDRETTA, *Devozione, controversistica e politica negli anni santi: 1550-1600*, «Roma Moderna e Contemporanea», V, 1997, pp. 355-376

ANERIO 2006

Giovanni Francesco ANERIO, *Selva armonica (Rome, 1617)*, a cura di Daniele V. Filippi, Middleton (WI), A-R Editions, 2006 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 141)

ANTONICEK 1969

Theophil ANTONICEK, *Emilio de' Cavalieri und seine «Rappresentazione di Anima et di Corpo»*, «Österreichische Musikzeitschrift», 24, 1969, pp. 445-449

ARNOUX 1614

François ARNOUX, *Du Paradis et de ses merveilles*, Lyon, Pierre Rigaud, 1614

BACCI 1699

Pietro Giacomo BACCI, *Vita di S. Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, Bologna, nella stamperia del Longhi, 1699

BATIOUCHKOF 1891

Theodor BATIOUCHKOF, *Le débat de l'âme et du corps*, «Romania», XX, 1891, pp. 1-55 e 513-578

BOSSY 1976

Michel-André BOSSY, *Medieval Debates of Body and Soul*, «Comparative Literature», XXVIII, 1976, pp. 144-163

BRADSHAW 1998

Murray C. BRADSHAW, *Salvation, Right Thinking, and Cavalieri's «Rappresentazione di Anima, et di Corpo» (1600)*, «Musica Disciplina», 52, 1998, pp. 233-250

BRADSHAW 2004A

Murray C. BRADSHAW, *Character and Meaning in Cavalieri's Opera «The Play of Soul and Body» (1600)*, in *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, a cura di Colleen Reardon e Susan Helen Parisi, Warren (MI), Harmonie Park Press, 2004, pp. 15-30

BRADSHAW 2004B

Murray C. BRADSHAW, *The «New Music» and Cavalieri's «Play of Soul and Body»*, in *The Echo of Music: Essays in Honor of Marie Louise Göllner*, a cura di Blair Sullivan, Warren (MI), Harmonie Park Press, 2004, pp. 147-158

Bullarium 1865

Bullarium romanum [Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum taurinensis editio], vol. X: *Clemens 8. (ab an. 1593 ad an. 1603)*, Torino, S. Franco e figli, 1865

CASOLARI 1998

Silvia CASOLARI, *Allegorie nella «Rappresentazione di Anima et di Corpo» (1600): testo e immagine*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII, 1998, pp. 7-40

CAVALIERI 2007

Emilio de' CAVALIERI, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo (1600)*, a cura di Murray C. Bradshaw, Middleton (WI), American Institute of Musicology, 2007 (Early Sacred Monody, 4)

CISTELLINI 1989

Antonio CISTELLINI, *San Filippo Neri, l'Oratorio*

e la Congregazione oratoriana. *Storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia, Morcelliana, 1989

CURTIVS 2010

Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La nuova Italia, 2010

DELUMEAU 2000

Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis: 3. Que reste-t-il du paradis?*, Paris, Fayard, 2000

DIXON 1986

Graham DIXON, *Carissimi*, Oxford, Oxford University Press, 1986

EHRMANN 1995

Sabine EHRMANN, *Emilio de' Cavalieris «Rappresentazione di Anima, et di Corpo»: Welttheater, Oper, Oratorium?*, in *Musikalisches Welttheater: Festschrift für Rolf Dammann zum 65. Geburtstag*, Laaber, Laaber Verlag, 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 3), pp. 21-41

EHRMANN-HERFORT 1998

Sabine EHRMANN-HERFORT, *Zum Verhältnis von Text und Musik in Emilio de' Cavalieris «Rappresentazione di Anima, et di Corpo»*, in *Musik Als Text: Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, a cura di Hermann Danuser e Tobias Plebuch, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1998, vol. I, pp. 111-115

FABBRI 1990

Paolo FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il mulino, 1990

FILIPPI 2007

Daniele V. FILIPPI, s.v. «Agostino Manni», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2007 (online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-manni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-manni_(Dizionario-Biografico)/))

FILIPPI 2008

Daniele V. FILIPPI, *Selva armonica. La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008 (Speculum musicae, 12)

FISHER 2014

Alexander J. FISHER, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York, Oxford University Press, 2014

GENTILI – REGAZZONI 1999

Antonio GENTILI – Mauro REGAZZONI, *La spiritualità della Riforma cattolica. La spiritualità italiana dal 1500 al 1650*, Bologna, EDB, '1999 (Storia della spiritualità, 5c)

GUÉRANGER 1959

Dom Prosper GUÉRANGER, *L'anno liturgico – I. Avvento-Natale-Quaresima-Passione*, trad. it. di P. Graziani, Alba, Edizioni Paoline, 1959

KIRKENDALE 2001

Warren KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri «Gentiluomo Romano»: His Life and Letters, His Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001

LAVIN 1994

Irving LAVIN, *Passato e presente nella storia dell'arte*, trad. it. di Giovanna Perini e Augusto Roca De Amicis, Torino, Einaudi, 1994; ed. or. *Past-present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso* (1993)

LEOPOLD 1978

Silke LEOPOLD, «*Quelle bazzicature poetiche, appellate ariette*». *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 3, 1978, pp. 101-141

MAMCZARZ 1992

Irène MAMCZARZ, *La dimension dramatique de la «Rappresentazione di Anima e di Corpo» de Cavalieri*, in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, a cura di Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 25-38

MANNI 1619

Agostino MANNI, *Valle di gigli e rose per ricreare l'anima che sta afflitta tra le spine del mondo. Dove con scambievole varietà, hora d'honesti versi, hora di devote prose, si conforta il cuore nella contemplatione della divina grandezza*, Roma, G. Facciotti, 1619

MANNI 1637

Agostino MANNI, *Raccolta di due essercitii: uno sopra l'eternità della felicità del cielo e l'altro sopra l'eternità delle pene dell'inferno. Ed una rappresentatione [...] Con l'aggiunta d'altre cose non più stampate, & è la decima impressione*, Roma, V. Mascardi, 1637

MARINO 1960

Giovanbattista MARINO, *La musica*, in *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960

MORELLI 1991

Arnaldo MORELLI, *Il tempio armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991 (Analecta Musicologica, 27)

MORELLI 2003

Arnaldo MORELLI, *The Chiesa Nuova in Rome around 1600: Music for the Church, Music for the Oratory*, «Journal of Seventeenth-Century Music» 9/1, 2003, <https://sscm-jscm.org/v9/no1/morelli.html>

NERI 1994

San Filippo NERI, *Gli scritti e le massime*, a cura di Antonio Cistellini, Brescia, Editrice La Scuola, 1994

PIÉJUS 2013

Anne PIÉJUS, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les laudes de l'Oratoire*, Turnhout, Brepols, 2013

ROSTIROLLA 1995

Giancarlo ROSTIROLLA, a cura di, *Il terzo libro delle laudi spirituali (Roma, Blado, 1577). Edizione in facsimile con cinque trascrizioni musicali*, Roma, Fondazione italiana per la musica antica della Società italiana del flauto dolce-Associazione ricercare-Hortus musicus, 1995

ROSTIROLLA – ZARDIN – MISCHIATI 2001

Giancarlo ROSTIROLLA – Danilo ZARDIN – Oscar MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, a cura di Luciano Luciani et al., Roma, IBIMUS, 2001

RUSSANO-HANNING 1980

Barbara RUSSANO-HANNING, *Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1980

SCHMIDT 2003

Lothar SCHMIDT, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 2003

SCHOLZ – SCHOLZ-MICHELITSCH 1975

Rudolf SCHOLZ – Helga SCHOLZ-MICHELITSCH, *Emilio de Cavalieris «Rappresentazione di Anima, e di Corpo»*, in *De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, a cura di Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger e Othmar Wessely, Kassel, Bärenreiter, 1975, pp. 63-102

STERNFELD 1993

Frederick W. STERNFELD, *The Birth of Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1993

STRINATI 1999

Claudio STRINATI, *L'arte a Roma nei giubilei del 1600 e del 1625*, in ZUCCARI 1999, pp. 162-179.

SZWEYKOWSKA – SZWEYKOWSKI 2004

Anna SZWEYKOWSKA – Zygmunt Marian SZWEYKOWSKI, «*Rappresentazione di Anima et di Corpo*»: *Emilio de' Cavalieri's Music for the Stage*, «Musica Iagellonica», III, 2004, pp. 103-154

VISCEGLIA 1999

Maria Antonietta VISCEGLIA, *I rituali del giubileo*, in ZUCCARI 1999, pp. 84-129

ZUCCARI 1999

Alessandro ZUCCARI, a cura di, *La storia dei giubilei*, vol. III: 1600-1775, Roma-Firenze, BNL Edizioni-Giunti, 1999