

COMUNE DI TORREMAGGIORE  
(PROV. DI FOGGIA)

COMITATO INTERNAZIONALE PER LE ONORANZE  
AL MUSICISTA

**LUIGI ROSSI**  
NEL TRICENTENARIO DELLA MORTE.

---

*ARTICOLO COMMEMORATIVO*

DI

ALBERTO GHISLANZONI

Luigi Rossi, o De Rossi, pugliese di Torremaggiore, dev'esser senz'altro annoverato tra i grandi musicisti italiani, conduttori e rappresentativi dello stile e degli orientamenti della prima metà del Seicento: Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi e Cavalli.

Il suo nome, la sua opera, caduti in un oblio di oltre due secoli, proprio per la torpida trascuranza di noi italiani, furono per la prima volta rievocati cent'anni fa da un francese, il Castil-Blaze. Più di recente, due illustri storiografi, Romain Rolland e Henri Prunières, ne fecero oggetto di appassionate indagini e di fervida esaltazione, mentre il nostro Alberto Cametti riusciva a rintracciare negli archivi romani importanti dati biografici, e Alfred Wotquenne editava un catalogo tematico di tutte le composizioni accertate. Il Rolland concludeva il suo studio con queste parole:

« È per noi un atto di giustizia riparare tale oblio ingiurioso, e far rivivere il ricordo di questo grande artista italiano, che fu il primo fondatore dell'opera in Francia. A misura che lo si conoscerà meglio, apparirà come uno dei maestri più importanti della storia della musica drammatica nel XVII secolo ».

Oggi finalmente, nell'imminente circostanza del tricentenario dalla morte (19 febbraio 1653), un Comitato di concittadini, presieduto dal Sindaco, e di personalità italiane e francesi della cultura e dell'arte, ha deciso di farne conoscere la vita, di riesumarne e collezionarne le creazioni sparse nelle biblioteche d'Europa, quasi tutte in manoscritti.

Nell'assenza di documenti delle parrocchie di S. Nicola Matrice e di S. Maria della Strada, distrutti con molti edifici di Torremaggiore dai funesti terremoti del luglio 1627 e del 1638, soltanto dall'atto di morte noi sappiamo che Luigi Rossi, figlio di Donato, vide la luce in quella terra tra gli ultimi mesi del 1597 e i primi mesi del 1598, ed ebbe sei fratelli: Dionisio, Giovan Tommaso, Giulio Cesare, Felice Antonio, Giuseppina e Giovan Carlo.

Torremaggiore era allora feudo della nobile famiglia De Sangro, e vien fatto di supporre che per interessamento di qualcuno degli esponenti di tale famiglia, Luigi fanciullo, dotato di bella voce e di qualità musicali eccezionali, sia stato inviato o condotto a Napoli per istruirsi alla scuola d'un vecchio e celebre maestro franco-fiammingo di Valenciennes, Jean de Macque, che era stato allievo del non meno celebre Filippo de Monte, e che,

dopo un breve soggiorno a Roma, nel novembre 1586, si era stabilito a Napoli, organista nella chiesa della S. Annunziata, quindi organista nella cappella reale, e, dal 1599, dopo la morte del titolare Bartolomeo Roy, maestro direttore della predetta cappella.

In un manoscritto conservato nel British Museum di Londra, autografo giovanile di Luigi, contenente canzoni, arie e frammenti di Monteverdi, Peri e De Macque, abbiamo notizie delle condizioni della sua vita napoletana. Vi si legge:

*Libro di Canzone francese del Signor Giovanni Demaque  
Che fù maestro di Luigi Rossi sfortunato  
E sfortunato fu da quando naqqe  
Poiche 14 anni in corte è stato  
Nepur un mezo grosso mai à acquistato...*

*Questo libro lo fece fare il duca di Traetta, per me Luigi Rossi.*

In tale stato di miseria egli dunque ebbe a formare la sua educazione letteraria e musicale, diventando tuttavia ben presto valorosissimo cantante, abilissimo esecutore sull'organo, sul cembalo, sul liuto, facile ed estroso compositore.

A quel tempo, ormai da un secolo, le città e le terre d'Italia erano percorse, invase da un capo all'altro, da francesi, fiamminghi, spagnoli, tedeschi, cosicchè divennero centri delle più varie confluenze di sensibilità, di mode, di gusti, di tecniche artistiche, che i nostri compositori rapidamente assimilavano, fondevano e riplasmano a loro modo, forgiando tipi e modelli affatto originali e seducenti. Napoli era allora un fervido ambiente musicale; basterebbe ricordare l'attività che vi svolse un madrigalista della forza del principe Carlo Gesualdo di Venosa, che accoglieva nel suo palazzo i musicisti più insigni, i cantanti e gli strumenti più raffinati, di cui Scipione Cerreto nella sua *Pratica musica vocale e strumentale* (Napoli, 1601) ci ha lasciato un lunghissimo elenco. Istanze nuove fermentavano là, come ovunque. Il contrappuntismo, gloria dell'età rinascimentale, si andava dissolvendo, trasformando. Alle quattro, cinque, sei voci cantanti i Madrigali, si preferiva ora la loro esecuzione affidata ad un unico virtuoso solista, accompagnato dagli accordi del liuto o della chitarra spagnola; si preferivano le canzonette e le villanelle napoletane col loro fare spigliato, vivo e popolare; le stesse celebrate « Arie di Firenze », nel bell'ambiente meridionale, si am-

morbidivano, si arrotondavano, assumevano un tono più caldo e sensuale.

A un certo momento, nel 1620 o poco appresso, Luigi si trasferisce a Roma, e viene assunto come musicista dal coetaneo Marcantonio Borghese, principe di Sulmona e Grande di Spagna, che dallo zio, papa Paolo V, aveva ricevuto in dono il sontuoso palazzo di Campomarzio, presso Ripetta. Vivendo e lavorando ora in così nobile ambiente, egli s'innamorò della giovane e attraente Costanza da Ponte, arpista al servizio di Camilla Orsini, moglie del Borghese. Essa abitava là di fronte col padre Agostino, con la madre Vittoria Ximenes e coi fratelli Marc'Antonio, Rodolfo e Paolo, anch'esso arpista valentissimo, passato poi alle dipendenze della corte imperiale di Vienna. Il matrimonio fu celebrato il 3 luglio 1627 nella vicina parrocchia di S. Lorenzo in Lucina e ce ne rimane il documento. La dote di Costanza fu d'un migliaio di scudi, da rilevarsi dai beni paraferali della madre, proprietaria di due vigneti non lontani da Roma. Luigi rimase per quasi tutta la sua vita a convivere con i suoceri e i cognati, dimostrando per essi l'affettuosità più premurosa.

A trentacinque anni, il 1° aprile 1633, assunse le mansioni di organista nella chiesa di S. Luigi dei Francesi con quattro scudi di stipendio mensile. In seguito venne coadiuvato, e spesso sostituito nei periodi di assenza, dal proprio fratello, di lui assai più giovane, Giovan Carlo, che venuto a Roma da Torremaggiore, diventò ben presto rinomato virtuoso di arpa a tre registri e buon compositore. La prima sostituzione la fece due anni dopo, nel 1635, quando Luigi e Costanza furono invitati a Firenze, ed essa tenne, alla presenza di quella famiglia granducale, applauditi concerti.

Il genio fecondo di lui profondeva nel frattempo in tutti i saloni aristocratici dell'Urbe decine e decine di canzoni, di arie, di cantate per una o più voci, che destavano l'ammirazione non soltanto di prelati, di artisti, di dame, di nobili italiani e stranieri per la plastica e commossa vena lirica, ma pur anche di dotti musicisti e musicologi, quali Pietro della Valle, Severo Bonini, G. B. Doni, Pietro de' Bardi, che lo menzionano a modello nei loro scritti, rilevandone la ricchezza del sentimento e la estrosa versatilità degli schemi costruttivi, impiegati in generi affatto nuovi di musica. Luigi infatti, anziché dedicarsi ai tipi sacri o profani più tradizionali, aveva preferito aderire alle tendenze, ai gusti, alle mode più recenti, li anticipava addirittura segnando ovunque la sua impronta geniale. Ed ecco che sue composizioni incominciano anche ad apparir manoscritte, insieme a quelle dei più famosi suoi immediati predecessori e coetanei, in collezioni elegantemente fregiate, come quella dedicata al nobile Filippo del Nero, e rimastaci nella biblioteca del Conservatorio di Bologna. La cantata composta per deplorare la eroica morte del re di Svezia Gustavo Adolfo a Lützen « Un ferito cavaliere, di polve, di sudor, di sangue asperso », rapidamente diffusasi in ogni centro europeo, viene inviata con lettera accompagnatoria dell'11 agosto 1641 dal poeta-musicista Ottaviano Castelli a Giulio Mazarino perchè a sua volta ne faccia omaggio al cardinal Riche-

lieu, primo ministro di Francia. L'alloggio signorilmente arredato al Corso, di fianco alla nuova chiesa di S. Carlo dei Lombardi, dove Luigi è frattanto venuto ad abitare con i suoi famigliari, oltre che scuola, è ritrovo continuo di letterati, di cantanti, di strumentisti, di esteri eruditi, e vi si tengono vere e proprie accademie. La frequentano personaggi notissimi, tra cui Loreto Vittori, Marco Marazzoli, Giacinto Cornacchioli, Anton Francesco Tenaglia, Francesco Bianchi, Marcantonio Pasqualini, Carlo Caproli detto del Violino, Mario Savioni, gli abati Manfredi e Francesco Buti, don Fabio della Corgna, Domenico Benigni, Salvator Rosa, il giovane cantante inglese Thomas Stafford. Il diciottenne Atto Melani, giunto da Firenze a Roma, per perfezionarsi nell'arte del canto, dichiara in una lettera inviata al principe Mattias de' Medici di aver appreso più lì, in poche sedute, che in tutto il tempo del suo soggiorno romano. E ci piace così rievocarlo oggi, fine e distinto, coi capelli spioventi alla moda, l'abito impeccabile, il collettone bianchissimo, le dita ingemmate di diamanti e smeraldi legati in oro, accogliere, insieme alla signora Costanza sorridente, gli ospiti, sedere dinanzi al « cimbalo con due tastature » per farvi udire le novissime sue creazioni; oppure girare per le vie romane col cappello piumato, col cinturone e lo spadino al fianco, seguito da Carlo, il servo immanicabile.

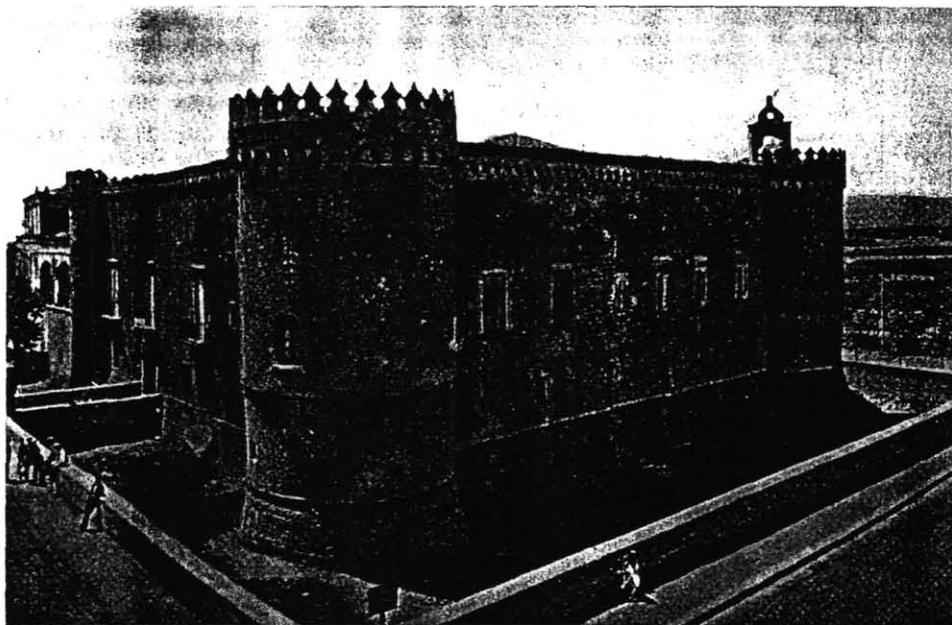
Occorre a questo punto ricordare che nel 1621, morto Paolo V, dopo un breve pontificato di Gregorio XV, prese la tiara, nel 1623, Maffeo Barberini col nome di Urbano VIII. Poeta egli stesso in lingua latina, amante del fasto e delle arti, fu largo mecenate di architetti, di pittori, di scultori, di letterati, di musicisti. Gian Lorenzo Bernini, prediletto tra i tanti, sviluppò in quegli anni, nel rinnovamento edilizio e monumentale di Roma, la sua personalità esuberante e magniloquente, spezzando nella figurativa il sereno, assestato formulario del classicismo cinquecentesco e instaurando decisamente l'età del barocco. Con analoghi orientamenti di stupefacente potenza coloristica, ricca di drammatici contrasti, d'una espressività umanamente sensuale, i pittori nostrani e oltramontani, che popolavano l'Urbe, moltiplicavano le loro creazioni in chiese e palazzi. Quando noi oggi pretendiamo valutare quest'età secentesca sul metro di certa critica erudita dello scorso secolo, generalizzando taluni giudizi, divenuti luoghi comuni, come quelli di decadenza e frivolezza intellettuale, di vuoto accademismo, di abiezione morale, di servilismo politico, commettiamo l'errore di estendere ad altre manifestazioni dello spirito talune caratteristiche evidenti nei generi letterari, che non toccano viceversa nè la filosofia, nè le scienze, nè le arti figurative, nè la musica. Sembra anzi addirittura che la musica assurga e assommi realizzando proprio quelle virtù profonde che erano venute gradatamente ad affiochirsi e ad estenuarsi nella poesia e nella letteratura. Con acuta genialità aveva quindi già il Tasso riconosciuto che « la musica è la dolcezza e quasi l'anima de la poesia ».

Ma le tendenze del nuovo secolo in questo campo particolare si rivelano e si concretizzano soprattutto nel gusto, che divenne presto passione collettiva quasi morbosa, per

gli spettacoli che associavano tra loro in un vincolo, in un reciproco innesto originalissimo e variamente dosato, musica e poesia nella cornice di scenografie, di balli e di macchinismi meravigliosi.

Ecco dunque il nuovo « Stile rappresentativo », il « recitar cantando », che fermentato ed elaborato inizialmente nell'ambiente fiorentino di casa Bardi, dilaga e conquista ogni corte principesca italiana, ogni ambiente religioso e popolare.

A Roma, con l'avvento al soglio di Urbano VIII, la famiglia dei Barberini accrebbe smisuratamente la propria ricchezza e la propria potenza: i tre nipoti del pontefice, Francesco, cardinale segretario di Stato, don Taddeo, principe di Palestrina, prefetto di Roma e generale della Chiesa, Antonio junior, anch'esso cardinale e protettore degli interessi francesi presso la S. Sede, non soltanto offrirono il massimo appoggio alla musica e alle arti, ma vollero dimostrare la loro grande passione per il teatro musicale, raccogliendo intorno a loro i più dotati compositori e poeti, i più celebri cantanti, scenografi e architetti, e in una prodigiosa gara di talenti e di genialità lanciarono al mondo una serie di fastosi spettacoli, in cui furono rielaborati e assunsero vita scenica nuova tutti i tradizionali soggetti classico-mitologici, pastorali, i notissimi episodi romanzeschi dell'Ariosto, del Tasso, del Marini, le stesse vite dei santi; ed ecco *La Morte d'Orfeo* di Stefano Landi, *La Galatea* di Loreto Vittori, *La Catena d'Adone* di Domenico Mazzocchi, *Diana scherzosa* di Giacinto Comacchioli. Il grande palazzo fatto costruire dai Barberini alla salita della via Felice verso il Quirinale, presso le Quattro Fontane, con una sala capace di quattromila spettatori, diventò dal 1632, tra i tanti locali di spettacoli, il vero centro d'attrazione, la vera sede del melodramma della Scuola romana. *Sant'Alessio* del Landi, *La Vita di Santa Teodora* dello stesso Landi, *Erminia sul Giordano* di Michelangiolo Rossi, *Chi soffre operi* di M. Marazzoli e Virgilio Mazzocchi furono le creazioni più ragguardevoli di quegli anni. L'estetica e la tecnica dello stile recitativo fiorentino vi subiscono profonde trasformazioni. Il bisogno d'un'arte di stupore e di meraviglia, caratteristiche sempre più evidenti del mondo secentesco, fece introdurre nei libretti stranissime scene comiche in mezzo alla trama drammatica o tragica, la musica tende a concretarsi più spesso in momenti di effusione lirica con forme chiuse di belcanto, i frequenti mutamenti di sfondi e di ambienti con le luci e le macchine più impensate, i balli, conferiscono a questi spettacoli ormai una cornice, che è anche es-



Torremaggiore. Il Castello ducale della famiglia De Sangro.

senza, di bellezza sensoria e di superlativo fasto. Elementi accademico-culturali si intrecciano con elementi naturalistici e popolareschi dando atteggiamenti alterni e quasi contraddittori allo stesso stile usato dai librettisti. L'inesauribile sete di melodia determina il fenomeno del virtuoso cantante. Ho già altrove notato che in una nazione fondamentalmente e spontaneamente musicale come la nostra il desiderio di cantare precedeva già l'esistenza delle cose da cantarsi. Il virtuoso cantante fu il mezzo fonico essenziale per proiettare nella realtà la creazione del musicista, e il musicista, a sua volta, fu il mezzo per fornire al cantante la materia prima della bellezza. Ciò spiega in quel tempo la fioritura di tante eccezionali primedonne, la mania dei soprannisti evirati, che pur violentemente fustigata da Salvator Rosa nelle sue Satire, non cessava di esser oggetto degli entusiastici plausi e delle iperboliche lodi dei poeti.

Vivendo in questo clima, Luigi Rossi, ormai celebre, dal 1641 era passato al servizio del cardinal Antonio Barberini; non poteva quindi rimanere più a lungo estraneo dal fascino dell'attività melodrammatica.

Un primo saggio può esser considerato l'oratorio *Giuseppe figlio di Giacobbe*, testo poetico dell'abate Francesco Buti, protonotario apostolico e segretario del cardinal Antonio. A giudicare dal manoscritto esistente nel fondo barberiniano della biblioteca vaticana, il lavoro è costruito sullo schema ampliato di due Cantate con brani solistici e corali che si alternano; la voce del Testo interviene volta a volta ad esporre gli avvenimenti.

Improvvisamente, nel novembre 1641, Luigi viene colpito da gravissima malattia; i medici disperano di salvarlo, tanto che pensa di chiamare il notaio Cermontini e dettargli le estreme sue volontà. Apprendiamo dal documento rimastoci che egli affidava al cardinal Antonio

Luigi Rossi è stato desiderato in tal passione  
della Regina per la sua insigne virtù e buone  
qualità, che egli si è ristato di venire a noi  
per sua libertà, non intendendo per questo  
di lasciare il servizio di V. M., in quale luogo  
è sempre continuato il suo effetto, e in sua  
buona gratia

Minuta di una lettera di Mazarino al Cardinale Barberini su L. Rossi. La Regina, dice il Mazarino, l'aveva « desiderato con tal passione... per la sua insigne virtù e buone qualità », ch'egli restò, quasi nascosto, al servizio privato di lei fino al settembre 1649. (Parigi, Arch. del Min. d. Aff. Esteri, Fr. 212, f. 87)

Barberini le sue musiche e la protezione della sposa e del fratello Giovan Carlo. A quest'ultimo i suoi preziosi anelli ed il cembalo; alla suocera tutti i suoi abiti per dividerli tra i cognati Da Ponte; ai figli del defunto fratello Dionisio 200 scudi; 200 scudi ai fratelli Giulio Cesare e Felice Antonio; 100 scudi all'altro fratello Giovan Tommaso e alla sorella Giuseppina dimoranti in Puglia; al celebre soprannista Marcantonio Pasqualini lasciava quadri di valore, all'abate Manfroni l'edizione delle poesie latine di Urbano VIII, ad Anna Maria Manfroni una chitarra spagnola, ecc. Tutto il restante patrimonio doveva spettare « alla dilettevole moglie ». Ma, grazie a Dio, il pericolo fu scongiurato; Luigi si ristabilì, e fu presto in grado di dedicarsi alla composizione d'un'opera: *Il Palazzo incantato d'Atlante*, che un abile letterato, organizzatore e diplomatico, monsignor Giulio Rospigliosi (che fu poi, dal 1667 al 1669 papa col nome di Clemente IX) aveva tratto dall'episodio dell'*Orlando Furioso*, in cui la bella Angelica, prigioniera nel palazzo del mago, viene infine liberata. Libretto estremamente diluito in un prologo e tre lunghi atti con ventiquattro personaggi, cori, ballerini e via dicendo. Il cardinal Antonio si consacrò all'allestimento di questo nuovo spettacolo con tale impegno, da dimenticare persino i maggiori impegni del suo ufficio. Le spese delle scene, delle macchine, dei costumi, dei cantanti, dell'orchestra superarono gli ottomila scudi! Tutta Roma era in curiosa attesa della prima rappresentazione, che, non senza incidenti per la gran ressa del pubblico, ebbe luogo domenica 22 febbraio 1642, con repliche sino al 4 marzo, cioè alla fine di carnevale.

L'esame dello spartito, che ci rimane in tre copie manoscritte con leggere varianti, due nel fondo barberiniano e una nella biblioteca chigiana, ci manifesta che l'impostazione complessiva dell'opera non si distacca dal tipo allora corrente. Tuttavia, nel caleidoscopico avvicinarsi di scene con personaggi sempre diversi, che cantano recitativi lunghissimi, si avverte come il genio del

compositore non si limiti ad abbandonarsi alla fasciosa spontaneità del suo fluire melodico soltanto nelle arie, nei duetti e terzetti prestabiliti in forme chiuse dalle strofette del testo, ma senta il bisogno, non appena ne intravede la possibilità, di animare il recitativo stesso con inflessioni vocali calde e appassionate. La trattazione dei cori è ancora nel tradizionale stile madrigalistico, ma lavorata sino a dieci voci, con originale varietà di ritmi, di colori, di effetti. L'orchestrazione, per quanto non risultino precisati i singoli strumenti, è tracciata qua e là, per esempio nei balli, con grande ricchezza di parti.

E non ci deve stupire se il tono prevalentemente serio e le sette ore di durata della « commedia » — come allora si diceva — l'abbia fatta giudicare da Ottaviano Castelli « longa e lacrimevole », e dal sig. De Lionne, in una lettera a Mazarino: « La despençe en est belle et la pièce merveilleusement bien chantée, mais elle ne laisse pas d'être extrêmement ennuyeuse parce qu'elle est toute sérieuse et il n'y a rien d'entremeslé... ».

Per mio conto, pur riconoscendo che la natura del Rossi tendesse più al serio, al lirismo commosso e gentile, che non all'aperta comicità ridanciana, non oserei affermare che tutte le pagine di quest'opera siano solo elegiache e monocordi. Anche se non vi esiste il legame tematico unitario, così caro ai critici imbevuti delle teorie del Musikdrama ottocentesco, vi esiste un clima musicale complessivo ed organico, dato proprio dallo stile generale del lavoro, dalla personalità del compositore.

Il successo fu pieno, tanto che sappiamo che il cardinal Antonio volle condurre il Rossi, uno dei maggiori interpreti, il Pasqualini, e il cav. Panico ad un grande banchetto offerto dai Sacchetti al Principe Langravio, al marchese di Pomar, al conte di Novellara e ad altri nobili, e li fece sedere al loro fianco.

La successiva assenza di Luigi da Roma, dal novembre 1642 al novembre 1643, ci fa supporre che sia stato invitato proprio da qualcuno dei grandi principi tedeschi per farvi conoscere le ammirate sue musiche.

Al 29 luglio 1644 la morte di Urbano VIII e l'elezione di Innocenzo X portò il sopravvento del partito filospagnolo dei Pamfili e il crollo della ventennale potenza dei Barberini, rappresentanti della corrente filofrancese. Un seguito di azioni giudiziarie intentate per illeciti arricchimenti con conseguenti sequestri, confische di beni e minacciati arresti obbligò per primo il cardinal Antonio, e poi il cardinal Francesco e don Taddeo con la sua famiglia, ad emigrare in Francia, chiedendo ospitalità e protezione all'amico cardinal Mazarino. I Barberini furono solennemente ricevuti a Parigi l'11 gennaio 1646.

Giulio Mazarino frattanto, educato da giovane nell'ambiente artistico romano, appassionatissimo di musica e di spettacoli, già collaboratore del cardinal Antonio in quelle imprese, pervenuto alla massima carica politica nel regno di Francia, aveva incominciato sin dal 1643 ad attirare nell'ambiente parigino comici, cantanti, compositori italiani per farvi apprezzare le loro nuove creazioni e la loro arte. Naturalmente tutto questo doveva anche servire ai suoi precisi obiettivi politici.

Antonio Barberini, accompagnato, tra gli altri, anche dall'abate Buti, suggerì di chiamare i suoi artisti prediletti: Luigi Rossi e Marcantonio Pasqualini.

Luigi lasciò Roma nel marzo 1646; a metà giugno giungeva a Parigi con l'incarico di musicare una nuova opera, che fu l'usatissima favola d'Orfeo, rielaborata a libretto dallo stesso Buti. Fu scritturata in Italia una lunga serie di eccellenti cantanti col Pasqualini e Atto Melani alla testa, i quali raggiunsero alla fine dell'anno la capitale francese. Luigi aveva seguito nel luglio la corte nella residenza estiva di Fontainebleau, ove nei quotidiani trattenimenti e concerti fece senz'altro estasiare i sovrani e i nobili presenti col suo canto e con le sue arie, entrò in dimestichezza con i musicisti francesi Thomas Gobert, Charles Dassoucy, Pierre de Nyert.

Era già innanzi con la stesura della musica dell'*Orfeo*, allorchè, da una lettera vergata a Roma il 1° dicembre dall'abate Elpidio Benedetti per il cardinal Mazarino, apprende la straziante notizia della morte quasi repentina della moglie Costanza. L'impegno per l'imminente rappresentazione dell'opera non gli consentì neppure di concentrarsi nel suo lutto e di sfogare la piena del suo dolore. La regina Anna, entusiasta del nuovo genere italiano di spettacoli, non intendeva che la data della prima rappresentazione fosse protratta oltre il carnevale, considerando la quaresima tempo di stretta penitenza; venne quindi fissata al sabato 2 marzo 1647, con repliche alla domenica 3 marzo e al martedì grasso 5 marzo. Il primo ministro in persona controllava di continuo la costruzione delle macchine, l'allestimento delle scene, dei costumi, le prove dei cantanti, senza lesinare nelle spese che salivano di giorno in giorno... Le lettere di uno degli interpreti, Venanzio Leopardi, al duca di Modena, ci testimoniano la febbre di tali preparativi, poichè — scrive tra l'altro — « l'*Orfeo* sarà opera, sì per la ricchezza degli abiti, della musica e macchine, la più bella che habbia vista la Francia e, quel che più diletta, vi sono da un Maestro Ballarino Italiano composti otto balletti d'ogni genere ballati da otto maestri principali di Parigi. La Regina, senza voler sentire difficoltà, la vuole in quattro giorni, benchè ancora non sono date tutte le parti. Si fatica nelle prove giorno e notte ».

La sera della prima rappresentazione, la folla degli ambasciatori, dei residenti, dei nobili, delle personalità all'ingresso della sala destinata nel Palais Royal era tanta, che, nonostante le disposizioni date, molti furono rinviati alle sere successive. La confusione e il vociare continuo infastidirono la regina, che seduta tra i due figli, il principe di Condé e Mazarino, attendeva con impazienza l'inizio per potersi ritirare presto e attendere all'indomani mattina alle sue divozioni. Finalmente tra gli applausi scroscianti, le esclamazioni di ammirato stupore, l'esecuzione ebbe luogo per la durata di ben sei ore. Dopo le repliche della domenica e del martedì grasso, passata la quaresima, le esecuzioni furono riprese il 25 aprile e in due giorni successivi, in omaggio alla regina d'Inghilterra. Era stata stabilita l'ultima replica al 6 maggio, ma, a richiesta generale, si dovette ripetere il giorno 8.

# ORPHEE

## TRAGI-

## COMEDIE

### EN MUSIQUE.



A PARIS,  
Chez SEBASTIEN CRAMOISY, Imprimeur  
ordinaire du Roy.

M. DC. XLVII.  
*Auc Priuilege de sa Maieesté.*

Frontespizio de « L'Orfeo » di Rossi e Buti.

Questi fatti, le relazioni dei diplomatici trasmesse ai rispettivi sovrani, i minuziosi resoconti della *Gazette de Renaudot*, di Madame de Motteville, del *Journal* di Lefèvre d'Ormesson, ci forniscono la prova irrefutabile del costante, anzi crescente, entusiastico successo ottenuto dall'*Orfeo*. A prescindere dai contributi recati dalla virtù canora dei singoli interpreti, dalle mirabili macchine ideate e attuate da Jacopo Torelli, dallo sfarzo dei costumi, dall'abilità dei danzatori, è evidente che il merito precipuo è della musica di Luigi Rossi, il quale intensificando, raffinando, genialmente variando lo stile e i mezzi espressivi già usati nel *Palazzo incantato* era riuscito a dar intima vita lirica e drammatica, a trasfigurare anche questo libretto inverosimile, bislacco e frammentario, a segnare l'orma definitiva non soltanto per l'opera italiana dell'età susseguente, ma a suscitare tra gli artisti e le classi intellettuali di Francia quei formidabili fermenti, che dovevano in breve volger di tempo portare a nuove, importantissime fioriture.

Coperto di regali dalla regina e da Mazarino, di superlativi elogi letterari, Luigi, insieme con l'inseparabile Marcantonio Pasqualini, ripartì subito per Roma, dove, alla fine di giugno, riprendeva il suo posto di organista nella chiesa di S. Luigi dei Francesi. Ma, solo qualche

mese dopo, la regina Anna, sempre ammirata di lui « per la sua insigne virtù e buone qualità » lo fece richiamare a Parigi, assai probabilmente per comporvi nuove opere suggerite al Mazarino anche dall'abate Buti. Sempre sotto l'impressione dolorosa della perdita della sua Costanza, Luigi, prima di ripartire, volle stendere il 9 dicembre, di suo pugno, un altro testamento lasciando ogni avere ai fratelli e parenti, con particolare riguardo all'amatissimo fratello Giovan Carlo. Consegnato il documento il 17 al notaio Pacichelli, si rimise in viaggio e fu ospite ancora una volta della corte di Francia. Ma la situazione politica era peggiorata. L'opposizione al Mazarino montava paurosamente e tutti gli argomenti erano buoni per critiche, per calunnie, per libelli sarcastici; così anche l'*Orfeo* e gli spettacoli degli artisti italiani vennero attaccati con violenza per le spese esorbitanti (si parlò di 500 mila scudi!), per le pretese immoralità. Anche il partito nazionalista e antiitaliano affiancava quest'azione. Per il momento si rinviò quindi ogni iniziativa operistica, e Rossi si limitò a far eseguire in concerti le sue musiche da virtuosi francesi, tra cui il de Nyert, mademoiselle Hilaire, la giovanissima De Varennes, prendendo per la loro grazia e la loro finezza tale ammirazione, da asserire — secondo quanto scrisse Charles de Saint-Evremond — « que pour rendre une musique agréable, il falloit des airs italiens dans la bouche des françois ».

La marea rivoluzionaria con le connesse persecuzioni agli italiani forzò il 6 gennaio 1649 la corte, i fautori e i protetti di Mazarino, il Rossi, il Melani e tanti altri, a fuggire da Parigi per rinchiudersi nel castello di St-Germain-en-Laye, dove il freddo intenso, la penuria di vettovalie e di ogni conforto diedero patimenti continui ai numerosissimi rifugiati. Non appena la tregua di Rueil fermò momentaneamente quella lotta inumana, Luigi si affrettò a chieder congedo, e il 17 settembre partì con una lettera di Mazarino per raggiungere nel castello di Myon, presso Lione, il cardinal Antonio Barberini. Proseguì poscia per Roma. Ma le condizioni della sua salute non gli permisero di godere a lungo il frutto della sua gloria ormai pienamente europea. La sera del 19 febbraio 1653 si spegneva nella nuova abitazione nei pressi di piazza Colonna, dove da ultimo si era trasferito. I funerali religiosi si svolsero nella chiesa parrocchiale di S. Maria in Via Lata, dove la salma fu tumulata nella tomba acquistata dal fratello nel pavimento centrale. La lapide, rimossa poi nei restauri del 1725, era la seguente:

ALOYSIO DE RUBEIS NEAPOLITANO  
PHONASCO TOTO ORBE CELEBERRIMO  
JAM SATIS REGNIS REGIBUSQUE NOTO  
CUJUS AD TUMULUM  
HARMONIA ORPHANA VIDUA AMICITIA  
AETERNUM FLORANT  
JOANNES CAROLUS DE RUBEIS  
SIBI FRATRIQ. AMANTISSIMO  
CUI COR PERSOLVIT IN LACHRYMAS  
SEPULCRUM POSUIT A. D. MDCLIII

Il fratello Giovan Carlo, vissuto in Roma sino al 12 giugno 1692, volle esser infatti sepolto nella medesima tomba.

## CONCLUSIONI

Luigi Rossi è, come il Bernini e Salvator Rosa, un meridionale, e come tale rivela un'esuberanza emotiva, fantastica e sentimentale, una facondia prodigiosa. Oltre che elegiaco, sa attingere momenti di autentica drammaticità, di marcato realismo, come nelle cantate *Il Disperato*, *La Gelosia*, *Un ferito Cavaliere*, nella scena tra Bradamante e Ruggiero nel *Palazzo incantato* (atto 2°); talvolta ancora atteggiamenti di sottile umorismo e di scapigliata vivezza.

Si differenzia dai succitati grandi musicisti contemporanei: da Frescobaldi, il quale appare assorto in una visione tutta sua di possenti costruttività e di elaborato contrappuntismo organistico; dal più anziano Monteverdi, più problematico, meditativo, indagatore e approfonditore drammatico; da Carissimi (insieme col quale ha il vanto d'aver plasmato il grande genere della Cantata sacra e profana), in quanto il Carissimi, di stirpe laziale, risulta preferibilmente orientato verso espressioni pacate, architettoniche.

L'impostazione operistica di Luigi Rossi, il suo senso tonale ed armonico, la mutevolezza, a volte strana, dei suoi blocchi accordali (5e aum., 7e dim., 9e, 11e, 13e), la sua tecnica vocale, sono le più moderne del suo tempo, addirittura avveniristiche. Al pari dei più geniali artisti, mentre assomma e fa sue le migliori acquisizioni correnti, riesce nell'ambiente romano a rendere nazionale, totalmente italiana l'originaria sua « maniera » regionalistica e meridionale, l'affina ancora a contatto col gusto francese, si da diventare modello di indirizzi artistici europei. Costituisce infatti la premessa, il prototipo di quegli ideali, di quello stile, che usiamo indicare col nome di grande Scuola napoletana. Provenzale, Scarlatti, Pergolesi, Traetta, Piccinni al suo ceppo risultano attaccati, da esso partono per le loro fasciose, patetiche o brillanti gemmazioni. Il suo *Orfeo*, che per certi aspetti può considerarsi sintesi, quintessenza della sua personalità, del suo soggettivismo creativo, con le rappresentazioni parigine trascende di gran lunga, per potenzialità e proiezione nel tempo, il semplice avvenimento di cronaca aristocratica e mondana, di polemica pro o anti-mazariniana.

\* \* \*

Questi schematici dati, con cui ho inteso rapidamente tratteggiare la figura umana ed artistica di Luigi Rossi, inquadrandola nel periodo storico vivacissimo, magniloquente, stravagante del barocco, troveranno seguito e più circostanziato sviluppo in una biografia con esegesi dell'opera, che vedrà la luce in questo stesso anno di celebrazione, di meritatissima riesaltazione di Lui.

---

*Estratto dalla rivista "IL MEZZOGIORNO" - Roma - Gennaio 1953 - Anno II - N. 1*

---