Francesca Menchelli-Buttini

«ATTILIO REGOLO» NELLA POESIA DI METASTASIO E NELLA MUSICA DI JOMMELLI (ROMA, 1753)

L'8 gennaio del 1753 il Teatro delle Dame di Roma offriva l'*Attilio Regolo* di Pietro Metastasio nell'intonazione di Niccolò Jommelli, con un cast comprendente Ventura Rocchetti (Regolo), Litterio Ferrari (Manlio), Lorenzo Gherardi (Attilia), Giacomo Veroli (Publio), Antonio Mazziotti (Barce), Giuseppe Guspeldi (Licinio), Pietro Paolo Pompilio (Amilcare).[1] Erano trascorsi tre anni dalla prima manifestazione d'interesse del compositore per il dramma, documentata dallo scambio epistolare con il poeta cesareo del marzo 1750,[2] subito dopo il successo della *première* a Dresda con musica di Johann Adolf Hasse.[3] Ciò non impedì l'intro-

[1] Sul problema della datazione, relativamente al quale sono esistiti nella critica pareri discordi, cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Un cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta: cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del '700*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, edited by Robert L. Marshall, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 363-376: 371-372 e, soprattutto, NICCOLÒ JOMMELLI, *Attilio Regolo*, kritische Edition hrsg. von Diana Blichmann und Christoph-Hellmut Mahling, Laaber, Laaber-Verlag, 2010, I, p. xii e II, pp. 815-825: 816: tale edizione utilizza come fonte principale la copia della partitura conservata presso il Conservatorio di Napoli con la segnatura Rari 7.7.3-4, che si ipotizza essere stata copiata sull'autografo.

[2] Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1947-1954, III, pp. 496-498, n. 363, Vienna, 14 marzo 1750, a Niccolò Jommelli. Sulla gestazione dell'opera cfr. anche N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* cit., I, pp. xi-xii.

[3] Ricordo che la prima dell'*Attilio Regolo* avrebbe dovuto tenersi in Vienna nel novembre 1740, ma a causa della morte improvvisa dell'imperatore esso rimase sepolto dieci anni. L'epistolario di Metastasio scandisce la successione degli avvenimenti a partire dalla fine di febbraio del 1749, dando finalmente conto dell'ambìto, assoluto successo fra il 7 febbraio e il 7 marzo del 1750: cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere* cit., III,

duzione nel libretto romano di accomodi, giustificati con la solita cautela nell'avvertimento al lettore:

> L'opera che vi presento, parto felice del noto suo chiarissimo autore, se per indispensabile necessità di servire al teatro si scorgesse in qualche piccola parte diversa dalla prima impressione, non vi debbe sembrar ardimento, qualor si sappia che ciò non altera punto l'economia del drama, e che quanto si è in esso inserito è tutto raccolto dal medesimo fonte da cui deriva.[4]

Il modo più comune di adattare un testo per allestimenti successivi era quello di condensarne in varia misura i recitativi, con esiti più o meno coerenti. In tale direzione muove Roma 1753, specie riguardo alla parte di Regolo, di cui sono abbreviate le invettive più energiche dinanzi al Senato in I.7, il lungo discorso sulla patria in II.1 e le parti più moraleggianti concernenti i figli.[5] La distanza dal piano stabilito in origine si realizza attraverso gli interventi sui testi delle arie e sui luoghi di maggior rilievo, con invenzioni radicali: vengono sostituite «Goda con me s'io godo» (I.4) e «Non è la mia speranza» (II.10), con «Par che di giubilo» e «Non so se la speranza», rispettivamente da *Ciro riconosciuto*

pp. 477-478, lettera n. 347, Vienna, 7 febbraio 1750, a Giovanni Claudio Pasquini; pp. 488-489, lettera n. 355, Vienna, 21 febbraio 1750, a Tommaso Filipponi; pp. 491-493, n. 357, Vienna 21 febbraio 1750, ad Antonio Tolomeo Trivulzio; pp. 494-495, n. 360, Vienna 7 marzo 1750, al conte di Wackerbarth; p. 520, lettera n. 379, Vienna, 23 maggio 1750, a Carlo Broschi; p. 528, lettera n. 380, Vienna, 27 maggio 1750, allo stesso.

[4] «ATTILIO | REGOLO | *Drama per Musica* | DA RAPPRESENTARSI IN ROMA | NEL TEATRO | DELLE DAME | NEL CORRENTE CARNEVALE | DELL'ANNO MDCCLIII. | *DEDICATO* | ALLA GENEROSA | NOBILTA' ROMANA. | IN ROMA, | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.* | Si vendono da Marcello Silvestri Libraro a capo | Piazza Navona all'Insegna di S. Franc. di Paola»: I-Mb, Racc. dramm. 2249, p. 6 n.n, d'ora in avanti *Regolo* 1753.

[5] Segue un elenco delle principali omissioni: I.4, vv. 184-190; I.7, vv. 307-313, 340-348; II.1, vv. 470-494; II.5, vv. 672-676; II.6, vv. 701-712; II.7, vv. 722-725, 728-733, 738-739; III.1, vv. 928-932, 941-945. Per i riferimenti ai drammi di Metastasio si rimanda alla trascrizione delle prime edizioni accessibile in rete all'indirizzo www.progettometastasio.it, specificando l'atto e la scena e il numero dei versi.

(I.4, Mandane) e da *Zenobia* (II.1, Tiridate); cadono le ultime tre scene del primo atto, che chiude con un monologo di Regolo, trasferito da II.7 e dotato dell'aria «Sprezza il furor del vento», un prestito – quanto alla prima strofa – dall'*Adriano in Siria* (I.3, Osroa); nel secondo atto, oltre a venire meno inevitabilmente la scena centrale di Regolo, già utilizzata, si invertono le due entrate conclusive, affidando un nuovo monologo ad Attilia, «Ah, che un languido raggio – Ah, si resti... Onor mi sgrida» da *Temistocle* (III.5, Aspasia); nel terzo atto un nuovo rovesciamento delle partenze fra Attilia e Barce procura alla prima la posizione immediatamente precedente l'ultimo cambiamento di scena, con un secondo grande monologo, «Attilia, che farai! Già parte il padre – Perché se tanti siete», dall'*Antigono* (III.7, Berenice). *Ciro riconosciuto*, *Zenobia*, *Adriano in Siria*, *Temistocle*, *Antigono*: la strana occorrenza di interpolazioni tutte discendenti da drammi metastasiani – si ricordi l'avvertimento al lettore, «Quanto si è in esso inserito è tutto raccolto dal medesimo fonte da cui deriva» – forse si chiarisce se si avvalora la congettura di ritenere responsabile delle variazioni il fratello del poeta, Leopoldo Trapassi, sulla traccia di due riferimenti nella corrispondenza di Pietro, in data 15 gennaio e 12 febbraio 1753.[6]

Bisogna dunque considerare in dettaglio il soggetto, la sua drammatizzazione e gli accomodi del libretto romano, sorretto – è bene ricordarlo – dall'impatto sonoro e visivo dell'intonazione musicale di Jommelli, la quale sollecita spunti interessanti di analisi anche in quelle situazioni che la allontanano dal piano originale di Metastasio.

La storia di Marco Attilio Regolo racconta nelle fonti classiche le imprese leggendarie del console; il suo estremo rovescio e il carcere inflitti dai Cartaginesi; la successiva missione a Roma da uomo non libero, nella quale Regolo argomenta a proprio svantaggio contro la possibilità di un trattato di pace e di uno scambio di prigionieri; il

[6] P. METASTASIO, *Tutte le opere* cit., III, p. 782, n. 609, Vienna, 15 gennaio 1753; pp. 794-795, n. 622, Vienna, 12 febbraio 1753, entrambe a Leopoldo Trapassi. L'ipotesi è sostenuta in SABINE HENZE-DÖHRING, *Die Attilio Regolo-Vertonungen Hasses und Jommellis - ein Vergleich*, in *Colloquium Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit* (Siena 1983), hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1987 («Analecta Musicologica», XXV), pp. 131-158: 135 e in N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* cit., I, p. xiii.

mantenimento della parola data col ritorno a Cartagine e l'uccisione sotto tortura, nella botte chiodata; una sequela di vendette intraprese con poco onore dalla famiglia contro i nobili cartaginesi reclusi in Roma. Metastasio accoglie il punto di vista di Cicerone e, dipingendo Regolo come un fermo difensore degli ideali romani, sottolinea nel sacrificio di sé non l'aspetto di un vano dispendio di virtù, bensì quello del trionfo morale.[7] A tal fine la trama si incentra sulle ultime esemplari vicende che si svolgono in Roma e si conclude con la ripartenza del protagonista per Cartagine, verso la morte e il martirio, di contro alla scelta dei modelli teatrali precedenti di mescolare episodi variegati mettendo in luce il rovesciamento di situazione, dal trionfo alla servitù, che affligge l'eroe: così ad esempio il *Regulus* di Nicolas Pradon del 1688, tradotto in italiano da Girolamo Gigli nel 1711, e l'*Attilio Regolo in Africa* di Tommaso Stanziani, allestito a Bologna nel 1701 con musica di Pietro Paolo Laurenti, mentre l'*Attilio Regolo* (Pratolino, 1701) di Matteo Noris, poi profondamente rielaborato nel 1719 a Roma per Alessandro Scarlatti, inizia dal ritorno di Regolo a Cartagine per chiudere con un lieto fine. Nel terzo atto metastasiano è dunque sostanziale il rilievo della scena ultima in cui Regolo si appella al popolo al momento dell'imbarco (III.10); invece nei primi due atti i punti di scena cadono al centro, in coincidenza con l'apparizione del protagonista dinanzi al Senato (I.7) e con un suo grande monologo (II.7),[8] nei quali si consuma la definitiva rinunzia agli affetti e alla vita, in nome rispettivamente della patria e della gloria: una scelta di superiore virtù che i figli di Regolo, Publio ed Attilia, assieme con il popolo romano, non seguono né condividono fino in fondo, bensì subiscono come ineludibile (qualcosa di analogo, per quanto riguarda l'idea di attribuire ai congiunti di Regolo la qualità di ostacolo drammatico, era già in Pradon e in Gigli). L'usato meccanismo

[7] Cfr. ERVING R. MIX, *Marcus Atilius Regulus: Exemplum Historicum*, Paris - The Hague, Mouton, 1970, in particolare pp. 7, 16, 37-38, 52-53.

[8] Sulla concezione drammatica dell'*Attilio Regolo* metastasiano, in particolare sull'impiego dell'esito funesto, sulla rinunzia alla soluzione della trama ad intrigo e sull'estrema riduzione del movente amoroso, cfr. S. HENZE-DÖHRING, *Die Attilio Regolo-Vertonungen Hasses und Jommellis* cit., pp. 131-132.

dell'«irradiazione eroica»[9] incontra qualche resistenza e addirittura fallisce nei monologhi della nobile schiava africana Barce, disposti in posizione marcata a metà e alla fine del primo atto, alla fine del secondo e avanti la mutazione conclusiva: questi monologhi costituiscono sul piano teatrale un formidabile strumento di contrasto e di distanziamento rispetto all'opzione troppo edificante del protagonista, per impedire nello spettatore un processo irriflessivo, inutile all'insegnamento morale, di identificazione simpatetica. Peraltro, il dato della difficoltà di rapportarsi con un simile eroe già si insinua nel ramo della tradizione interpretativa riferibile agli *Essais* di Montaigne, secondo i quali un contegno sobrio preclude l'opportunità di vivere e di morire come Regolo, che rappresenta un oggetto di ammirazione, fuori della portata dell'uomo comune.

> Si l'on me donnait à comparer la vie de L. [Lucius] Thorius Balbus, galant homme, beau, savant, en bonne santé, qui s'y connaissait en toute sorte d'agréments et de plaisirs et en jouissait abondamment, menait une vie tranquille, et toute pour lui, l'âme bien préparée contre la mort, la superstition, les douleurs, et autres entraves de la misère humaine, et qui mourut enfin dans une bataille, les armes à la main, pour la défense de son pays, d'une part, et, d'autre part, la vie de Marcus Regulus, grande et altière comme chacun la connaît, et sa fin admirable, l'une sans nom, sans éclat, l'autre exemplaire et glorieuse extraordinairement, j'en dirais assurément ce qu'en dit Cicéron, si je savais aussi bien dire que lui. Mais s'il me fallait les appliquer sur la mienne, je dirais aussi que la première est autant selon ma portée et selon mon désir, que je conforme à ma portée, que la seconde est loin au-delà; qu'à celle-ci je ne peux parvenir que par la vénération, que je parviendrais facilement à l'autre par la pratique.[10]

[9] PAUL RENUCCI, *Irradiazione eroica e impostazione psicologica nei drammi del Metastasio*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto Congresso dell'Associazione internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, Wiesbaden, Steiner, 1965, pp. 56-69. Sul ruolo di Barce cfr. JACQUES JOLY, *Metastasio e le sintesi della contraddizione*, in ID., *Dagli Elisi all'inferno: il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 11-83: 52-53.

[10] MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, adaptation et traduction en français moderne par André Lanly, Genève-Paris, Slatkine, 1987, III, p. 132, Libro III, Capitolo VII.

L'adattamento del 1753 trasforma i cardini dell'intreccio originale ponendo il problema delle connessioni fra le scene e del profilo drammatico delle situazioni, a partire dalla scelta dei luoghi metastasiani che somministrano i prestiti, poco importa se sotto l'influenza delle circostanze di produzione, ad esempio per compiacere l'interprete di Attilia (il castrato Lorenzo Gherardi) con un ampliamento della parte di primadonna, nel cui caso la riduzione del numero delle arie da cinque a tre – entro un più complessivo restringimento dei 'numeri' da venticinque a ventuno – viene compensata con l'aggiunta in posizione marcata di due grandi monologhi accompagnati dagli strumenti, il secondo provvisto anche di una sorta di arioso. In sintesi, il nuovo assetto ridistribuisce i finali d'atto fra i personaggi principali, secondo la consuetudine; rende Regolo incontrastato dominatore del primo atto; amplifica negli altri due atti il ruolo di contrappeso, vocale e scenico, di Attilia: nel senso non tanto di uno sviluppo del conflitto fra padre e figlia,[11] quanto di un ulteriore stimolo d'identificazione, per lo spettatore, con la disgrazia del protagonista e dei suoi congiunti, a svantaggio dell'immagine del trionfo morale e della presa di distanza da esso che in origine si innescava specie attraverso il personaggio di Barce, ora drasticamente depotenziato.

La soluzione di sostituire in I.4 «Goda con me s'io godo» con «Par che di giubilo» dal *Ciro riconosciuto* riposa sulle analogie degli avvenimenti: Mandane come Attilia, in attesa l'una di rivedere il figlio e lo sposo, l'altra il padre, sperimenta un apparente, improvviso capovolgimento di fortuna da infelicità a felicità. Se l'originale bada al trapasso fluido tra recitativo e aria attraverso il ricorso a un destinatario indiretto assente, qui l'amato Licinio (vedi *infra*), l'aria sostitutiva comincia con il solo stato d'animo del personaggio destinatore per finire in una massima. Le caratteristiche metriche, cioè la combinazione di quinari piani, sdruccioli e tronchi, assieme con il contenuto, che declina il *topos* della "gioia mista ad affanno" con i termini consueti di «giubilo» e «dolor», marcati in fine del primo e dell'ultimo verso, spingono verso un'espressione meno

[11] Cfr. S. HENZE-DÖHRING, *Die Attilio Regolo-Vertonungen Hasses und Jommellis* cit., pp. 131-158: 136.

rattenuta, agitata, valendo l'equazione quasi ovvia di gioia e di virtuosismo; inoltre, si crea un nuovo legame con l'ultimo monologo sostitutivo di Attilia in III.8 (vedi *infra*), che rovescia – anche sul piano dei vocaboli – il "delirio di piacere" di I.4 in un crescente "delirio d'affanno".

P. Metastasio, *Attilio Regolo*, I.4

ATTILIA

Goda con me s'io godo
l'oggetto di mia fé,
come penò con me,
quand'io penai.
Provi felice il nodo
in cui l'avvolse amor;
assai tremò finor,
sofferse assai.

Attilio Regolo, Roma 1753, I.4

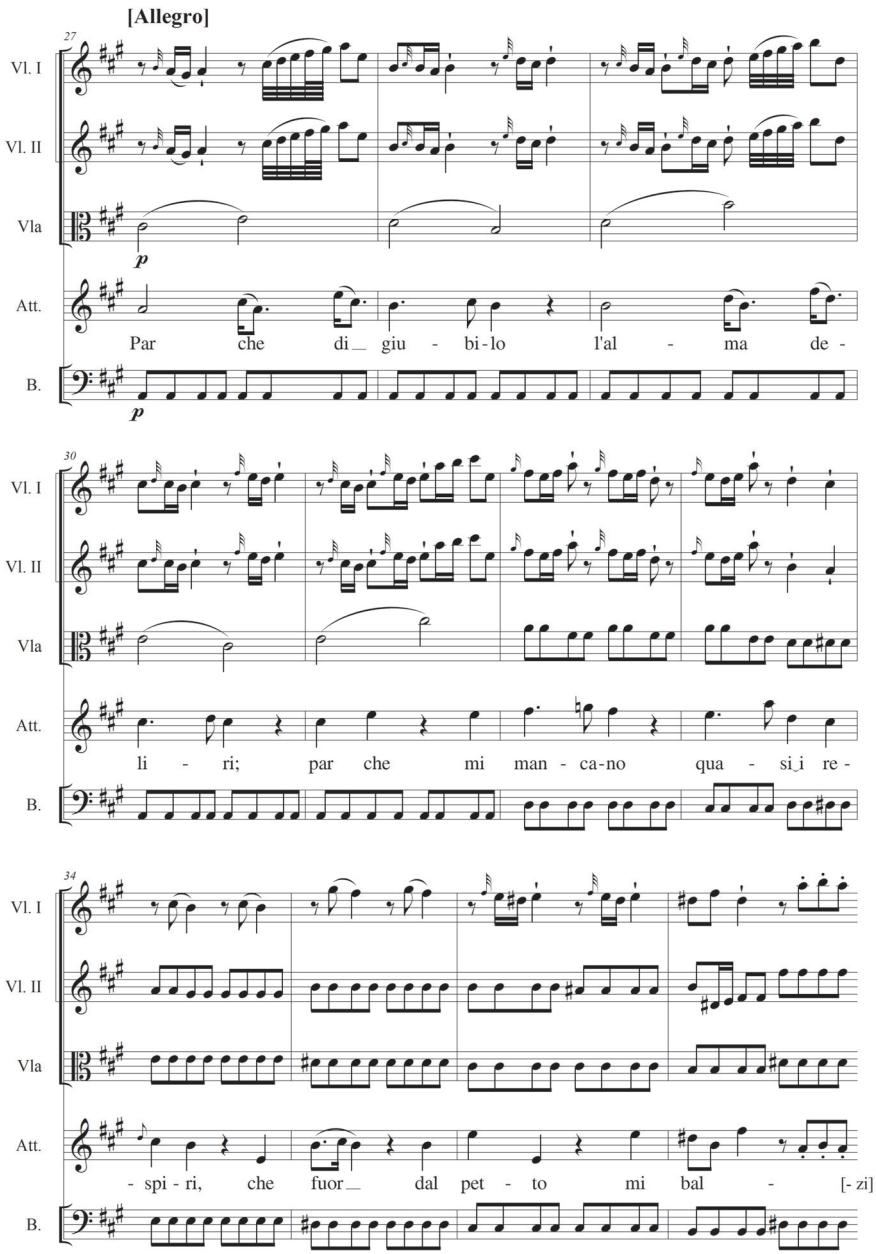
ATTILIA

Par che di giubilo
l'alma deliri,
par che mi manchino
quasi i respiri,
che fuor del petto
mi balzi il cor.
Quanto è più facile
che un gran diletto
giunga ad uccidere
che un gran dolor!

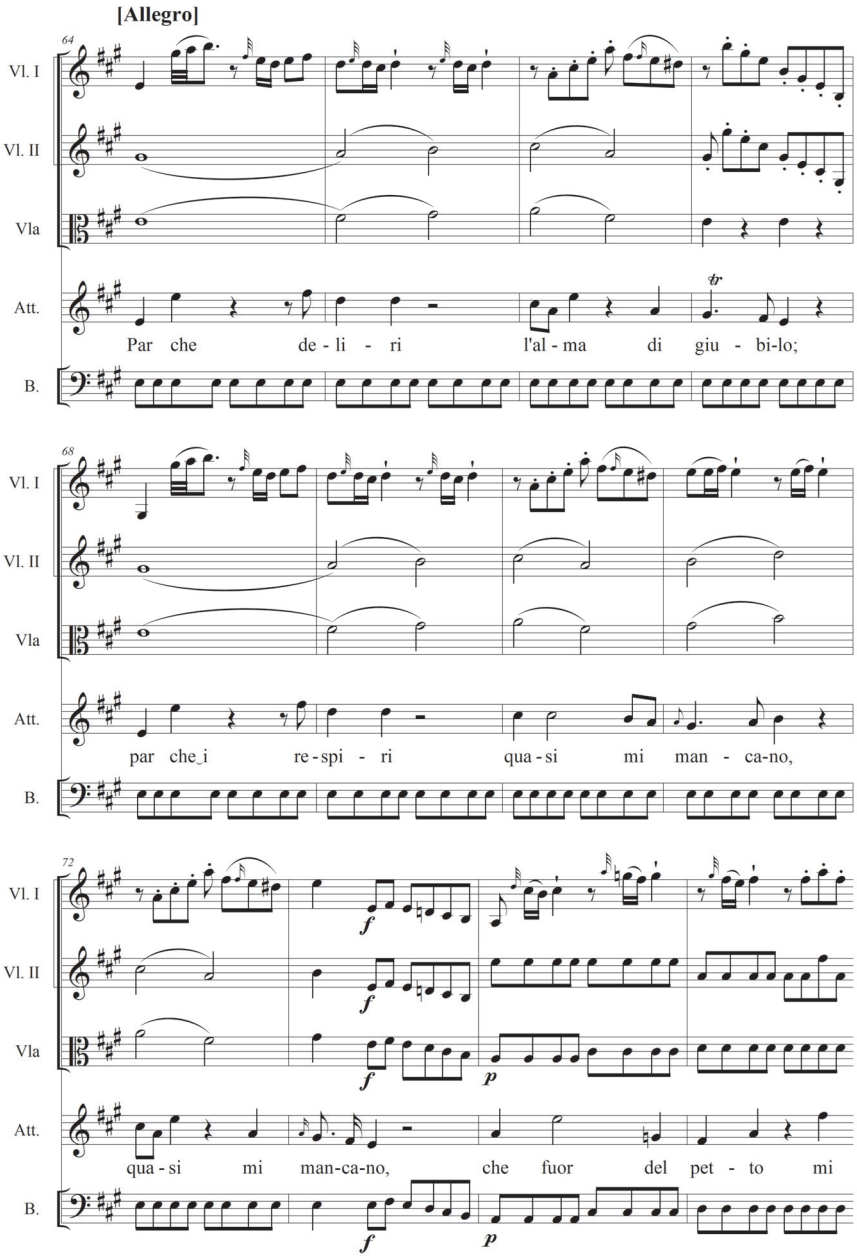
L'intonazione (La maggiore, Allegro, **c**) esprime l'agitazione del personaggio e la duplice sfumatura di «giubilo» con «dolor» nella complementarità con cui voce e strumenti interagiscono nell'iniziale modulo ritmico-melodico (Es. n. 1),[12] che si ripete in progressione ascendente a prescindere dalla diversa uscita del verso (sdrucciola di contro a piana), mentre in seguito la figurazione dei primi violini e l'uso più consistente della pausa imitano, come di consueto, l'affanno del respiro. Questo successivo modello offre un potenziale utile a rendere la ricomposizione e la frammentazione del testo all'esordio della seconda sezione di canto (cfr. l'Es. n. 1, bb. 31-32 con l'Es. n. 2, bb. 64 sgg.), in cui con perfetta simmetria viene invertito l'ordine delle uscite («par che deliri | l'alma di giubilo | par che i respiri | quasi mi mancano»); la traduzione

[12] Gli esempi sono trascritti secondo la copia della partitura conservata presso il Conservatorio di Napoli con la segnatura Rari 7.7.3-4, sull'abbrivo della recente edizione critica citata di sopra: in conformità con i moderni criteri di edizione si è provveduto a modernizzare l'uso delle chiavi, delle alterazioni e, in parte, delle indicazioni dinamiche e di articolazione; gli errori palesi sono stati corretti.

Es. n. 1 - NICCOLÒ JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753), «Par che di giubilo» (I.4), bb. 27-37.



Es. n. 2 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Par che di giubilo» (I.4), bb. 64-75.



in musica consiste nell'accentuare l'espediente della non corrispondenza fra i gruppi ritmici e quelli melodici, attraverso la sottolineatura del tempo debole della battuta tramite il salto sulla nota acuta, fatto salvo l'impiego di entrambe le alternative della pausa e della sincope (cfr. Es. n. 2, bb. 64, 66, 68 e 70). La coloratura su «balzi» dispiega, con intenti senza dubbio descrittivi, staccati, arpeggi, note acute, salti e un diverso assetto delle parti, poiché i primi violini passano a suonare col soprano lasciando ai secondi il compito di svolgere un nuovo proprio disegno.

La parte centrale dell'aria è omogenea dal punto di vista tematico, tanto che l'attacco presenta addirittura la medesima progressione ascendente, seppure con variazione del percorso armonico. Si viene così a costituire un elemento di massimo contrasto rispetto all'intonazione delle parole «gran dolor» su note lunghe e moto cromatico discendente nel basso con le viole, attraverso la tappa più impressionante dell'accordo di settima diminuita (cfr. Es. n. 3, b. 130). La replica utilizza quale impeto preparatorio il crescendo sulla scala ascendente dal Fa_3 al La_4, tratto dalle bb. 12-15 dell'introduzione orchestrale, con il La_4 colmo melodico del brano, valendo come equivalenti le indicazioni dinamiche di *crescendo il forte* e di *rinforzando.*[13]

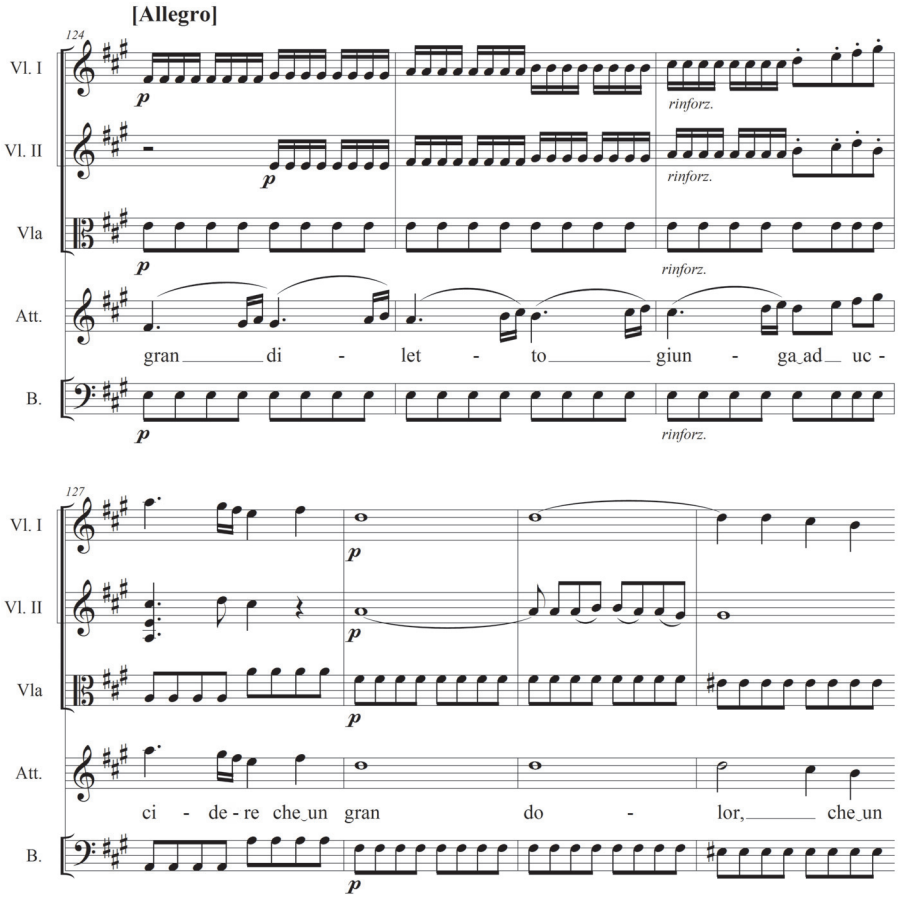
Nella uniforme esiguità dell'accompagnamento degli archi si misura in ispecie la distanza rispetto alla realizzazione musicale concernente le stesse parole nel *Ciro riconosciuto* del 1744 (cfr. Es. n. 4), a testimonianza di un evidente processo di trasformazione delle tecniche e delle strategie compositive.[14]

II.7 assegna a Regolo un monologo che sottolinea il momento di incertezza e di fremito negli affetti, privo dello sbocco dell'aria, con funzione di sollecitare le attese verso la decisione del Senato riguardo al cambio di prigionieri offerto da Cartagine; in assenza di un dissidio interiore, si propone il tema della gloria, determinante nella costruzione del personaggio quanto il concetto di patria affrontato nel dialogo con

[13] Cfr. HERMANN ABERT, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist: mit einer Biographie*, Halle, Max Niemeyer, 1908, pp. 119, 146-147, 215-219.

[14] Sul tema della continuità di evoluzione dello stile di Jommelli cfr. MARITA PETZOLD MCCLYMONDS, *The Evolution of Jommelli's Operatic Style*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 326-355.

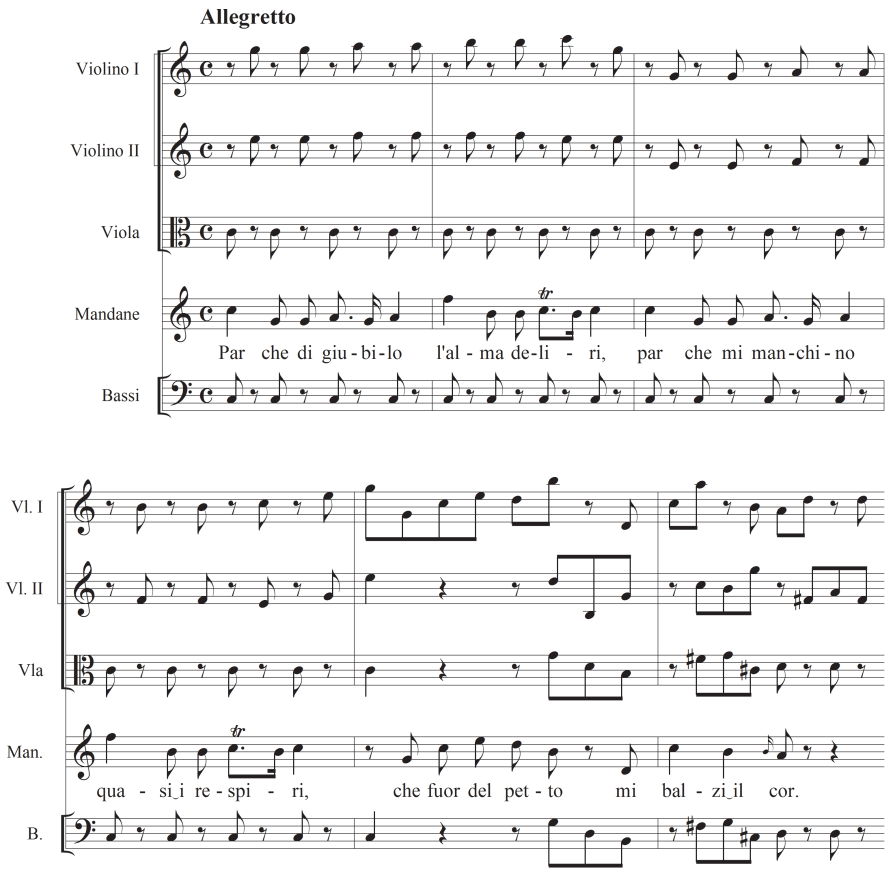
Es. n. 3 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Par che di giubilo» (I.4), bb. 124-130.



Publio di II.1, affetti «suoi dominanti» da far risaltare con vivacità di espressione tramite il sensibile contrasto col «costante tenore di tutto il suo rimanente contegno», mai concitato «nella voce o nei moti»: in tal senso si pronunciava la lettera ad Hasse del 20 ottobre 1749,[15] nota e largamente circolante, di cui Metastasio pure negò copia a Jommelli,

[15] P. METASTASIO, *Tutte le opere* cit., III, pp. 427-436: 429, n. 328, Joslowitz, 20 ottobre 1749, a Johann Adolf Hasse. Sull'invio degli avvertimenti cfr. N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* cit., p. xiii.

Es. n. 4 - N. JOMMELLI, *Ciro riconosciuto* (Ferrara, 1744), «Par che di giubilo» (I.4).[16]



promettendo comunque di favorirgli gli avvertimenti per la rappresentazione. In Roma 1753 il monologo (di poco ridotto) diventa l'occasione per dotare l'atto di una chiusa di maggiore forza, a patto però di integrare il recitativo con una grande aria conclusiva,[17] presa in prestito – limitatamente alla prima quartina – dall'*Adriano in Siria* (I.3). L'immagine della quercia insensibile al vento e ai rigori dell'inverno quale

[16] L'esempio è trascritto dalla copia manoscritta della partitura conservata in I-Bc, GG 64.

[17] Le qualità musicali del recitativo accompagnato sono commentate qui alle pp. 261-262. Sugli obbligati del *Regolo* cfr. H. ABERT, *Niccolò Jommelli* cit., pp. 248-250.

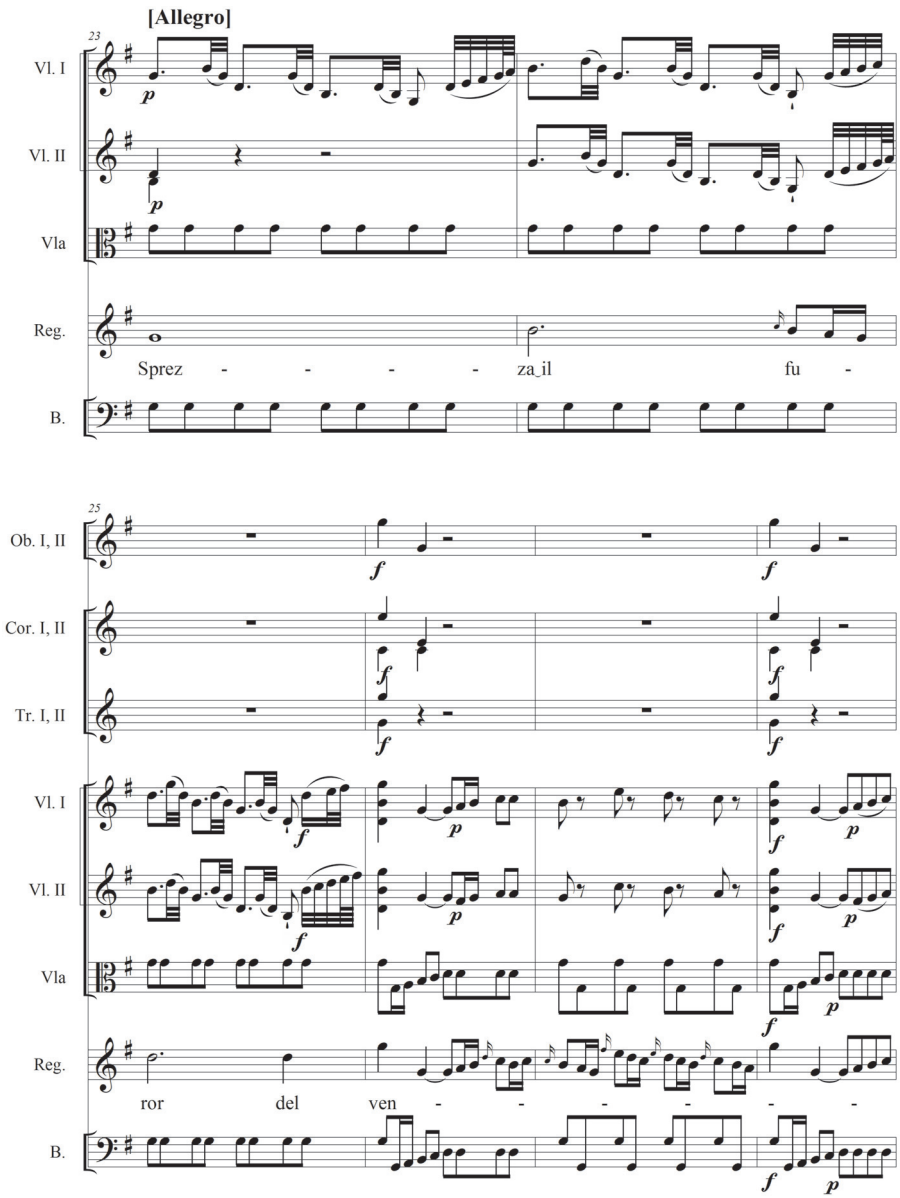
esempio tipico di costanza (già in III.4 del *Catone in Utica* e nell'azione teatrale *Il sogno di Scipione*) stabilisce un parallelismo fra Osroa e Regolo, entrambi sconfitti e portatori di una morale rigida, immune alle tenerezze domestiche. La nuova seconda strofa sostituisce alla naturale prosecuzione della metafora una comparazione sentenziosa, per costruire stretti contatti con il recitativo precedente attraverso il tema della "gloria che resiste al turbine degli affetti":

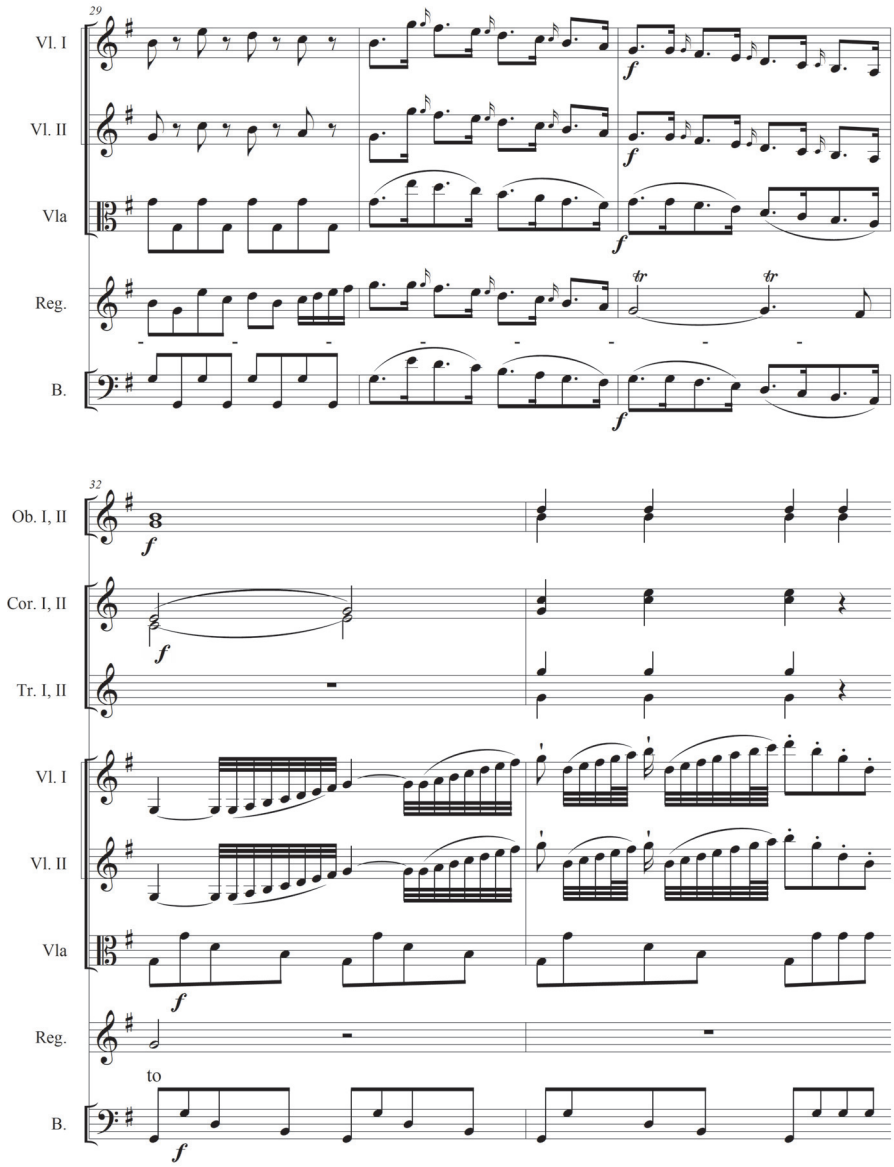
Attilio Regolo, Roma 1753, I.9
REGOLO
Tu palpiti, o mio cor! Qual nuovo è questo
moto incognito a te? Sfidasti ardito
le tempeste del mar, l'ire di Marte,
d'Africa i mostri orrendi
et or tremando il tuo destino attendi?
Ah n'hai raggion. Mai non si vide ancora
in periglio sì grande
la gloria mia. Ma questa gloria, o dei,
non è dell'alme nostre
un affetto tiranno? Ah, sol da questo
nobile affetto ad obliar s'impara
sé per altrui. Quanto ha di ben la terra
alla gloria si dee. Dilata i regni,
le città custodisce; alletta, aduna
seguaci alla virtù; cangia in soavi
e rende l'uomo imitator de' numi.
Sprezza il furor del vento
robusta quercia, avvezza
di cento verni e cento
l'ingiurie a tolerar.
Non cede o si sgomenta
così chi gloria accende:
tutti da quella apprende
gli affetti a debellar.

P. Metastasio, *Adriano in Siria*, I.3
OSROA
Sprezza il furor del vento
robusta quercia, avvezza
di cento verni e cento
l'ingiurie a tolerar.
E se pur cade al suolo,
spiega per l'onde il volo
e con quel vento istesso
va contrastando in mar.

In Sol maggiore (Allegro, **c**), sullo sfondo delle figurazioni descrittive dei violini, il canto impiega mezzi consolidati, quali il *mèlos* armonico dell'accordo spezzato con amplificazione delle durate e la coloratura al primo apparire della parola «vento», sulla quale gli oboi, le trombe e i corni intervengono per rafforzare i salti discendenti della voce (Es. n. 5).

Es. n. 5 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Sprezza il furor del vento» (I.9), bb. 23-33.

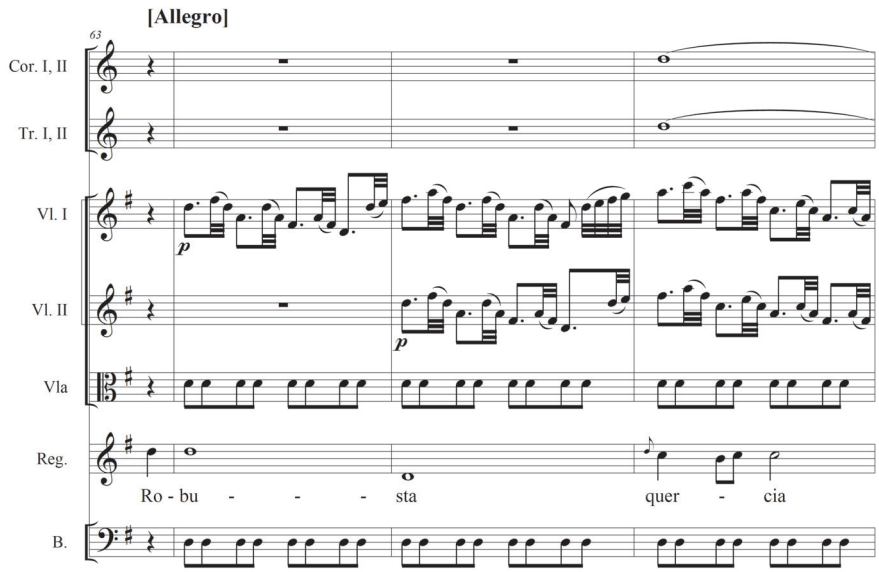



29
Vl. I
Vl. II
Vla
Reg.
B.
32
Ob. I, II
Cor. I, II
Tr. I, II
Vl. I
Vl. II
Vla
Reg.
to
B.

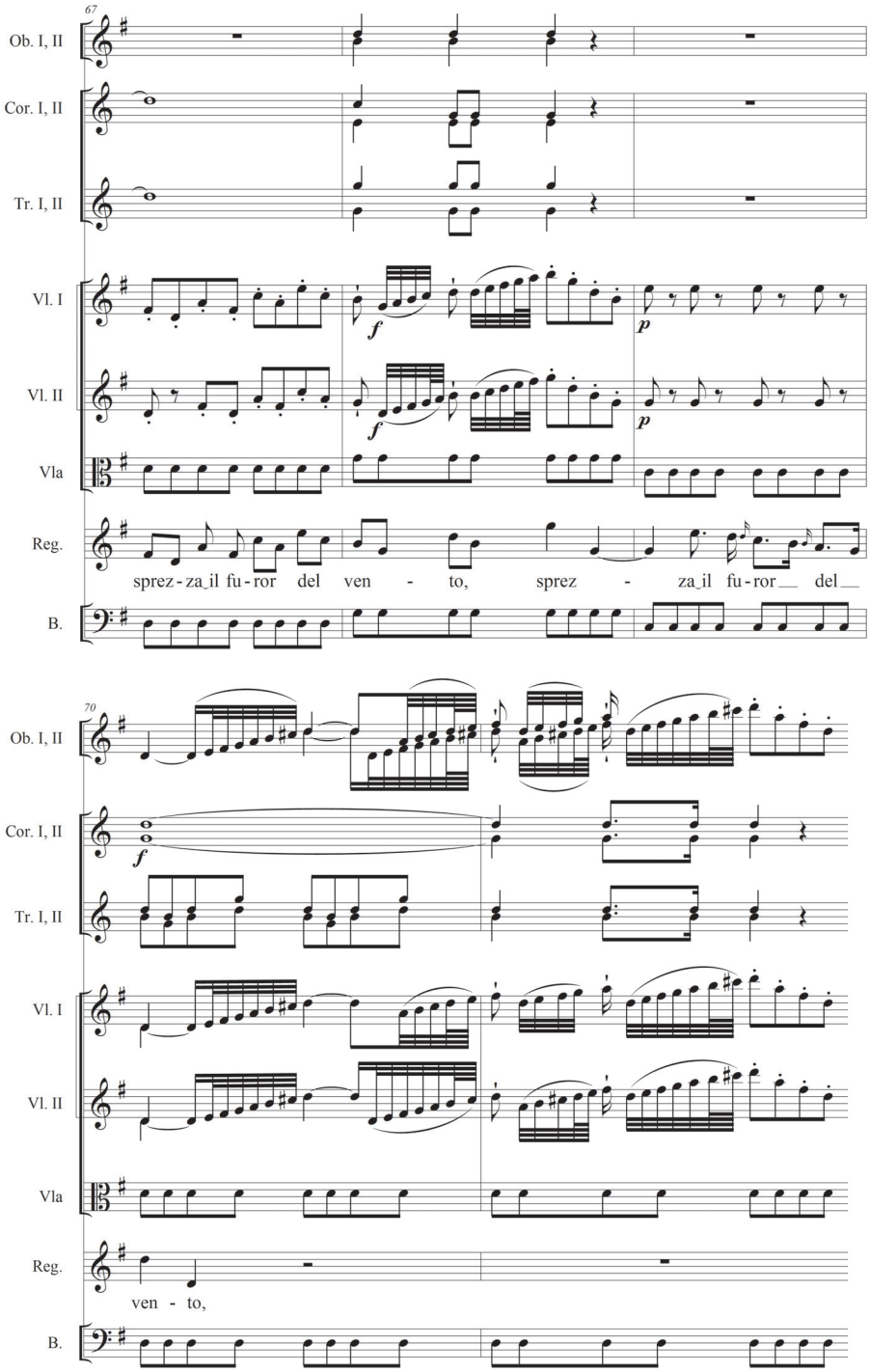
L'altra coloratura, parimenti estesa, in fine della quartina, sul verbo «tollerar», mostra un'ulteriore occorrenza nella partitura del *crescendo il forte*, con caratteristica accelerazione conclusiva. La seconda sezione di canto sovrappone il medesimo accompagnamento dell'inizio ad un nuovo disegno vocale, in corrispondenza di un riordino del testo in «robusta quercia sprezza il furor del vento», ponendo la *climax* sulla replica di «sprezza» anche mediante il rinforzo dei fiati (cfr. Es. n. 6, b. 68). Appresso al "commento" degli strumenti, il cantante riprende dal secondo verso nell'area di La minore, tonalità relativa della sottodominante, sfiorando l'intervallo di settima diminuita discendente, una sorta di motto dell'invenzione in modo minore.

Quello del riassetto del testo può diventare un espediente utile per illuminare con maggiore calore parole, concetti, immagini e gesti indicativi,[18] come nell'aria di Publio «Ah, se provar mi vuoi» l'anticipazione

Es. n. 6 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Sprezza il furor del vento» (I.9), bb. 63-71.



[18] Come è noto, un tentativo di classificazione del gesto teatrale, relativamente al repertorio sei-settecentesco, si trova in DENE BARNETT, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter Universitätverlag, 1987, ed è stato sviluppato rispetto alla musica (distinguendo fra figure indicative, imitative ed


67
Ob. I, II
Cor. I, II
Tr. I, II
Vl. I
Vl. II
Vla
Reg.
B.
f
p
sprez - za_il fu - ror del ven - to, sprez - za_il fu - ror__ del__
70
ven - to,

dell'invocazione al padre, che perfeziona – a capo della seconda sezione di canto (Es. n. 7, bb. 88-92) – l'invenzione delle bb. 70-75 (Es. n. 7) della prima sezione; un ulteriore sviluppo segue alle bb. 107-115 (Es. n. 7):

Ah, se provar mi vuoi
chiedimi, o padre, il sangue;
e tutto a' piedi tuoi
padre lo verserò.
Ma che un tuo figlio istesso
debba volerti oppresso?
Gran genitor, perdona,
tanta virtù non ho.

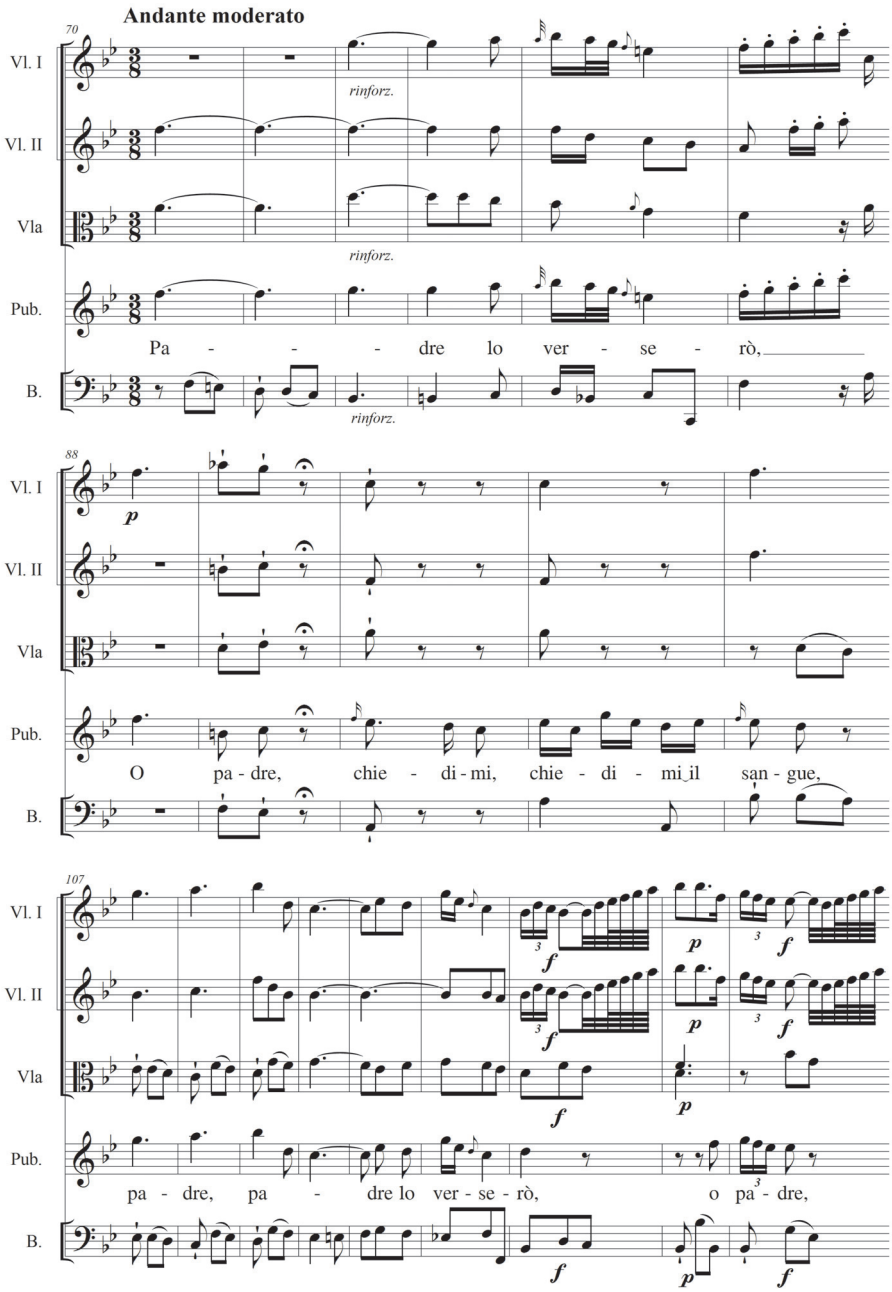
Torniamo ai nuclei drammatico-musicali dell'*Attilio Regolo*. La medesima cautela che in I.9 suggerisce di saldare l'interpolazione dell'aria all'organismo preesistente, con la strofa «Non cede o si sgomenta», invoglia a rendere omogenea la nuova II.11 attraverso la condensazione nell'esordio di Attilia dei punti salienti di II.10 (vedi *infra*). La successiva rassegna di istanze contraddittorie, animata sul piano stilistico-sintattico dalle antitesi, discende da un luogo del *Temistocle* molto vicino, in termini generali, alla situazione del *Regolo*:[19] una figlia (Aspasia/Attilia) sul punto di perdere il padre (Temistocle/Attilio Regolo), tutto intento alla difesa della patria, della gloria e dell'onore, non riesce a condividere la propensione all'eroismo di un siffatto genitore.

P. Metastasio, *Attilio Regolo*, II.11, vv. 866-870
ATTILIA
[...] Tumulti
certo a destar corre Licinio; e questi

espressive) da REINHARD STROHM, *"Arianna in Creta": Musical Dramaturgy*, in ID., *Dramma per musica: Italian Opera of the Eighteenth Century*, New Haven - London, Yale University Press, pp. 220-236. Cfr. anche MELANIA BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre (1680-1720): Plots, Performers, Dramaturgies*, Amsterdam-Cremona, Brepols, 2000 («Speculum Musicae», 7), pp. 11-21.

[19] Le costanti fra i due drammi sono descritte in REINHARD STROHM, *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*, «Early Music», XXVI, 1998, pp. 551-561: 559.

Es. n. 7 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Ah, se provar mi vuoi» (II.1), bb. 70-75, 88-92, 107-115.



esser ponno funesti
alla patria ed a lui, senza che il padre
perciò si salvi. [...]

P. Metastasio, *Attilio Regolo*, II.11, vv. 878-880
BARCE
[...] Alfin più chiaro
è adesso il ciel di quel che fu; si vede
pur di speranza un raggio.

Attilio Regolo, Roma 1753, II.11
ATTILIA
Ah, che un languido raggio
di speme l'alma mia non rassicura:
se Licinio procura
salvarmi il padre, agli tumulti appieno
si abbandona la patria afflitta in seno.
No, no. Si cerchi... oh dio! Ma il padre intanto
va in Africa a morir! Ohimè qual gielo
mi ricerca ogni fibra! Andar vorrei
e vorrei rimaner. D'orrore agghiaccio,
avvampo di rossor. Sento in un punto
e lo sprone ed il fren. Mi struggo in pianto,
nulla risolvo e perdo il padre intanto.
  Ah, si resti... Onor mi sgrida.
Ah, si vada... Il piè non osa.
Che vicenda tormentosa
di coraggio e di viltà!
  Fate, o dei, che si divida
l'alma almen da questo petto;
abbastanza io fui l'oggetto
della vostra crudeltà.

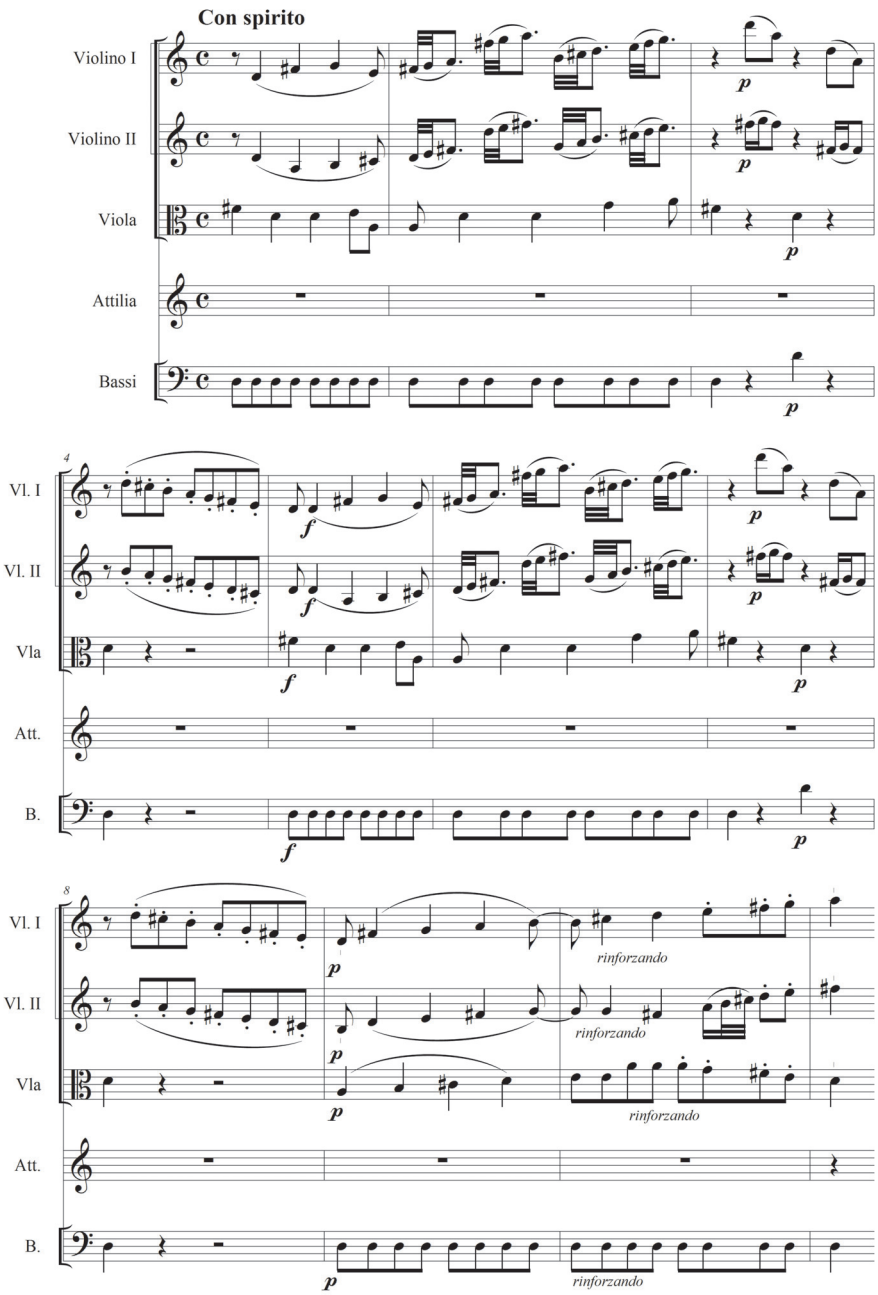
Nella musica la rassegna di istanze contraddittorie («Andar vorrei» ecc.) viene animata dal ritorno del Tempo I, Con spirito, assieme con il motivo che all'esordio suggella una più ampia figurazione orchestrale di accompagnamento, ovverosia la scala sincopata con lieve precipitazione

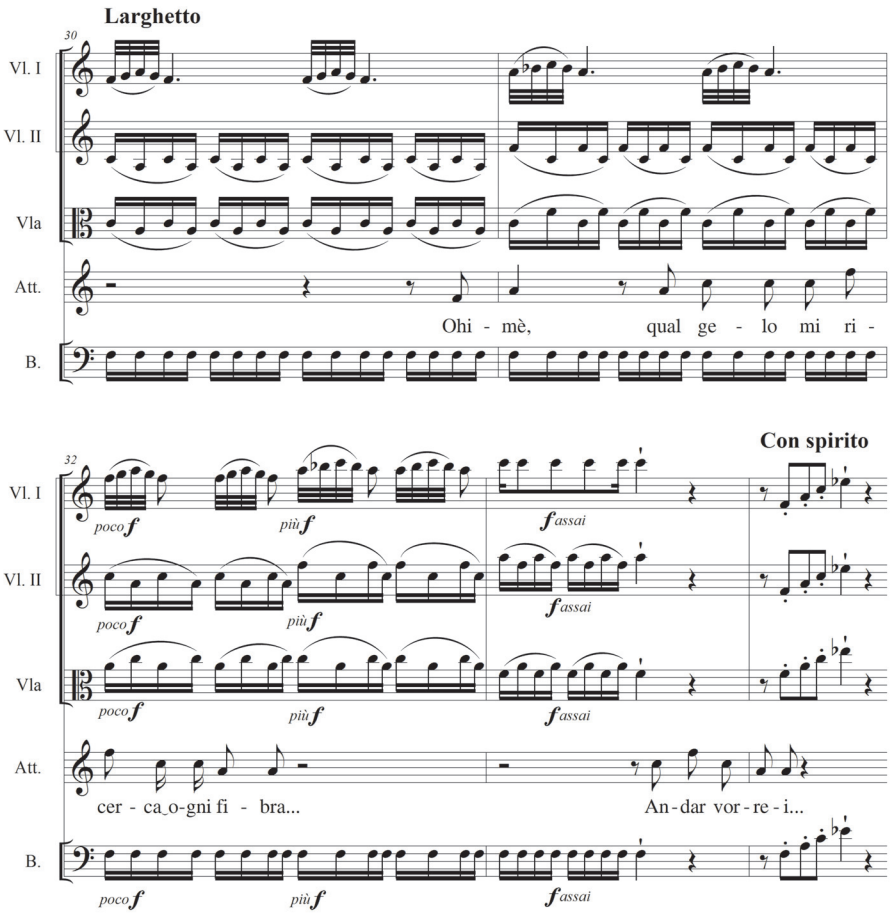
conclusiva in crescendo (cfr. Es. n. 8, bb. 9-11), quasi un principio di struttura ritornellata, che poi diventa consueta nel melodramma, per lo meno a considerare gli obbligati di Paisiello.[20] Ad essa si alternano brevi passaggi in Larghetto e in Adagio per esprimere i due punti di maggior ripiegamento del personaggio: nel primo caso il moto per semicrome e la figura circolare dei primi violini illustrano l'immagine del «gelo» che «ricerca ogni fibra»; nel secondo, la rilevazione delle lacrime sottolinea un'ammissione d'impotenza, protendendosi verso l'attacco dell'aria senza introduzione strumentale (Sol maggiore, Allegro e con spirito, **c**).

Le sospensioni del personaggio in «Ah, si resti... onor mi sgrida» sono realizzate da un perfetto calcolo delle pause e delle figure melodico-ritmiche dei primi violini, con sollecitazione delle attese verso l'esplosione all'unisono di «onor», cui serve poi l'enfasi della fanfara, forse a rappresentare il richiamo delle "voci dell'onore" (Es. n. 9, bb. 1-7). Il medesimo rapporto fra soprano e strumenti, salvo le varianti dei temi di accompagnamento e dell'area armonica, rappresenta la persistenza delle dubbiezze di Attilia, ma è intensificata l'opposizione interna ai due segmenti in cui si può dividere il verso, attraverso un più sostanziale contrasto motivico e l'amplificazione delle ripetizioni (Es. n. 9, bb. 8-17). I concetti espressi nei versi successivi invece reclamano idee musicali sempre diverse, e un nuovo crescendo per rendere la parola «coraggio», il quale ha un analogo nella parte centrale sulle parole «abbastanza io fui l'oggetto», con in aggiunta la complicazione ritmica delle sincopi. Un ulteriore incremento espressivo e di dimensioni (da diciotto a ventisette misure) si colloca all'esordio della seconda sezione di canto, poiché la più insistente riduzione delle battute alle repliche di brevi frammenti verbali («Ah si resti... sì... ah, no, si vada... sì... sì vada... sì... ma onor mi sgrida... si resti... si resti... ah no... si vada... sì... no... ma il piè non osa... no... non osa... si resti... si vada... ah... ah...») offre ancora maggiore spazio agli aspetti musicali e visivi.

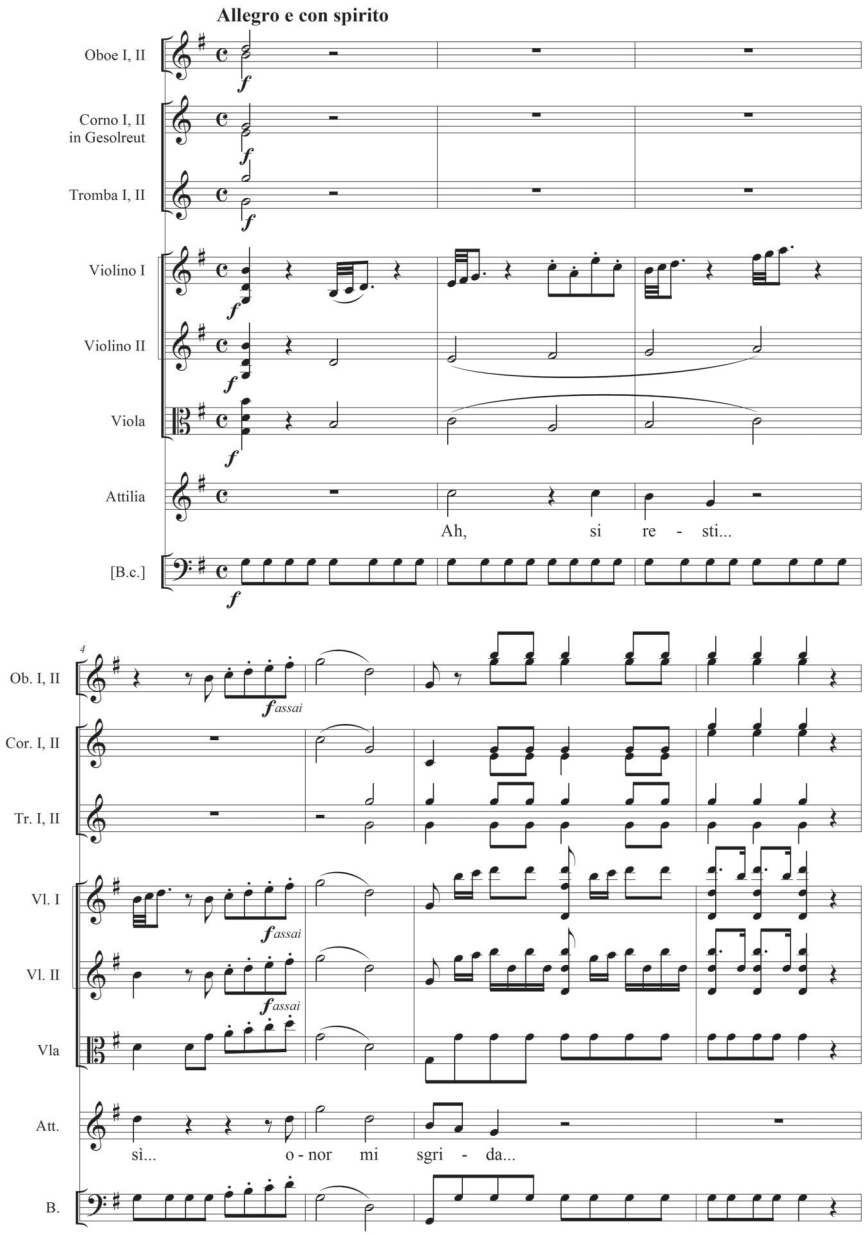
[20] Cfr. LUISA COSI, *Un contributo napoletano al "falso piano dell'opera francese": il 'Pirro' di De Gamerra-Paisiello*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 167-202: 177.

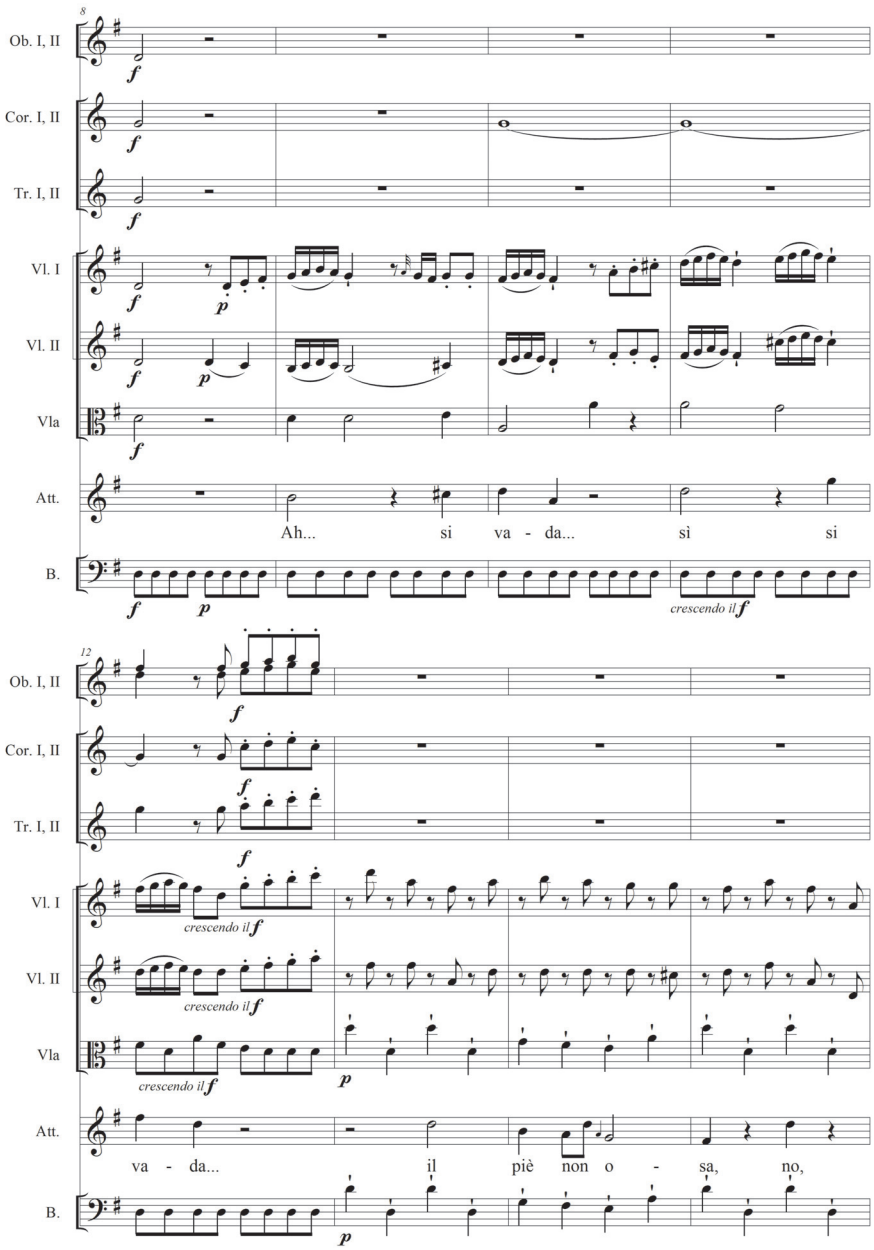
Es. n. 8 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Ah, che un languido raggio» (II.11), bb. 1-11, 30-34.

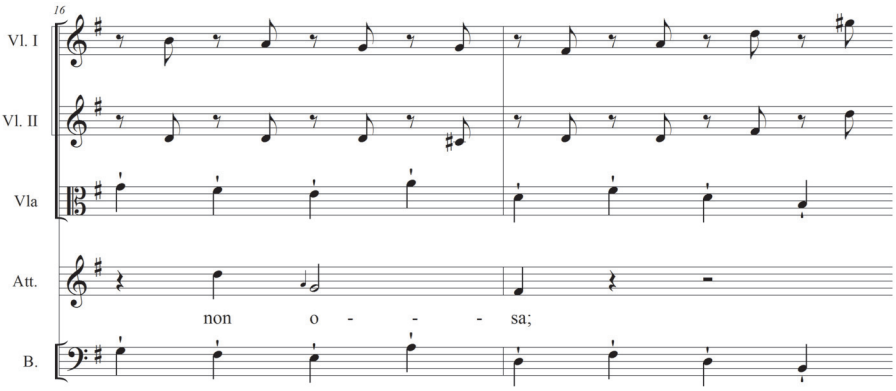



Larghetto
30
Vl. I
Vl. II
Vla
Att.
B.
Ohi - mè, qual ge - lo mi ri -
32
Con spirito
poco f
più f
f assai
cer - ca_o-gni fi - bra...
An-dar vor-re-i...

Es. n. 9 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Ah, si resti... onor mi sgrida» (II.11), bb. 1-17.




8
Ob. I, II
Cor. I, II
Tr. I, II
Vl. I
Vl. II
Vla
Att.
Ah... si va - da... sì si
B.
crescendo il f
12
Ob. I, II
Cor. I, II
Tr. I, II
Vl. I
crescendo il f
Vl. II
crescendo il f
Vla
crescendo il f
Att.
va - da... il piè non o - sa, no,
B.



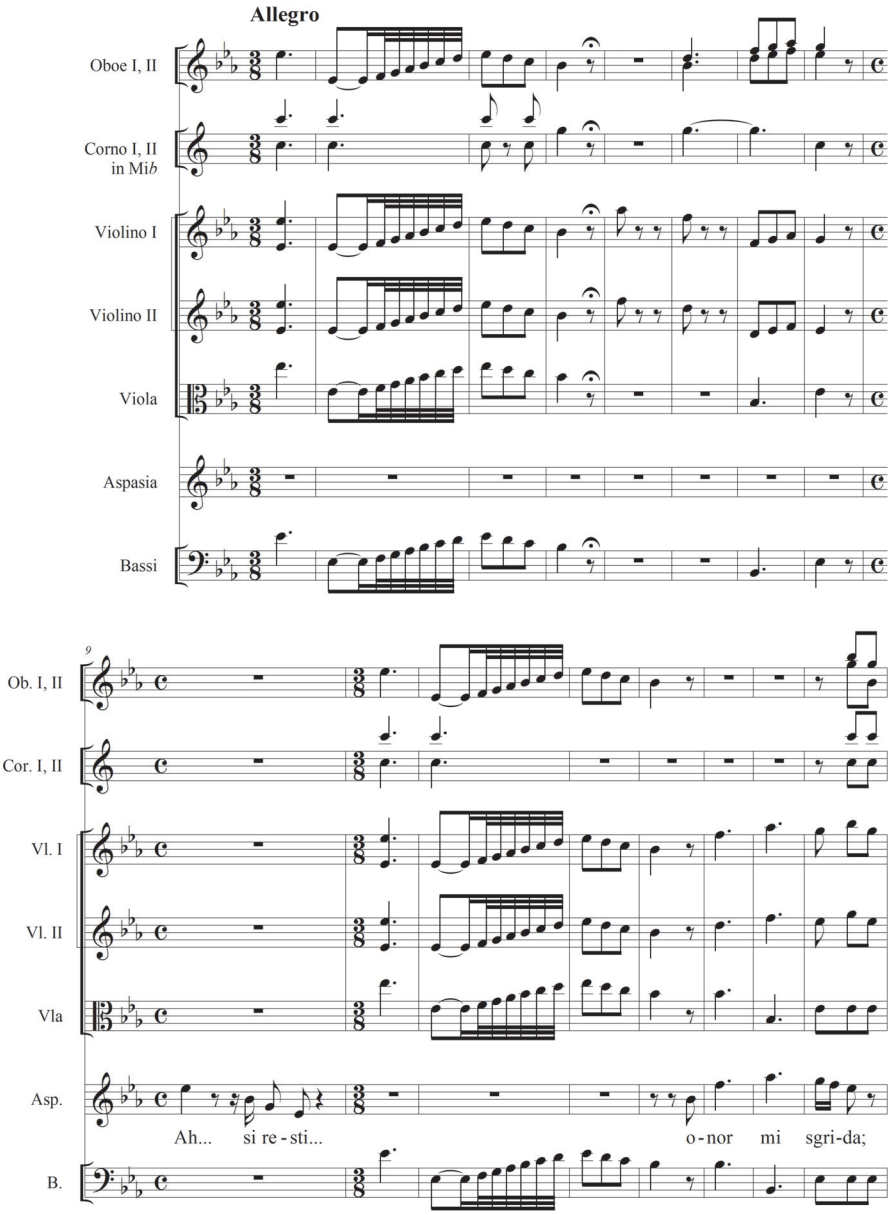
La versione del *Temistocle* (1757) esibisce invenzioni alternative, benché restino uguali la tipologia di aria e il fine di esprimere le dubbiezze del personaggio, incapace di maturare una decisione. Le antitesi verbali inerenti ai primi due versi vengono realizzate tramite un profondo contrasto di scrittura, fra la parte "chiusa" in 3/8 e la breve declamazione "aperta" in **c** dei frammenti iniziali («Ah, si resti...», «Ah, si vada...») con la voce sola, a guisa di recitativo accompagnato, legando le figurazioni al significato del testo, mentre si rimanda al proseguo dell'aria l'utilizzo degli strumenti per seguire e per staccare, nel testo, i sospiri e i puntini di sospensione (cfr. Es. n. 10).

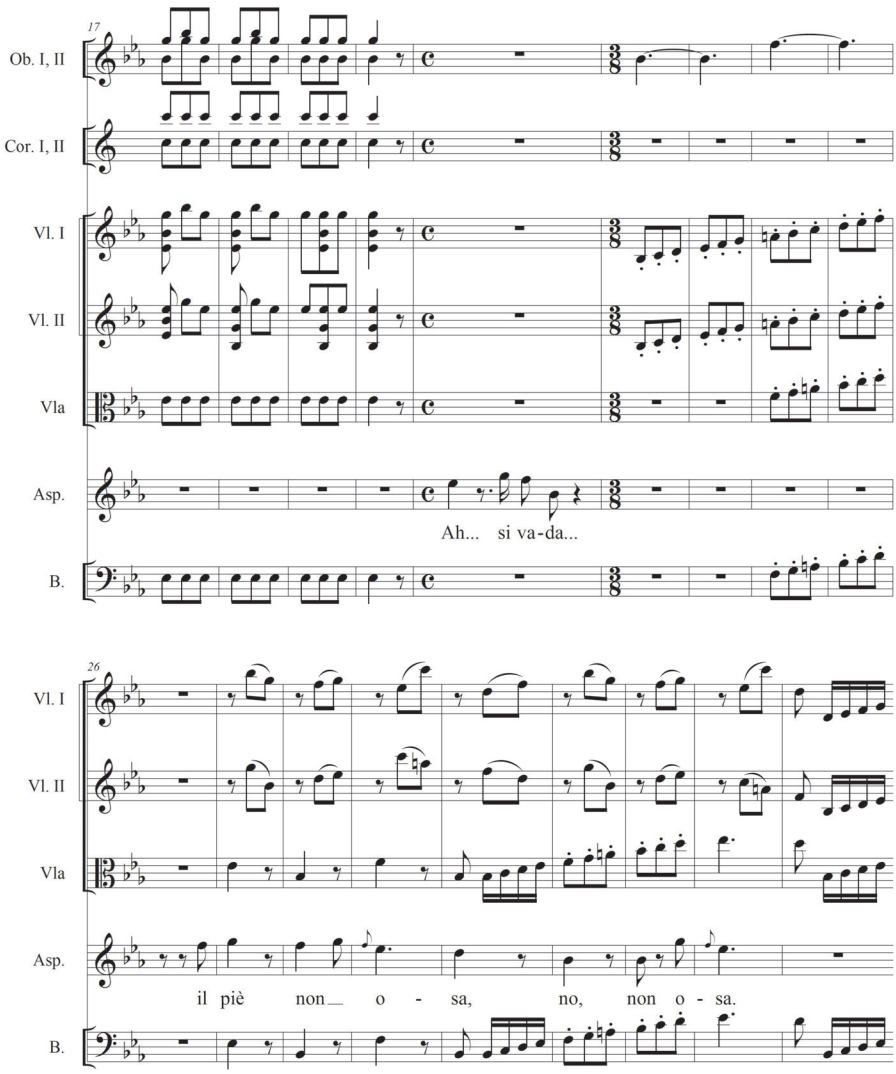
Torniamo al *Regolo*. L'altra scena aggiunta per Attilia forma il nuovo abbrivo alla mutazione conclusiva e l'ultima differenza da Metastasio, con l'effetto di amplificare quei moti di tenerezza che affiorano molto più discreti già in III.7, quando l'intenzione di adottare il contegno paterno cede al pianto: «alla pruova di quella fermezza, ch'ella vorrebbe pure imitare, si risente visibilmente della delicatezza del sesso».[21] Nel progetto originale, il monologo del personaggio minore di Barce a III.8 costituisce un ritardo sulle soglie del grande finale, per accrescere le attese e guadagnare il tempo necessario alla maturazione degli eventi, non diversamente dall'antica pratica di dilatare questo momento attraverso o una scena comica o la terza parte degli intermezzi;[22] inoltre, il

[21] P. METASTASIO, *Tutte le opere* cit., III, pp. 427-436: 430, n. 328, Joslowitz, 20 ottobre 1749, a Johann Adolf Hasse.

[22] Così avverte puntualmente la nota posta alla fine di III.12 nel libretto *Il pentimento*

Es. n. 10 - N. JOMMELLI, *Temistocle* (Roma, 1753),
«Ah, si resti... onor mi sgrida» (III.5), bb. 1-34.




17
Ob. I, II
Cor. I, II
Vl. I
Vl. II
Vla
Asp.
Ah... si va-da...
B.
26
Vl. I
Vl. II
Vla
Asp.
il piè non o - sa, no, non o - sa.
B.

particolare dell'intangibilità di Barce rispetto alla carica suggestiva che la dimensione del sacrificio di sé riveste per gli altri, il suo essere testimone incredulo della rinunzia – si badi all'ordine – alla vita, alla pietà filiale e all'amore, procura un processo di distanziamento dalle vicende rappresentate, affinché lo spettatore possa formulare un giudizio. Si tratta d'una soluzione normale nel *corpus* della produzione metastasiana, mentre più di rado si costruisce in questo punto una *climax* attraverso la *performance* della protagonista rasente a tratti il delirio (ad esempio in *Ezio* o nella *Clemenza di Tito*), quasi una trasformazione in continuità della "scena di lamento" che nel Seicento usava precedere il lieto fine: sennonché, nello specifico, il fine è funesto e merita addirittura il recitativo strumentato. Il testo contiene il luogo topico, declinato in termini decisamente comuni, dell'invocazione all'ombra del padre (nell'*Antigono* dell'amante), allucinata quale interlocutore immaginario; dal corposo catalogo degli esempi drammatici possibili si trae il confronto più ovvio – seppure di minori proporzioni – con II.18 del *Marco Attilio Regolo* di Scarlatti, in cui Flaminia si rivolge allo sposo Attilio:

Attilio Regolo, Roma 1753, III.8
ATTILIA
Attilia che farai! Già parte il padre
stupida, e tu non corri... Oh dio vacilla
l'incerto passo; un gelido mi scuote
insolito tremor tutte le vene;
e a gran pena il suo peso il piè sostiene.
Dove son! Qual confusa
folla d'idee tutte funeste adombra
la mia ragion! Del padre mio lo scempio
veggo... Misera me! Fermate... oh dio!
S'oscura il giorno, il ciel balena, e intanto...
Ch'io lo soccorra almeno
non m'impedite, no, barbari dei.
Forse al colpo improviso...
Ah sarete contenti; eccolo ucciso.
Aspetta, anima bella; ombre compagne
a Lete andrem. Se non potei salvarti,

Marco Attilio Regolo, Roma 1719, II.18
FLAMINIA
[...] O del caro sposo
anima generosa, entro gl'Elisi
pria che passi a godere,
attendemi un momento
su la sponda di Lete; e se ora in vita
per mia pena maggior mi lascia il duolo,
se altro non posso, eccomi a te vicina,
col desio già ti sieguo e in quel soggiorno,
ombra fedel, sempre mi avrai d'intorno.
Alma bella, il piede arresta,
non passar l'onda funesta
ancor io ti vuò seguir.
Dal tuo seno mi divide
quel dolor che non m'uccide
sol per farmi più languir.

generoso (Venezia 1719) di Domenico Lalli e Andrea Stefano Fioré: «Qui si deve rappresentare l'ultimo Intermezzo per dar tempo all'azione di Aldrico».

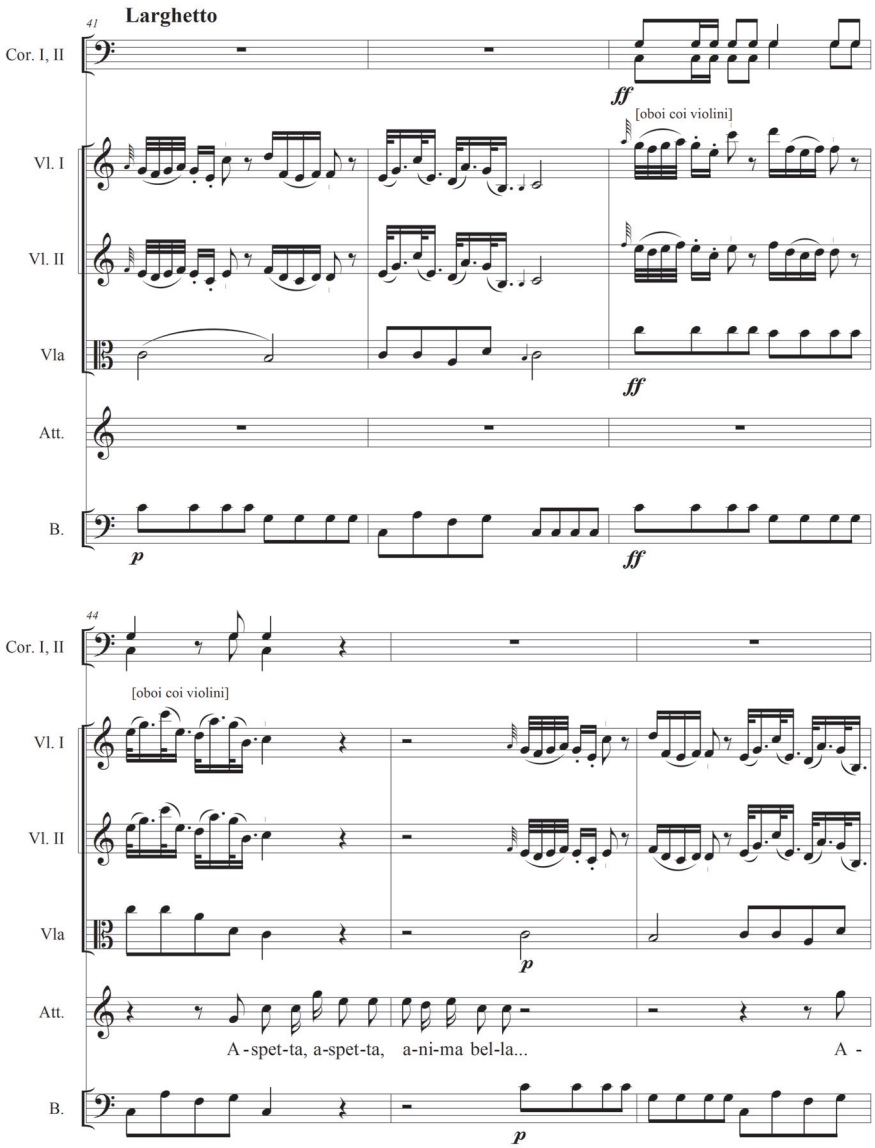
potrò fedel... Ma tu mi guardi! E parti!
Non partir bell'idol mio!
Per quell'onda all'altra sponda
voglio anch'io passar con te.
Voglio anch'io...
Me infelice!
Che fingo! Che ragiono!
Dove rapita io sono
dal torrente crudel de' miei martiri!
Attilia sconsolata, ah tu deliri.
Perché, se tanti siete
che delirar mi fate,
perché non m'uccidete
affanni del mio cor.
Crescete, oh dio, crescete,
fin che mi porga aita
con togliermi di vita
l'eccesso del dolor.

L'intonazione segue e sostanzia l'ondeggiare di Attilia attraverso le continue mutazioni di andamento (Adagio, Allegro assai, Allegretto, Larghetto, Con spirito, Andante, Con spirito, Allegro assai, Adagio) e la varietà delle figure musicali, in relazione al sempre diverso rapporto voce-accompagnamento, potendo gli strumenti procedere insieme al canto, inframmettersi ad esso o figurare alternativi, come ad esempio al momento dell'appello diretto al padre, «Aspetta, anima bella» (v. Es. n. 11).

Un approccio di tipo imitativo-descrittivo ispira il tremolo per «gelido tremor» e la realizzazione di «s'oscura il giorno, il ciel balena» mediante l'ingresso dei fiati (oboi, corni, non a caso legati nella prassi alle situazioni «in cui un personaggio forsennato cadeva in preda ad una allucinazione o vedeva un qualche fantasma»)[23] sul tappeto delle semicrome dal moto circolare, disposte a due a due con effetto sincopato. Qualcosa di simile serve nelle pagine successive ad illustrare l'immagine acquatica del fiume Lete, con riferimento al verso «per quell'onda all'altra sponda», entro l'arioso in Do maggiore, segnato Andante in 3/8, che espone la preghiera più accorata, «Non partire, o padre amato». I violini

[23] MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana*, trad. it. a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984, p. 105.

Es. n. 11 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Attilia... che farai?» (III.8), bb. 41-49.

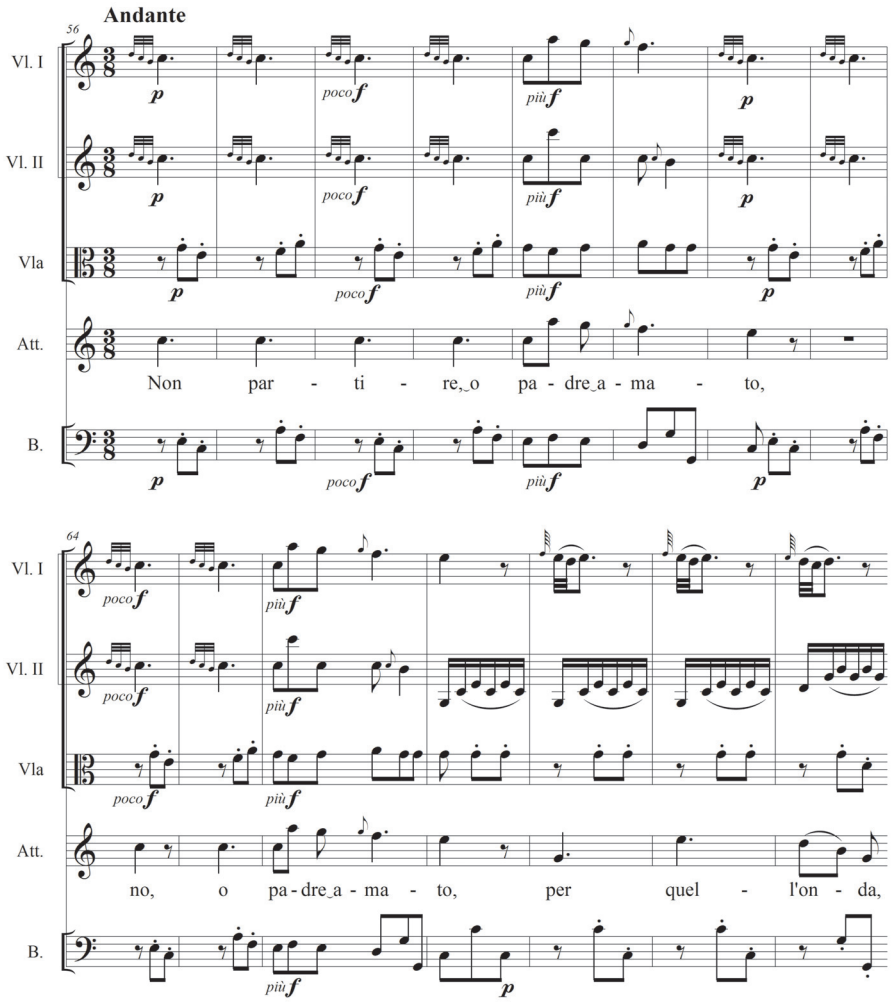


garantiscono la continuità del flusso musicale attraverso la successione di frasi aperte, e all'inizio ornano lievemente la nota ferma del canto, reiterata a lungo con un indugio che contribuisce a far smarrire la quadratura, forzando la tensione verso l'intervallo di sesta ascendente proprio sulla parola «padre» (Es. n. 12).

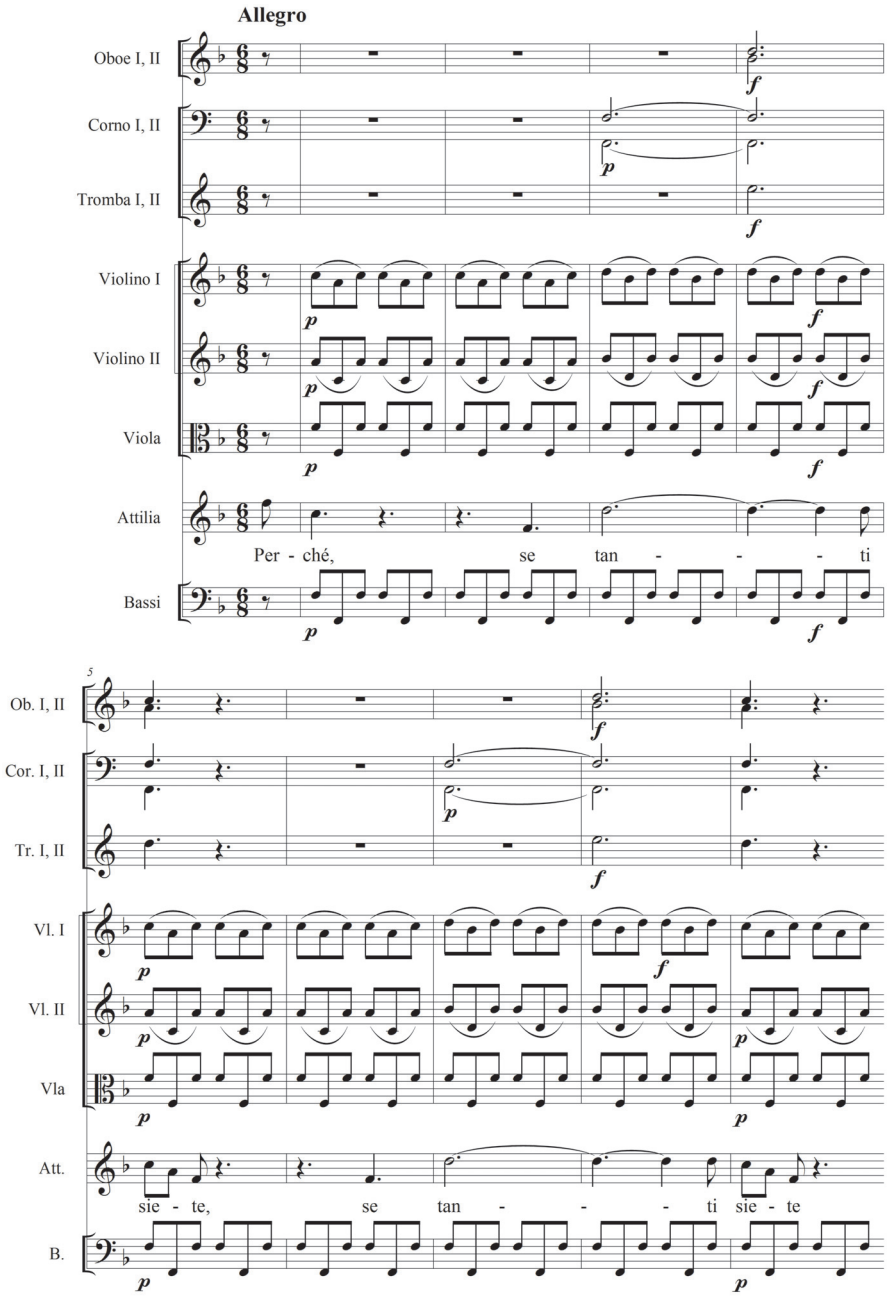
Nell'aria (Fa maggiore, Allegro, 6/8) i violini costituiscono una superficie uniforme sotto gli interventi del canto che offrono ampi varchi, anzitutto per isolare l'*incipit* quasi col rilievo di una sconsolata domanda a sé stessi, mentre oboi, trombe e corni riassumono le tappe primarie del profilo vocale, cioè il primo grado e il sesto grado in alternanza del quinto, un *mèlos* ridotto in pratica ai lembi, che si giova della dilatazione ritmica (reiterata) del sesto grado. L'incertezza e la frammentazione iniziali persistono in apertura della seconda sezione di canto, benché i violini e il canto percorrano nel complesso un movimento ascendente in crescendo, sul pedale di dominante dei bassi (rafforzati poi dai corni) (Es. n. 13).

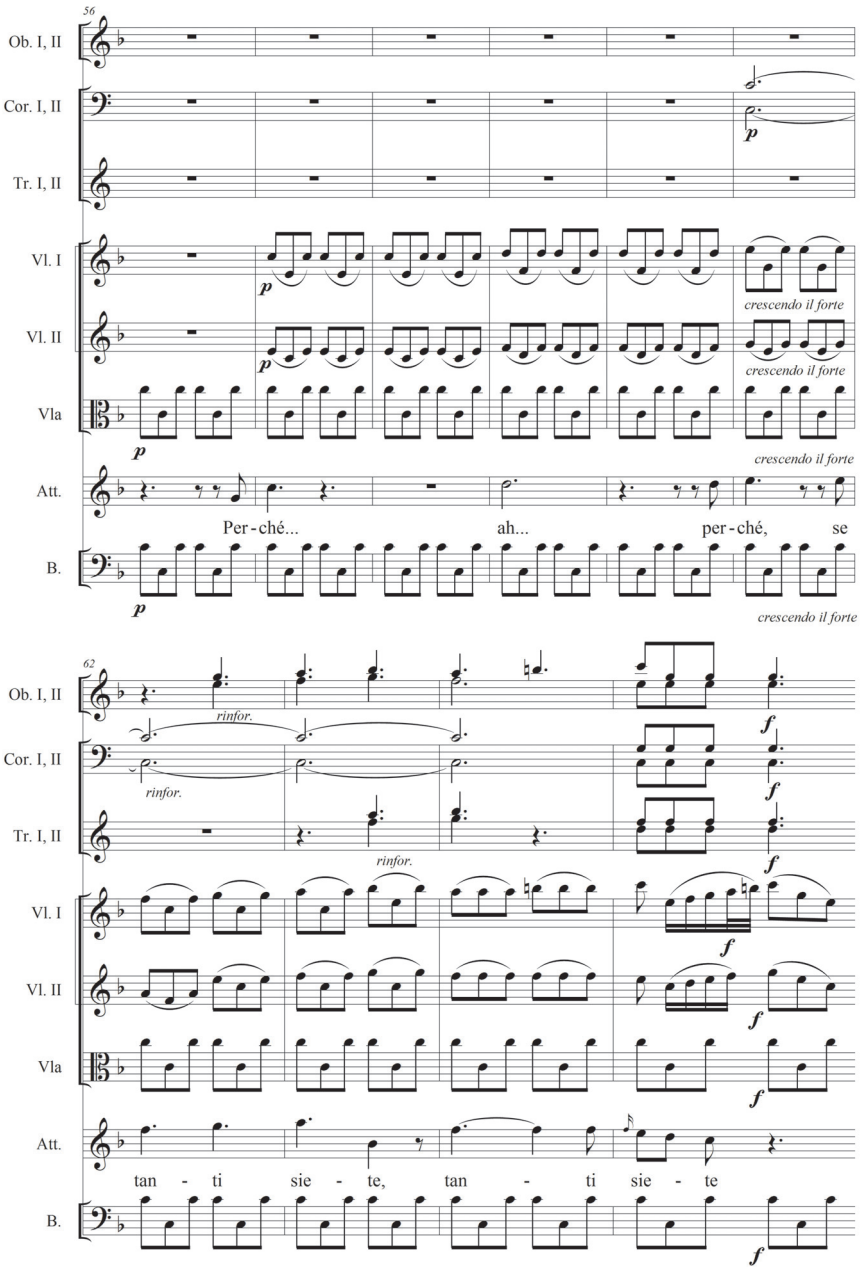
Il ricorso alla pausa per spezzare le parole, presente in entrambe le sezioni di canto della parte A dell'aria, richiama invece una figura musicale illustre, quella del sospiro, avente ovviamente implicazioni imitativo-espressive, qui declinata in forme variate riguardo all'accom-

Es. n. 12 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Attilia... che farai?» (III.8), bb. 56-71.



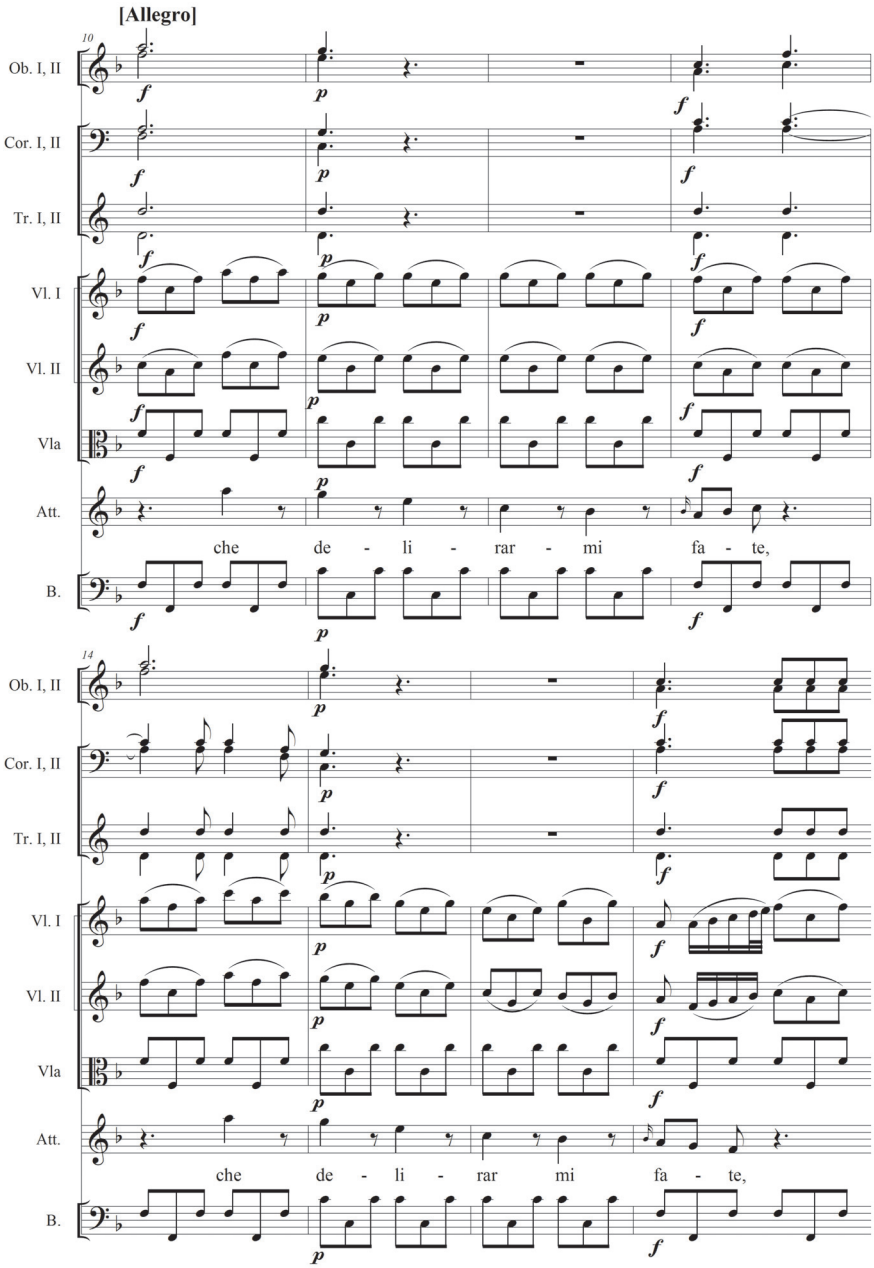
Es. n. 13 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Perché se tanti siete» (III.8), bb. 1-9, 56-65.





pagnamento, alla linea vocale, al colore armonico, attesa la velatura del modo minore (cfr. Es. n. 14, bb. 32-36 e 91-96).

Es. n. 14 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Perché se tanti siete» (III.8), bb. 10-17, 32-36, 66-73, 91-96.



32

Ob. I, II

Cor. I, II

Vl. I

Vl. II

Vla

Att.

af - fan - ni del mio cor, af - fan - ni

B.

66

Vl. I

Vl. II

Vla

Att.

de - li - rar mi fa - te, che de - li -

B.

70

Vl. I

crescendo il forte

Vl. II

crescendo il forte

Vla

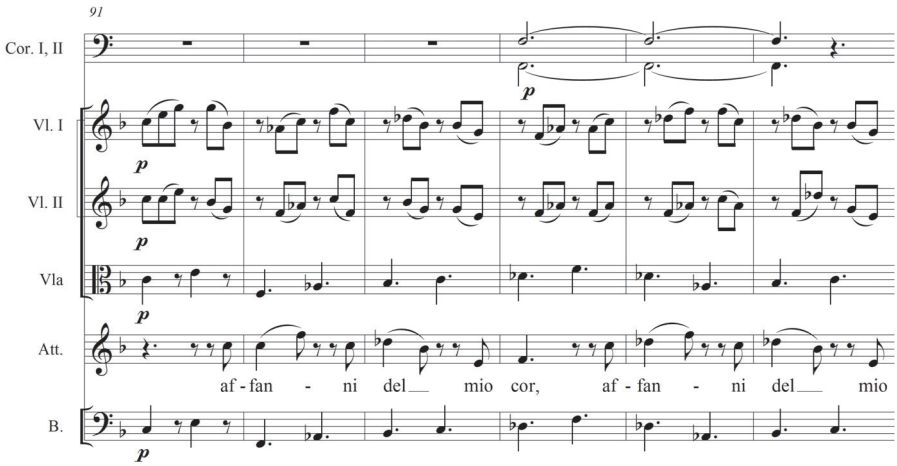
crescendo il forte

Att.

rar mi fa - te, per - ché, per - ché

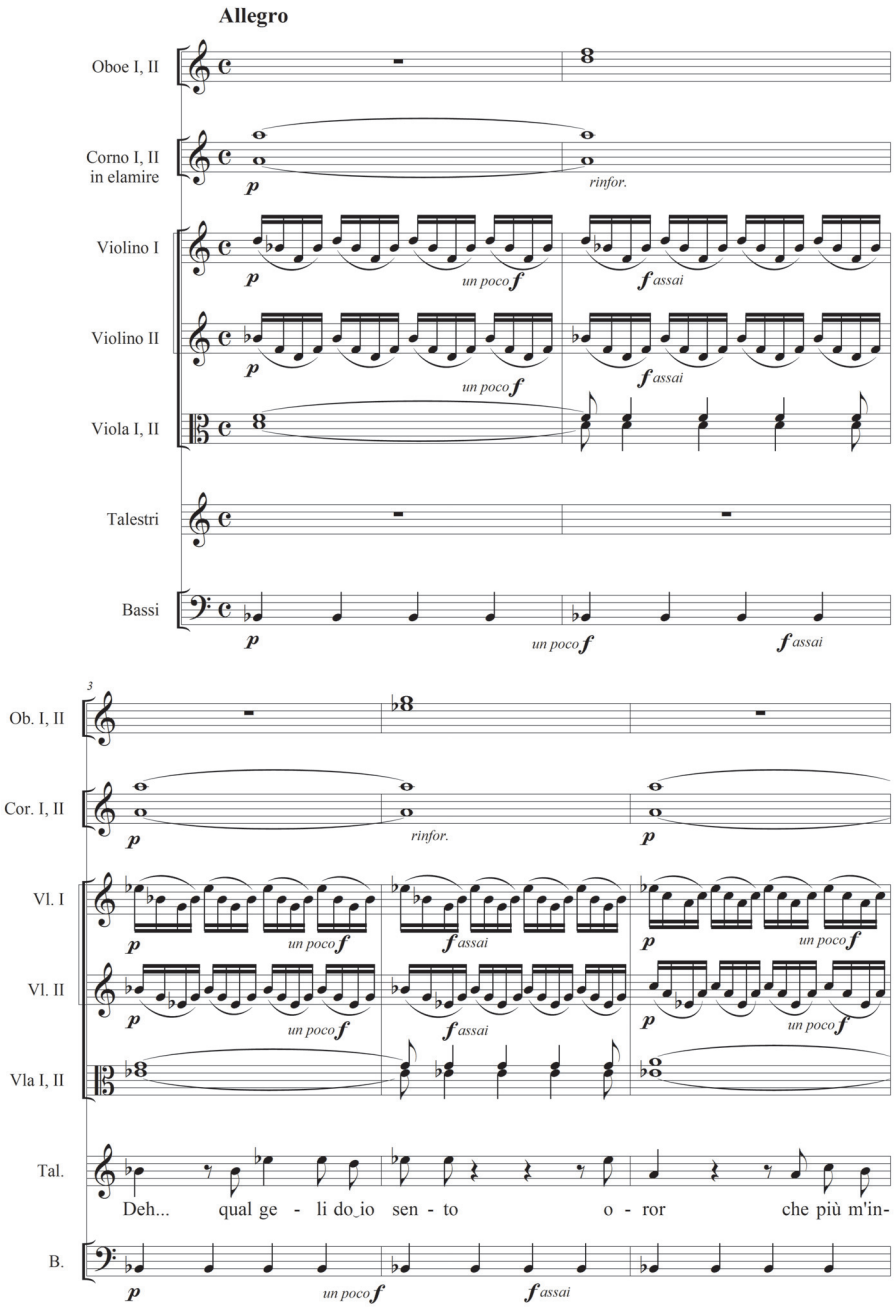
B.

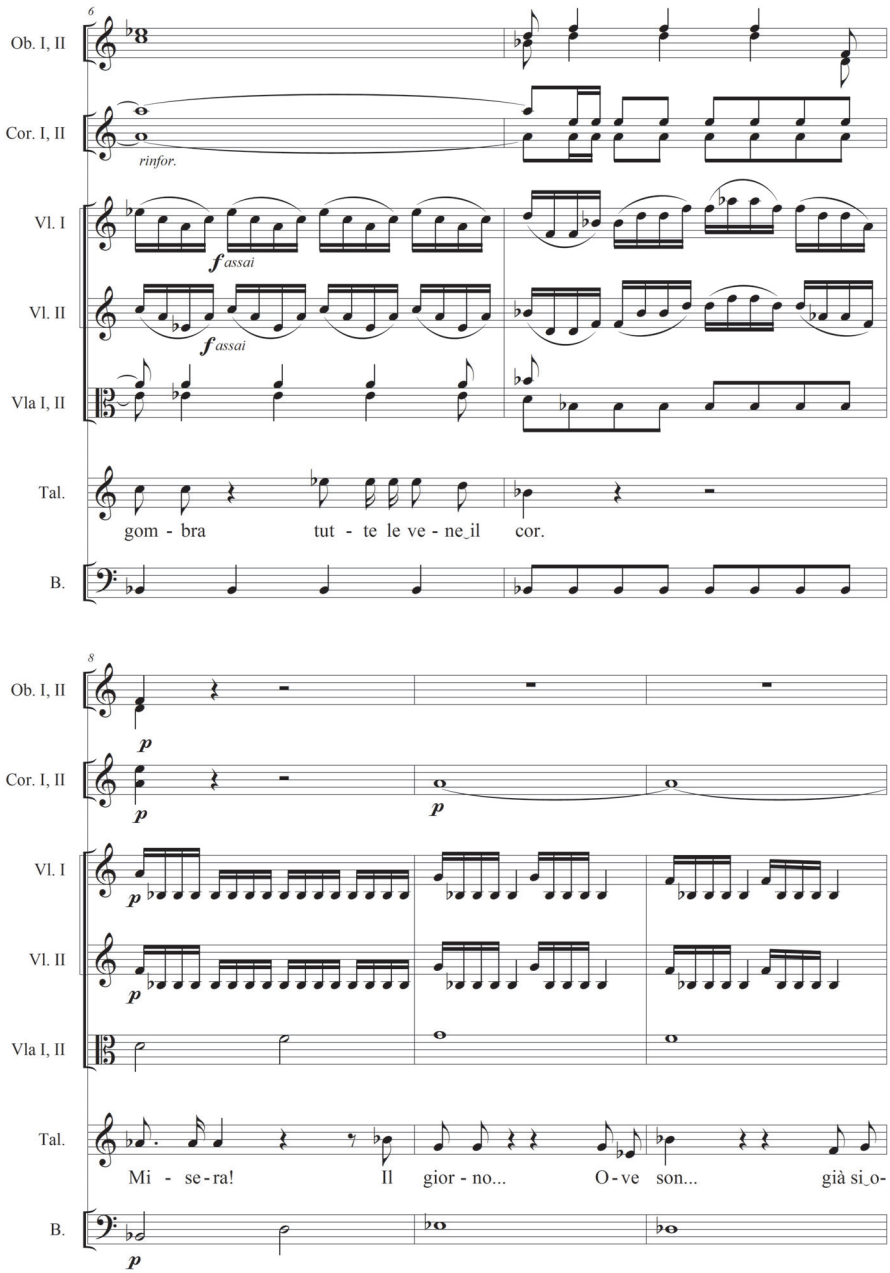
crescendo il forte

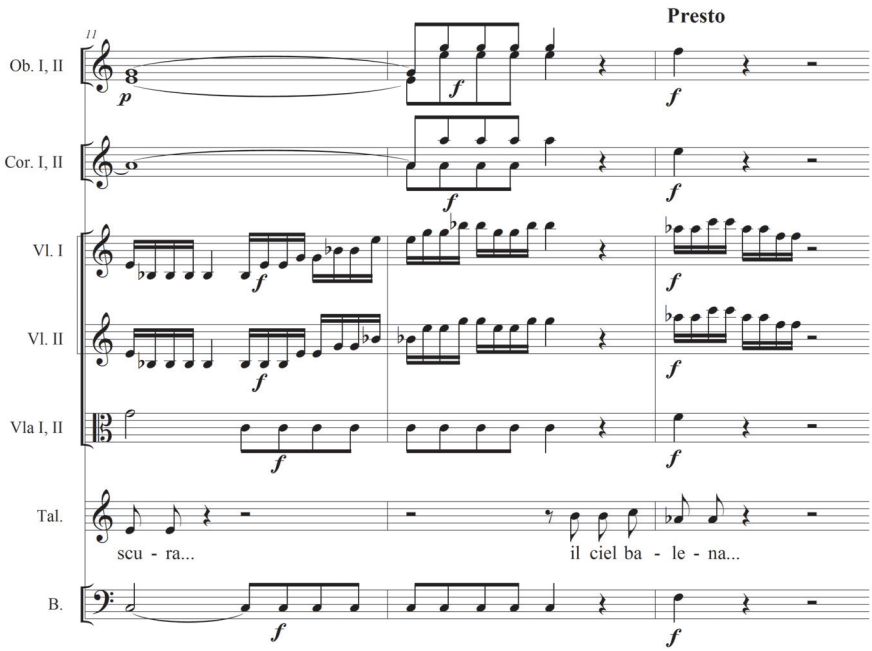


Esempi comparabili e rilevanti sul piano musicale non mancano nel catalogo di Jommelli attorno agli anni Cinquanta del Settecento, a cominciare dal vastissimo monologo di Talestri (II.6) nell'opera omonima. L'esordio della scena esibisce una certa costanza nella scelta dei concetti poetici, in virtù della convenzionalità di alcune 'situazioni' drammatiche, che si traducono in figure musicali altrettanto tipiche per descrivere l'immagine del gelido orrore che scorre nelle vene e dell'oscurarsi del giorno (Es. n. 15), non senza contatti con Attilia nel *Regolo*. La presenza di due termini di conflitto, da una parte lo sposo di cui si allucina la morte violenta, dall'altra parte il figlio che nel delirio si vede salire sul naviglio per essere condotto ad un fatale destino (all'incirca sul modello di Astianatte), viene approfondita in successione attraverso due ariosi, col risultato di accrescere oltremodo le dimensioni del monologo. L'inizio dell'aria (Fa maggiore, Allegro, **c**) mostra anch'esso qualche somiglianza rispetto ad Attilia, ad esempio nell'attacco a voce sola con il salto di quarta discendente (I-V), sopra l'unisono degli archi che disegnano una figura caratterizzata dal contrasto di articolazione e di direzione, per rappresentare le dubbiezze della protagonista, le sue sospensioni e i suoi interrogativi (Es. n. 16, bb. 1-11), i quali nella seconda sezione di canto si arricchiscono invece del nuovo impasto timbrico di oboi, corni, viole divise e fagotti coi bassi.

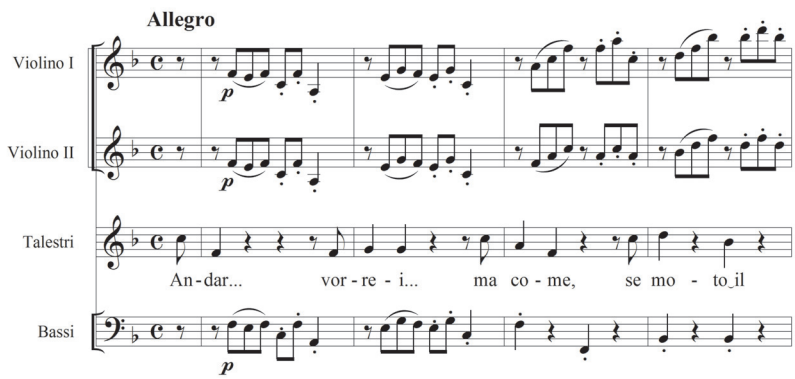
Es. n. 15 - N. JOMMELLI, *Talestri* (Roma, 1752),
«Deh, qual gelido io sento» (III.8), bb. 1-13.

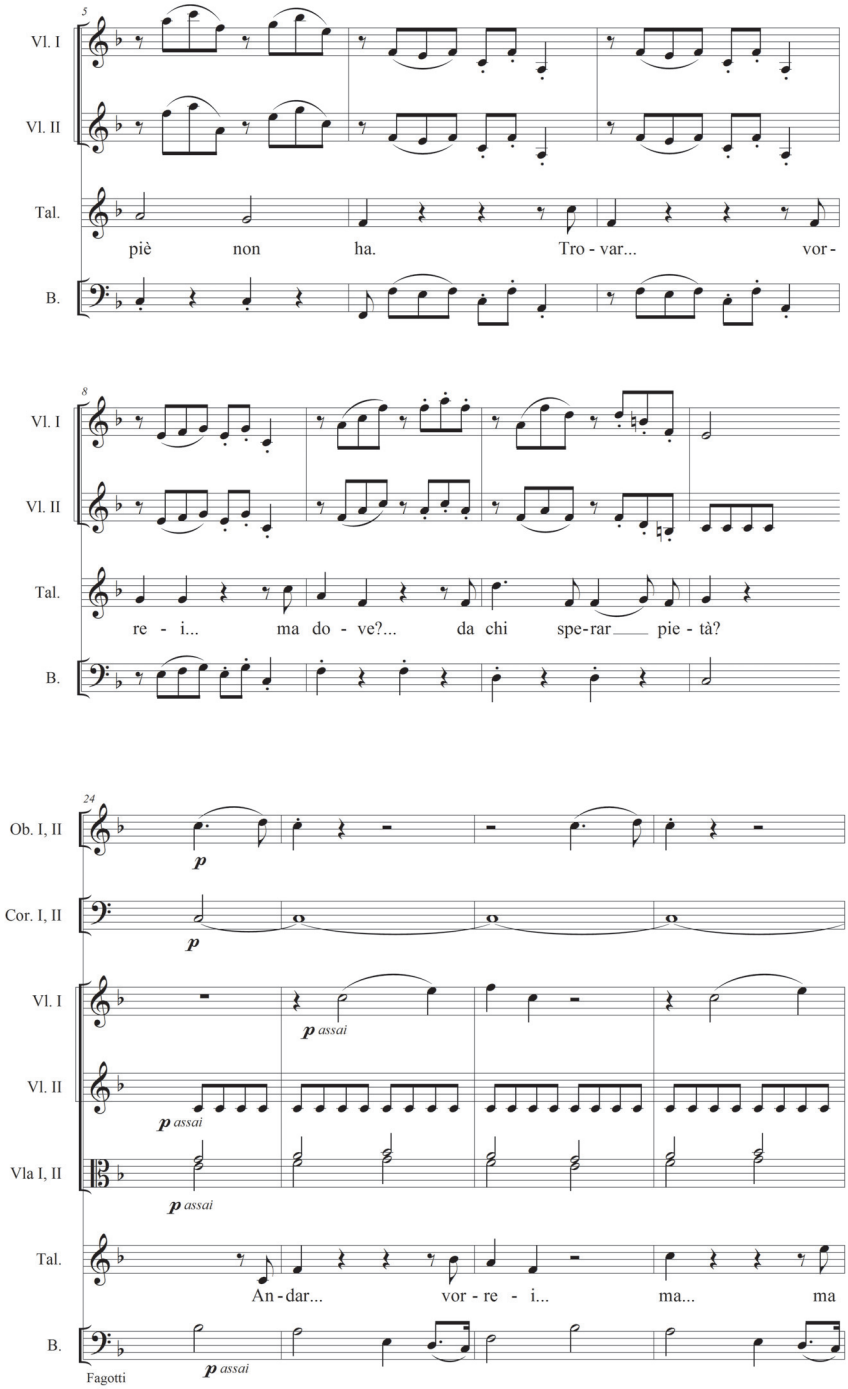


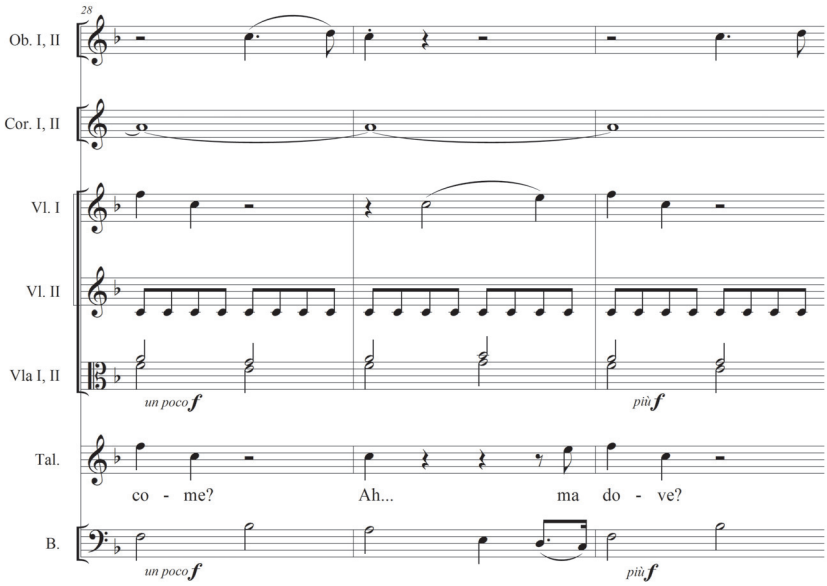

6
Ob. I, II
Cor. I, II
rinfor.
Vl. I
f assai
Vl. II
f assai
Vla I, II
Tal.
gom - bra tut - te le ve - ne_il cor.
B.
8
Ob. I, II
p
Cor. I, II
p
p
Vl. I
p
Vl. II
p
Vla I, II
Tal.
Mi - se - ra! Il gior - no... O - ve son... già si_o-
B.
p



Es. n. 16 - N. JOMMELLI, *Talestri* (Roma, 1752),
«Andar... vorrei... ma come?» (III.8), bb. 1-11, 24-30.




5
Vl. I
Vl. II
Tal.
piè non ha. Tro - var... vor -
B.
8
Vl. I
Vl. II
Tal.
re - i... ma do - ve?... da chi spe-rar pie - tà?
B.
24
Ob. I, II
p
Cor. I, II
p
Vl. I
p assai
Vl. II
p assai
Vla I, II
p assai
Tal.
An - dar... vor - re - i... ma... ma
B.
Fagotti
p assai



L'impiego, altrove nei recitativi, degli archi per esibire i fiati nelle sole scene III.8 e III.10 è pur esso un elemento di rilievo che contribuisce a porre le due situazioni di Attilia e di Regolo in equilibrio, laddove il poeta consiglia nel terz'atto addirittura di non far sentire «istrumenti ne' recitativi sino all'ultima scena», nella convinzione che «non renda conto il ridurre troppo famigliare questo ornamento», accreditando così quanto a metodo la pratica del risparmio dei mezzi tecnici,[24] il desiderio di recitativi semplici per serbare quelli obbligati al momento più bisognoso d'effetto, quale indizio rivelatore non solo dell'assoluta consapevolezza delle qualità del recitativo strumentale, ma ancora della preferenza per un impianto operistico che salvaguardi l'esattezza e la razionalità della parola. Da Metastasio si discosta inoltre la scelta di eleggere in pari misura entrambi i caratteri attraverso il recitativo accompagnato, e l'allargamento di questo espediente ai più canonici soliloqui, non solo ai dialoghi o scene d'assieme (seppure – a ben guardare – nei limiti delle tirate più lunghe e significative di un singolo personaggio). La citata lettera del 1749 allo Hasse suggerisce di animare con gli strumenti le principali situazioni concernenti Regolo, quali i suoi ragionamenti nell'attesa del pronuncia-

[24] P. METASTASIO, *Tutte le opere* cit., III, pp. 427-436: 434, n. 328, Joslowitz, 20 ottobre 1749, a Johann Adolf Hasse. Cfr. anche M. F. ROBINSON, *L'opera napoletana* cit., p. 105.

mento del Senato («Tu palpiti, o mio cor», II.7), l'invettiva che lo riguarda di Attilia a Manlio («A che vengo!», I.2), i discorsi persuasivi ai senatori («Io venissi a tradirvi», I.7) e al popolo romano («Regolo resti! No, possibil non è, Romani, addio», III.scena ultima). Una soluzione analoga esiste in Jommelli e pare tener conto delle raccomandazioni più minuziose del poeta: ad esempio l'«economia di tempo» (sintagma ricorrente tre volte entro la lettera del 1749) con cui i ben pochi accordi degli archi sottolineano rapidissimamente le pause di Attilia e di Regolo negli eloqui concitati di I.2 e di I.7; oppure le diverse forme dell'accompagnamento nel monologo di II.7, provviste di un corrispettivo anche sul piano del gesto scenico. Nel Larghetto il disegno rilevato dei primi violini, cui sono sfondo le semicrome ribattute dei secondi e la figura discendente delle viole divise, sciolta in ottavi dal basso, previene e assiste il lieve tumulto dell'animo sospeso del protagonista, la serie nel testo di esclamativi e interrogativi, con la solita «incombenza di esprimere – secondo una nota definizione – negli intervalli della voce ciò che tace il cantante».[25] Per Metastasio questa parte è da recitarsi a sedere, forse per metterne meglio in luce il carattere pensoso sul piano visivo oltre che uditivo, attraverso gli interventi più consistenti degli strumenti, mentre le battute successive reclamano «risoluzione ed energia» in coincidenza con l'azione di levarsi in piedi, «onde ricorre la mia premura per l'economia di tempo, come di sopra ho desiderato».[26] Il punto di svolta è segnato in Jommelli dalla pausa generale coronata e dal cambio di andamento da Larghetto a Con spirito, in coincidenza del passaggio nel testo dagli esclamativi o interrogativi al discorso asseverativo.

Nella scena ultima lo strepito del popolo in tumulto lascia spazio all'autorevole uscita di Regolo, che quelle grida ribalta in senso ironico e che viene poi interpunto dall'orchestra nelle brevi pause di silenzio che sottolineano sinteticamente la serie concitata degli interrogativi. In seguito, l'utilizzo di determinate figurazioni di accompagnamento, preferibilmente alternative alla voce, distingue i punti dell'argomentazione di Regolo: così il sincopato dei violini, reiterato in forma accorciata ad altezze

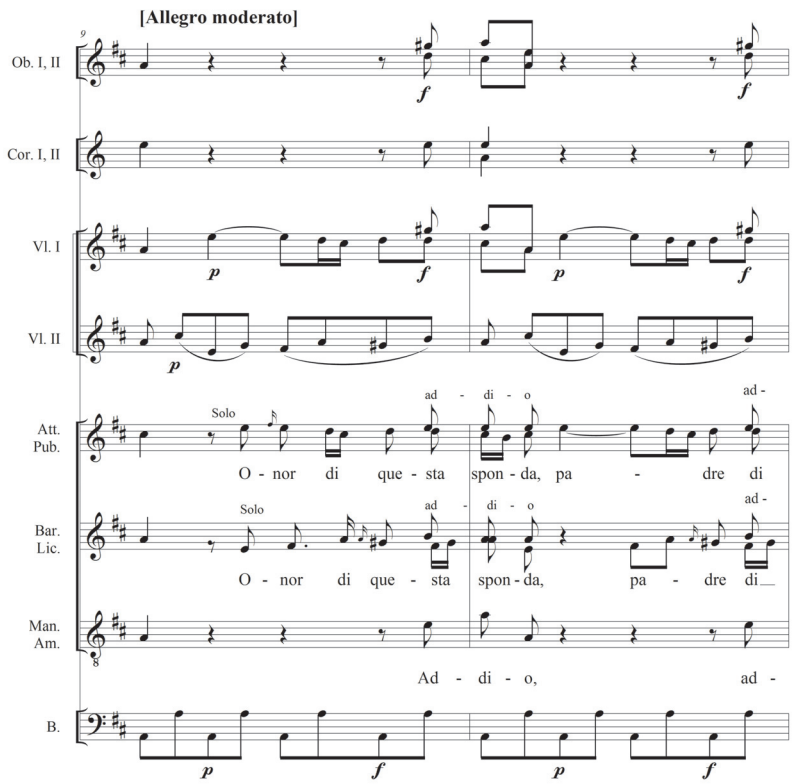
[25] STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Trenti, 1783; rist. anast.: Bologna, Forni, 1969, I, pp. 48-49.

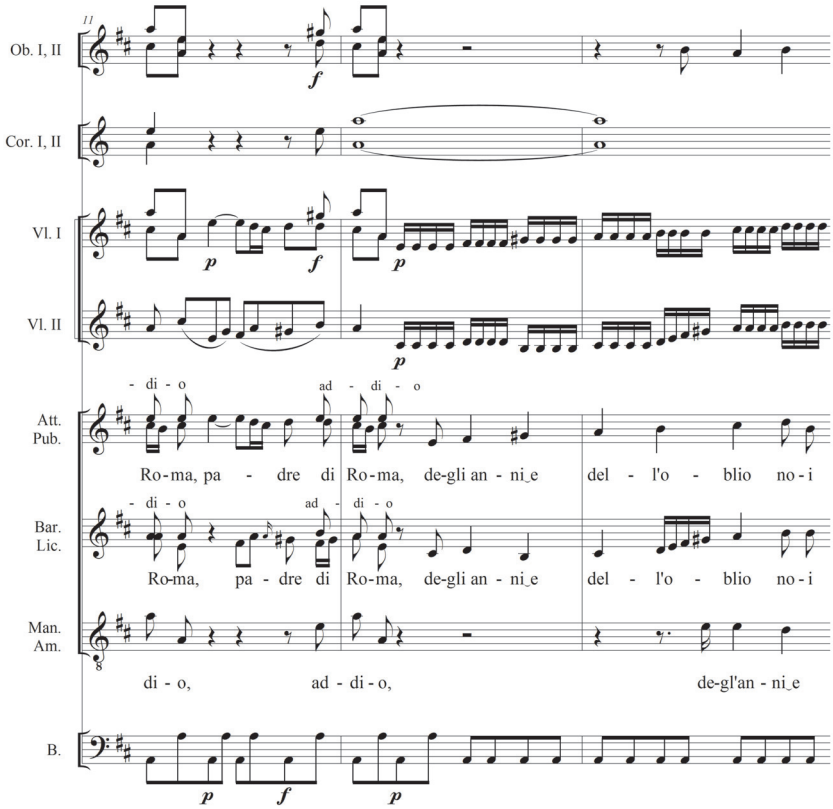
[26] P. METASTASIO, *Tutte le opere* cit., III, pp. 427-436: 433, n. 328, Joslowitz, 20 ottobre 1749, a Johann Adolf Hasse.

diverse, coglie il discorso in cui le virtù romane vengono ricordate teneramente ai concittadini; il comando «A terra, a terra, quell'armi inopportune» reclama la figura marziale, l'andamento Allegro con molto spirito, la giustapposizione improvvisa di una tonalità in relazione di terza; il passaggio all'Andante e l'ingresso dei fiati segnano le battute di congedo, che il tema di accompagnamento, sviluppato in imitazione, provvede a staccare esprimendo tutta la difficoltà dell'istante; infine, gli strumenti incorniciano con funzioni di preludio e di postludio la preghiera conclusiva ai numi.

L'intonazione del Coro successivo, che suggella l'estremo saluto dei concittadini al console, illumina la parola «addio», che prima si ascolta cantata da tutti in omoritmia, quindi si insinua in alcune voci sovrapponendosi agli altri versi (Es. n. 17).

Es. n. 17 - N. JOMMELLI, *Attilio Regolo* (Roma, 1753),
«Onor di questa forma» (III.scena ultima), bb. 9-13.





L'effetto è quello di lasciar convivere fermezza e malinconia, nella più splendida traduzione del dettato di Metastasio:

> Desidererei che l'ultimo coro fosse uno di quelli coi quali avete voi introdotto negli spettatori il desiderio, per l'innanzi incognito, di ascoltarli, e vorrei che regnando in esso quell'addio col quale i Romani danno a Regolo l'ultimo congedo, faceste conoscere che questo coro non è, come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessarissima della catastrofe.[27]

[27] *Ivi*, p. 435.