

San Bonifazio in Lombardia: migrazioni testuali rospigliosiane alla fine del Seicento*
Aldo Roma

Che buona parte delle fonti manoscritte relative all'opera del Seicento risulti adespota è fatto noto. Tale condizione, legata per lo più alla natura e al contesto di produzione e fruizione dei testimoni, sia letterari sia musicali, riflette spesso la condizione di autoctonismo. Per quale motivo, infatti, il nome di un autore sarebbe dovuto comparire sulle copie circolanti nello stesso contesto in cui operava, e in cui tutti, esecutori, mecenate e spettatori, conoscevano senza dubbio la paternità dell'opera?¹ La questione dell'attribuzionismo non è un cruccio secondario della filologia musicale,² e ha delle ricadute decisive sulla riflessione intorno alla circolazione dell'opera,³ le cui tracce possono giacere anche nei più disparati fondi manoscritti, in una grande quantità di fonti adespote, la cui identificazione certa, talvolta per mancanza di adeguati strumenti di ricerca, richiede indagini tortuose e non sempre destinate a concludersi positivamente.

Lo scopo di questo scritto è quello di presentare un esempio di migrazione e riuso del testo poetico di *San Bonifazio*, un dramma di soggetto sacro andato in scena a Roma nel 1638 e nato dalla collaborazione dell'allora segretario dei brevi a papa Urbano VIII Barberini, Giulio Rospigliosi (1600-1669) – destinato ad ascendere al soglio pontificio nel giugno del 1667 col nome di Clemente IX – e del compositore Virgi-

* Sono in debito con Lorenzo Pestuggia, conservatore dell'Archivio Musicale del Duomo di Como, che ringrazio per avermi dato accesso al materiale manoscritto da cui ha preso le mosse questo studio. Sono riconoscente inoltre a Renato Borghi della Biblioteca del Dipartimento di Musicologia di Cremona per avermi consentito l'accesso alla tesi di Rosaria Pedretti, e sono grato a Lorenzo Bianconi, Silvia Carandini, Arnaldo Morelli, Margaret Murata ed Emanuele Senici per il supporto e i preziosi consigli offerti, e infine a Nicola Usula, per il suo incoraggiamento e la speciale attenzione che ha dedicato a questo studio nelle sue fasi di preparazione e revisione. Di seguito le sigle RISM adoperate: F-Pn (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique), GB-Lbl (London, British Library), I-COasd (Como, Archivio Storico della Diocesi di Como), I-COd (Como, Archivio Musicale del Duomo), I-IBborromeo (Isola Bella, Archivio Borromeo), I-Mas (Milano, Archivio di Stato), I-Mt (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), I-Nn (Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III), I-PESo (Pesaro, Biblioteca Oliveriana), I-Ras (Roma, Archivio di Stato), I-Rc (Roma, Biblioteca Casanatense), I-Rn (Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II), V-CVbav (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), I-VRlc (Veroli, Biblioteca Comunale Giovardiana), US-Ws (Washington (DC), Folger Shakespeare Library). Per gli enti conservatori privi di sigle RISM propongo l'impiego delle seguenti abbreviazioni: I-COas (Como, Archivio di Stato), I-COsd (Como, Archivio Parrocchiale di San Donnino).

¹ È questo uno dei casi riscontrati da Margaret Murata nel suo studio delle fonti adespote relative alla cantata italiana, e che la musicologa ascrive alle ragioni di 'prossimità' del documento al suo contesto di produzione; cfr. Margaret Murata, *The Score on the Shelf: Valuing the Anonymous and the Unheard*, in *Musical Text as Ritual Object*, ed. by Hendrik Schulze, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 199-211. Per una riflessione sulla natura delle fonti dell'opera del Seicento cfr. Hendrik Schulze, *Editing the Performance Score: Toward a New Understanding of Seventeenth-Century Work Concepts*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, ed. by Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 119-133.

² Tra gli studi di natura filologica prodotti in Italia in campo musicale si segnalano Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., vol. I: *Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 74-199; sulle problematiche relative in particolare all'attribuzionismo, cfr. Ead., *La filologia musicale* cit., vol. II: *Approfondimenti*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 175-201; cfr. anche Lorenzo Bianconi, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 143-154; *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a c. di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 1995; Giuseppina La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», LXVI/1, 1994, pp. 1-21; Lorenzo Bianconi, *Il libretto d'opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 187-208; Alessandro Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e di letterature comparate», VI, 1990, pp. 7-20.

³ Sulla trasmissione, la funzione e la circolazione della musica e della poesia per musica nella Roma del Seicento si vedano Arnaldo Morelli, *Per una storia materiale della cantata: considerazioni sulle fonti manoscritte romane*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 12-15 dicembre 2007), a c. di Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 2009; Id., «Perché non vanno per le mani di molti...». *La cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, a c. di Paolo Russo, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della Musica, 2006, pp. 21-39; Id., *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVI/1, 1997, pp. 105-186. Su un caso particolare di trasmissione di cantate tra Roma e Mantova cfr. Paola Besutti, *Produzione e trasmissione di cantate romane nel mezzo del Seicento*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a c. di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 137-166. Cfr. anche i contributi dei vari studiosi nel numero speciale dedicato a *La Cantata da Camera nel Barocco Italiano*, a c. di Luca Zoppelli, «I quaderni della Civica scuola di musica», IX/19-20, 1990.

lio Mazzocchi (1597-1646).⁴ In particolare, il caso in esame riguarda i versi intonati dal coro nelle scene di chiusura degli atti I e II, e il duetto di fine atto III, che vengono integralmente rimessi in musica circa quarant'anni dopo la prima rappresentazione dell'opera, in un contesto lontano da Roma: prodotto di tale migrazione sono un mottetto, una cantata e un dialogo a due voci conservati manoscritti all'Archivio Musicale del Duomo di Como, e opera del compositore Francesco Spagnoli detto Rusca (1634 ca.-1704), maestro di cappella del Duomo di Como oggi poco noto, ma – come si vedrà – estremamente prolifico.⁵ Nelle prossime pagine, dopo aver fornito alcune informazioni generali su *San Bonifazio* e sulla biografia di Spagnoli, si procederà a un'analisi del reimpiego del testo rospigliosiano, e, in una prospettiva comparatistica, si prenderanno in considerazione anche le strutture musicali dei brani di Mazzocchi e del compositore attivo a Como.

Si tenterà quindi di avanzare alcune ipotesi inerenti alla migrazione testuale, in base ad alcune fonti che testimoniano l'influenza del contesto musicale romano e la conoscenza delle opere di Rospigliosi nel territorio lombardo.

1. Il primo allestimento del *San Bonifazio* è attestato a Roma, durante il carnevale del 1638, a Palazzo della Cancelleria, residenza del cardinale Francesco Barberini (1597-1679), dove l'opera è replicata per sei sere. Il melodramma va nuovamente in scena nell'agosto dello stesso anno, in una versione ridotta, nel palazzo familiare di Palestrina, feudo dei Barberini, e si ha notizia di un'ulteriore ripresa il 25 novembre 1638, ancora una volta presso la Cancelleria, in occasione della visita dell'ambasciatore imperiale Johann Anton von Eggenberg (1610-1649), che giunge a Roma per comunicare ufficialmente la successione al trono di Ferdinando III.⁶ Nel carnevale del 1639 l'opera è replicata per altre quattro sere alla Cancelleria e una sera nel teatro del palazzo alle Quattro Fontane, parallelamente alla ripresa di un altro melodramma barberiniano, *Chi soffre spera* (1637), le cui prospettive e gli intermezzi berniniani sembra siano stati impiegati anche nel *Bonifazio*.⁷

I circa 2700 versi del melodramma sono strutturati in tre atti, riguardanti l'agiografia del martire romano vissuto tra i secoli III e IV, secondo la quale Bonifazio, dopo aver condotto un'esistenza peccaminosa accanto alla matrona Aglae, si sarebbe pentito e convertito, per poi inseguire la redenzione in un pellegrinaggio in Oriente, alla ricerca delle reliquie di martiri cristiani. Giunto a Tarso, avrebbe perso la vita sul campo di battaglia e le sue spoglie sarebbero state ricondotte a Roma e collocate nella basilica fatta erigere

⁴ Sulla stagione barberiniana restano fondamentali lo studio pionieristico di Margaret Murata, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 e le successive ricerche di Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994. Cfr. anche Virginia Christy Lamothe, *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632-1643)*, Ann Arbor, UMI Research Press, 2009; Bernhard Schrammek, *Zwischen Kirche und Karneval: Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597-1646)*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2001 (1^a ed.: Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2000); Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 43-77; Ignazio Castiglia, *I teatri del Paradiso: Giulio Rospigliosi e il melodramma romano barocco*, Palermo, Kalós, 2010; *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*. Atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), a c. di Danilo Romei, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005; *I teatri del Paradiso: la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)* [Catalogo della mostra], a c. di Chiara D'Afflitto e Danilo Romei, Pistoia, Maschietto & Musolino, 2000. Lo studio analitico e l'edizione critica del libretto del *San Bonifazio* di Rospigliosi sono l'oggetto della mia tesi discussa nel 2016 nell'ambito del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo, XXVIII ciclo, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo, tutor Silvia Carandini (pubblicazione in corso di preparazione).

⁵ La scoperta dei versi di Rospigliosi tra le composizioni di Spagnoli è avvenuta a seguito della ricerca degli *incipit* di scena del *San Bonifazio* nella banca dati online del *Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900* realizzato dall'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, accessibile online al link <<http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>> (29 marzo 2018).

⁶ Su questo evento cfr. la relazione di Antonio Gerardi, *Descrizione della solennissima entrata fatta in Roma dall'eccellenza del sig. duca di Cremau prencipe d'Ecchembergh ambasciatore straordinario per la maestà cesarea di Ferdinando III. imperatore e re dei Romani [...]*, Roma, Andrea Fei, 1638, e quanto documentato nell'interessante ricostruzione di Peter Rietbergen, *Prince Eckenbergh Comes to Dinner, or: Power Through Culinary Ceremony*, in Id., *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden, Brill, 2006, pp. 181-217.

⁷ *Chi soffre spera*, il cui libretto a soggetto secolare trae l'argomento dalla novella ix della giornata v del *Decameron* di Boccaccio, è messo in scena nel 1639 alle Quattro Fontane dopo il successo che l'opera ha sortito durante i festeggiamenti del carnevale del 1637. Cfr. l'Avviso di Roma del 12 marzo 1639 in V-CVBav, Barb. Lat. 6356, c. 147v, segnalato in Murata, *Operas for the Papal Court* cit., p. 292 n. 11. Cfr. anche Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte* cit., pp. 40 n. 52, 53 sgg., 83 sgg.

in suo onore da Aglae.

Il soggetto non è nuovo alla drammaturgia del secolo ed è, anzi, destinato a riapparire in altre tragedie sacre e oratori non solo a Roma.⁸ Nelle fonti manoscritte consultate il *San Bonifazio* di Rospigliosi è alternativamente definito come *dramma tragico per musica*, *tragedia sacra* oppure *tragedia ovvero tragicomedia*.⁹ La *dispositio* ordinata dal librettista arricchisce la trama agiografica con scene secondarie e brevi inserti autonomi di argomento tragico o comico, e i tre passi interessati dalla riscrittura di Spagnoli – che li riformula rispettivamente come mottetto, cantata e “dialogo” a due voci – rientrano in questa categoria di interventi, dal momento che presentano una certa indipendenza rispetto a quanto li precede e segue. In particolare, i primi due atti dell’opera terminano con un intervento collettivo: nell’atto I il coro espleta la funzione di commento al tema portante e mette in guardia lo spettatore dalla vanità del piacere sensuale, foriero solo di ombre ed echi ingannevoli; la conclusione dell’atto II include invece una chiosa del coro di soldati, in cui si afferma che la vita terrena «non è altro che guerra» – facendo significativamente da ponte con l’atto III, in cui Bonifazio arriva in una Tarso devastata, appunto, dalla guerra.¹⁰ Infine, il dramma si chiude con un duetto delle prosopopee della Chiesa Trionfante e della Chiesa Militante, che esaltano il novello martire-soldato in quanto *miles Christi* e affermano nuovamente il messaggio parenetico sotteso a tutto il libretto.

2. Questi tre passi del libretto del *San Bonifazio* devono esser giunti tra le mani di Francesco Spagnoli almeno quindici anni dopo la *première* dell’opera, visto che nasce verso la metà degli anni Trenta del Seicento e lo immaginiamo alle prese con la composizione dei tre brani non prima della maggiore età. Tuttavia, le vicende biografiche del compositore, come detto in apertura, sono molto lacunose, in quanto oggetto di indagini di natura locale, che non si sono estese oltre gli archivi lombardi.¹¹

Se conveniamo col suo atto di morte, redatto nel 1704 e riportante la sua età presunta, Spagnoli deve esser nato intorno al 1634.¹² Tuttavia non si hanno sue notizie fino al 1655, quando compare a Como in un atto notarile inerente a una procura dei Rusca, una nobile famiglia locale presso la quale è assunto in qualità di tutore dei figli di Carlo e Maria Caterina Fossati, e alla quale rimane legato per tutta la vita, a tal punto da prenderne il cognome anche in atti ufficiali.¹³ In merito alle origini del compositore tutti gli stu-

⁸ A titolo esemplificativo è il caso di citare, anche per la diffusione di queste opere, Scipione Agnelli [Maffei], *Il Bonifacio sacra tragedia*, Napoli, Gio. Domenico Roncagliolo, 1629 (se ne conosce anche una stampa veneziana dello stesso anno); l’*Aglae* pubblicata in Girolamo Bartolommei, *Tragedie di Girolamo Bartolommei, già Smeducci. Ricorrette, ed accresciute*, 2 voll., Firenze, Pietro Nesti, 1655, vol. I. L’edizione contiene una dedica al cardinale Francesco Barberini. Una prima edizione delle opere del Bartolommei, dedicata a papa Urbano VIII, era stata stampata a Roma nel 1632, ma senza la tragedia relativa alle vicende di San Bonifazio (cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 192-193). Una rappresentazione fiorentina dell’*Aglae* è testimoniata dalla pubblicazione de *L’argomento dell’Aglae tragedia sacra [...] Rappresentata dalla Venerabile Compagnia dell’Arcangelo Raffaele Al Sereniss. Principe Don Lorenzo di Tosgana [sic]*, Firenze, Stamperia nuova del Massi e Landi, 1639. Si veda anche l’oratorio (con musiche anonime) di Pietro Vagni, *Aglae penitente e Bonifazio martire*, Roma, Bernabò, 1693, dedicato a Francesco Pio di Savoia (1672-1723).

⁹ L’opera è così definita rispettivamente in I-Rc, ms. 1293, I-Mt, Triv. 891 e V-CVbav, Vat. Lat. 10192.

¹⁰ È significativo un possibile rimando alla Guerra dei Trent’anni che nel 1638 era nel pieno della sua cosiddetta fase francese. Per una rilettura in questo senso dei libretti della stagione barberiniana a tematica martirologica si veda Virginia Christy Lamothe, *Martyr Saints on Stage in Light of Papal Exhortations during the Thirty Years War*, «Journal of Seventeenth Century Music», XXII/1, 2016 [2017], consultabile online all’url <<https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-22-no-1/lamothemartyr-saints>> (2 febbraio 2018).

¹¹ Sul compositore attivo a Como si vedano: Matteo Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato. Francesco Spagnoli detto Rusca (1634-1704)*, «Periodico della Società storica Comense», XLVI, 1978-1979, pp. 29-55; Alessandro Picchi, *Cantate e mottetti sacri nella Como barocca*, «Archivio Storico della Diocesi di Como», III, 1989, pp. 253-272; *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte dei secoli XVI-XVIII*, a c. di Alessandro Picchi, Como, Rotary Club Como Baradello, 1990; lo studio più ampio è quello di Rosaria Pedretti, *Francesco Spagnoli detto “Rusca” e la vita musicale del Duomo di Como (1658-1704)*, Tesi di Diploma in Paleografia e Filologia Musicale, Corso di Laurea in Musicologia, rel. Maria Caraci Vela, Cremona, a.a. 1992-1993, 3 voll. Per uno sguardo d’insieme sulla sua biografia cfr. Aldo Roma, *Spagnoli, Francesco detto il Rusca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, 2018 (in corso di stampa).

¹² Il documento, citato in Pedretti, *Francesco Spagnoli detto “Rusca”* cit., vol. I, p. 11, si trova in I-COsd, Registri anagrafici sacramentali, “Registro dei defunti 1645-1727”, cc. n.n.

¹³ L’atto notarile è conservato in I-COas, Atti dei notai, b. 1779, rogato l’8 marzo 1655 da Fabio Lucino fu Galeazzo, cit. in Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato* cit., p. 53 n. 3. Le ricerche archivistiche di Rosaria Pedretti rilevano che, almeno dal 1678, Francesco Spagnoli si firma con il solo cognome Rusca anche in atti ufficiali, come in quello conservato in I-Mas,

di condotti finora concordano nell'escludere che fossero comasche. Rosaria Pedretti, alla luce di alcuni atti notarili in cui il compositore compare come *Francisco Hispanus*, propende per una sua discendenza spagnola, pur constatando che il suo cognome, nel territorio lombardo, doveva essere abbastanza diffuso.¹⁴ In uno studio condotto da Matteo Gianoncelli, infine, si avanza l'ipotesi di una possibile origine romana, «ove sembra che Francesco Spagnoli abbia avuto nella sua formazione musicale rapporti col Carissimi»; lo studioso locale non fornisce però alcuna fonte archivistica inerente al periodo di formazione di Spagnoli – che comunque risulta non documentato anche negli studi più recenti – e si limita a constatare una somiglianza stilistica nella scrittura musicale dei due compositori.¹⁵

Dal 1661 il compositore compare come maestro di cappella nei mandati di pagamento del fondo capitolare del Duomo di Como, dove sembra che prestasse servizio almeno dal 1658.¹⁶ Negli stessi anni Spagnoli impartisce lezioni di canto gregoriano in vari collegi e istituzioni ecclesiastiche della città – tra cui il Collegio Gallio, gestito dai padri somaschi, la Congregazione di San Filippo Neri e alcuni conventi femminili.¹⁷ Da un documento del 1680 si ricava che i due figli di Carlo Rusca, di cui Spagnoli era stato tutore, erano gesuiti,¹⁸ e proprio al rapporto di Spagnoli con i gesuiti Gianoncelli riserva una sezione del suo studio: la testimonianza della vicinanza del compositore all'ordine della Compagnia di Gesù è infatti sostenuta anche dal suo testamento, in cui egli nomina il Collegio gesuitico comasco quale erede universale del suo patrimonio.¹⁹ La sua presenza al duomo è documentata fino al 1686-1687, ma è probabile che abbia continuato la sua attività fino al 1703, anno in cui subentra un nuovo maestro di cappella.²⁰ Tra le sue composizioni, rimaste quasi tutte manoscritte, vi sono pochi brani strumentali (una sinfonia e quattro toccate per violino e spinetta), ma la maggior parte della sua produzione comprende per lo più musica sacra – liturgica e devozionale – su testo latino, e una serie consistente di cantate, mottetti, dialoghi e oratori su testo latino e volgare,²¹ tra i quali ritroviamo le tre composizioni imbastite sui versi dei cori e del duetto del melodramma di Rospigliosi.

3. Lo studio di queste tre composizioni si è basato su altrettanti testimoni conservati presso l'Archivio Mu-

Archivio generale del Fondo di Religione, b. 3499, rogato il 19 ottobre 1678 da Paolo Francesco Rusca, cit. in Pedretti, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"* cit., vol. I, p. 22 n. 16 (il documento era già stato segnalato in Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato* cit., p. 54 n. 20).

¹⁴ Cfr. I-Mas, Indici Lombardi, n. 201, p. 11, cit. in Pedretti, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"* cit., vol. I, pp. I-II.

¹⁵ Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato* cit., p. 33. Cfr. anche *infra*, p. 96.

¹⁶ I-COas, Opera pia Gallio, b. B, vol. II, "Registri vari" [1659-1676], segnalato in Alessandro Picchi, *Regesto dei documenti del Fondo Fabbrica del Duomo relativi alla musica della cattedrale*, «Archivio della Diocesi di Como», VIII, 1997, pp. 227-307: 235-236.

¹⁷ Cfr. Alessandro Picchi, *La musica sacra in diocesi*, «Archivio Storico della Diocesi di Como», I, 1987, pp. 229-237.

¹⁸ Cfr. Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato* cit., p. 54 n. 21. Il documento a cui Gianoncelli fa riferimento si trova in I-COas, Atti dei notai, b. 2309, rogato il 1° giugno 1680 da Antonio Giuseppe Guadato.

¹⁹ Cfr. Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato* cit., pp. 45-49. A tal proposito mi sembra interessante riportare qui di seguito le informazioni relative al Fondo Rusca dell'Archivio Musicale del Duomo di Como, vale a dire le composizioni manoscritte di Spagnoli che per testamento giungono al «Collegio dei rr. padri della Compagnia del Gesù di Como» (la trascrizione del documento, conservato in I-COas, Atti dei notai, b. 2742, rogato il 23 marzo 1704 da Giovan Battista Sanguiliani, si legge in Gianoncelli, *Un musicista da lungo tempo dimenticato* cit., pp. 41-44). In seguito alla soppressione dell'ordine (1773) e, successivamente, del Collegio Gallio (1776), per diverse disposizioni testamentarie il *corpus* delle composizioni di Spagnoli sarebbe dovuto passare al Collegio dei nobili giureconsulti, a sua volta soppresso nel 1795 (cfr. la descrizione del relativo fondo archivistico al link <<http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/3002546/>>, 29 marzo 2018); il materiale della biblioteca del Collegio dei nobili avrebbe infine dovuto costituire, insieme ai volumi provenienti da altre istituzioni sopresse, la prima collezione della Biblioteca comunale di Como dove, in realtà, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, le composizioni di Spagnoli non giunsero mai (cfr. Venosto Lucati, *La Biblioteca comunale di Como*, Firenze, Tipografia Tipoconti, 1963, pp. 10-16). Concordando con Alessandro Picchi, è probabile dunque che alla soppressione dei gesuiti il Fondo Rusca sia stato ceduto direttamente al Duomo di Como; cfr. Alessandro Picchi, *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni nella vita musicale di Como nel secolo XVII*, in Carlo Donato Cossoni *nella Milano Spagnola*. Atti del convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), a c. di Davide Daolmi, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 303-310: 306 n. 13.

²⁰ Cfr. I-COas, Capitolo della cattedrale di Santa Maria Maggiore in Como, fasc. 9, c. 3, cit. in Pedretti, *Francesco Spagnoli detto "Rusca"* cit., vol. I, pp. 13-15.

²¹ Cfr. *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte* cit.; sulla produzione strumentale di Spagnoli cfr. Danilo Costantini-Nicola Sansone, *Le Toccate per violino e spinetta di Francesco Spagnoli detto Rusca: un esempio di tastiera concertante nel Seicento italiano*, in *Tradizione e stile. La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*. Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Como, Villa Gallia, 3-5 settembre 1987), a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS-Antiquæ Musicæ Italicæ Studiosi, 1989, pp. 191-208.

sicale del Duomo di Como:

Segnatura ²²	Titolo	Forma	Indice ²³	Ant. segn. ²⁴	Consistenza
R-420	<i>Abi, quanti n'inganna fallace beltà</i>	mottetto a cinque voci (SSCTB) e bc	3	236	spartito, 3 cc. n.n., 230×280 mm 6 parti (voci e bc), 145×225 / 225×165 mm
R-443	<i>È viva guerra l'umana vita in terra</i>	cantata per B solo e coro a cinque voci (SSCTB)	6	223	spartito, 4 cc. n.n., 230×290 mm 5 parti (voci, tranne T, e bc), 290×230 mm
R-457	<i>Longi siano i sospiri</i>	dialogo per due S e bc	8	291	spartito, 2 cc. n.n., 230×290 mm 2 parti (voci), 290×230 mm

Nelle tre fonti la musica è esplicitamente attribuita a Francesco Spagnoli, mentre il testo poetico risulta adespoto, e solo nel dialogo a due voci si leggono alcune fondamentali indicazioni sul contesto d'esecuzione della composizione. In particolare, sul rispettivo *recto* delle carte delle parti di Chiesa Trionfante e Chiesa Militante compaiono i nomi dei cantanti «Emanuele [Caprera]» e «Andrea Liverto». ²⁵ Mentre sul *verso* della carta della parte di Chiesa Trionfante, al termine della musica sui pentagrammi vuoti sono vergate in successione alcune locuzioni latine seguite dalla criptica iscrizione «L'anno del 1678 capitol sciavat minuit 57 &c. | E questo si farà senza niuno impedimento», ²⁶ dove l'indicazione dell'anno potrebbe riferirsi al momento del completamento della composizione, di una sua esecuzione o della sua copiatura.

Negli schemi che seguono (TAB. 1-3), procedendo parallelamente al testo poetico desunto dalle partiture comasche, si sintetizza la morfologia delle tre composizioni di Spagnoli in sinossi con quella dei corrispondenti lavori di Virgilio Mazzocchi (desunti dall'unica partitura superstita del *San Bonifazio*, conservata manoscritta in V-CVbav, Ottob. Lat. 3394, e passi alle cc. 81v-83v, 147r-148r, 174v-181r). In particolare sono raccolte e confrontate le informazioni inerenti al tempo musicale, alla distribuzione delle parti con le eventuali ripetizioni dei versi, e al profilo armonico. A piè di pagina si trova, infine, l'apparato con le poche varianti dei versi collazionati nella partitura romana.

Il testo del mottetto di Spagnoli *Abi, quanti n'inganna fallace beltà* consta di due «stanze» – come indicato nella fonte – che ricalcano le quattro strofe intonate dal coro nel finale dell'atto I del *San Bonifazio*. Si tratta di una forma bipartita con da capo, composta da una quintina e da una sestina, rispettivamente con schema rimico *abacb* e *dedeff*. Come evidenziato dalla TAB. 1 e dagli ESS. 1 e 2, entrambi i compositori adottano una forma innica omoritmica per l'esposizione dei primi due versi, in cui Mazzocchi si muove tra la tonalità di Do maggiore e quella della sua dominante, mentre Spagnoli rimane saldo nella tonalità d'impianto (Sol maggiore). Le due composizioni differiscono man mano sempre più, per quanto riguarda sia la struttura armonica sia la distribuzione delle parti: là dove Mazzocchi mantiene una certa regolarità, con passi omoritmici e il movimento da un impianto in Sol maggiore al Re maggiore, Spagnoli costruisce un dialogo per passi imitativi tra voci maschili e voci femminili a cui segue, dopo tre modulazioni, la ripetizione dei primi due versi. La linearità della composizione di Mazzocchi risulta anche dalla messa in musica della sestina, che in Spagnoli presenta invece molte modulazioni e un'articolata distribuzione delle parti. Armonicamente, un elemento di sorpresa è adottato da entrambi i compositori per gli ultimi due versi della sestina (vv. 10-11 e 21-22): l'ammonimento diretto allo spettatore è severamente sottolineato

²² Cfr. *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte* cit., pp. 97, 101, 103.

²³ Con «Indice» si intende la numerazione progressiva antica presente sul *recto* della prima carta di ognuna delle partiture prese in esame.

²⁴ L'antica segnatura corrisponde a quella dell'*Inventario della musica di proprietà della fabbrica della cattedrale di Como. Compilato in dicembre 1879* da Carlo Acquistapace; cfr. *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte* cit., p. VI.

²⁵ I-COD, Fondo manoscritti, R-457, cc. n.n. [*verso* della parte staccata della Chiesa Trionfante consistente in 1 c.]; per l'identità del cantante Emanuele cfr. *Catalogo delle opere a stampa e manoscritte* cit., p. 103.

²⁶ Le frasi in latino sembrano commentare il testo del duetto: vi si leggono infatti il motto «Virtus unita fortior» (trad. it.: «Nell'unità la virtù è più forte»), e il versetto evangelico «Qui se humiliat ea altabitur» (Lc 18,14; trad. it.: «Chi si umilia sarà esaltato»), che chiude la parabola del fariseo e del pubblicano), seguiti dalla tipica formula di chiusura della composizione «Finis coronat opus» (trad. it.: «Il fine è il coronamento dell'opera»).

dall'omioritmia di tutte le voci, dalla modulazione al modo minore e, in Mazzocchi, anche dal passaggio dal tempo ternario a quello binario.

TAB. 1

Legenda:

- passo omioritmico
- ◊ passo a imitazioni

apici in numeri arabi nel testo poetico: nota a piè pagina con le varianti del testo poetico in MAZ
 apici in numeri romani: parti costitutive del verso (segnalate in caso di ripetizione)
 colore grigio: porzione del verso ripetuta

Ahi, quanti n'inganna fallace beltà

	SPA	MAZ	SPA	MAZ	SPA	MAZ	
			vv. ripetuti	vv. ripetuti			
			[SI SII C T B bc]	[SI SII C T bc]	[Sol]	[Do]	
1 Ahi, quanti n'inganna	3 2	3 2	• tutti	• tutti	Sol	Do	
2 fallace beltà!					Sol	Sol	
3 Chi cieco s'affanna			• T B	• SI SII C	Re	[Sol]	Re
4 seguendo suo lampo						[Re]	
5 mai scampo ⁱ non ha.			3-5 ◊ SII C SI	5 ⁱ • SI SII 5 ⁱ • C T 5 ⁱ • SI SII 5 • tutti	Sol Do		
6 Al fulmine è scorta	1-2 • tutti	[da capo]	Sol	[da capo]			
7 quel lampo che ride:	B	• SI SII	Do	[Sol]			
8 le luci conforta,	• SI SII	• SII C T	[Do]				
9 ma l'anima uccide,	6 ◊ C T		Lam				
	7 • C T		Re				
	8-9 • SI B		[Re]				
			Mim				
10 e quel che i petti ingombra,	C	C	• tutti	• tutti	Lam	Do	
11 miseri, è sol un'ombra. ^{i, ii}					Sol	Do	Rem
			11 ⁱⁱ	11 ⁱ	Do		Re
			10-11	11	Re	Sol	Do
	11 ⁱⁱ	11 ⁱ					
			[rip. strofa]				
			[rit. strumentale]				

Dal perfido mondo
 sottraggi ilⁱ piè.
 T'alletta giocondo,
 15 ma in fronte superba
 non serba poi fé.

Di mente non desta
 è sogno verace
 quel ben che s'appresta
 20 dal senso fallace,
 e quasi in chiuso speco,
 miseri, è sol un eco.

ⁱ sottraggi il] sottraggasi il M

Il testo della cantata *È viva guerra l'umana vita in terra* corrisponde a quello intonato dal coro di soldati nella scena di chiusura dell'atto II del melodramma rospigliosiano; si basa su quattro sestine con rima *aabccb* sulle quali i due compositori hanno impostato differenti strutture musicali (TAB. 2). Mazzocchi ripete nelle quattro strofe la stessa struttura musicale, in tempo ternario, in cui si possono individuare tre sezioni: la prima in La minore (vv. 1-2), la seconda nella relativa tonalità maggiore (vv. 3-5) e una coda da eseguirsi a cappella, dove al passo omoritmico del v. 6ⁱ, dei *SI-SII* seguiti dai T-B, segue una chiusa, sempre omoritmica, d'insieme (v. 6ⁱⁱ) che risolve nuovamente al La minore d'impianto. Del tutto differente, invece, è la struttura di Spagnoli, che ripartisce le quattro sestine secondo una forma ABAC. Nella prima e nella terza strofa, in tempo binario, l'esposizione dei versi è affidata per lo più ai *SI-SII*, cui seguono, con passi omoritmici, le risposte delle altre voci, in un'armonia che gravita attorno alla tonalità di Do maggiore e alla sua dominante. La seconda strofa, in tempo ternario, è invece affidata al basso solo, la cui melodia si sviluppa su modulazioni transitorie che però riaffermano la tonalità d'impianto. Nell'ultima strofa, anch'essa in tempo ternario, i primi due versi (vv. 19-20) sono esposti solennemente con un passo omoritmico d'insieme che modula temporaneamente verso il La minore; segue quindi una sezione conclusiva più articolata, in cui le voci si intrecciano in un contrappunto fugato che si risolve con un passo omoritmico sul secondo emistichio del v. 24.

TAB. 2

È viva guerra l'umana vita in terra

		SPA	MAZ	SPA	MAZ	SPA	MAZ
		vv. ripetuti		vv. ripetuti		[Do]	[Lam]
		[SI SII C T B bc]	[SI SII T B bc]				
1	È viva guerra	• SI SII	• tutti	Do		Lam	
2	l'umana vita in terra.	• C T B		Sol			
		1-2					
3	Finché la morte	• tutti		Re		Do	
	il fragil velo abbatte,			Sol	Re		
4	col senso vano,	• SI SII		Sol			
5	col mondo insano	• C T B					
6	dalla cuna alla tomba ⁱ	• SI SII					
	ognun combatte. ⁱⁱ						
3		• tutti	6 ⁱ • SI SII	[Sol]		[Do]	
4		• C T B	6 ⁱ • T B	Do			
5		• SI SII	6 ⁱⁱ • tutti			Lam	
6		• C T B					
6 ⁱ		• SI SII	[rit. strumentale]	Sol		[rit. strumentale]	
6 ⁱⁱ		• tutti					
6 ⁱⁱ		◇ tutti		Do			
7	Fin dalle fasce	B solo	• tutti	[Do]			
8	coi mali a pugnar nasce,						
9	contro di cui non ha lorica,						
	o scudo,						
10	non ha ripari			Sol			
11	dagli avversari						
12	l'uomo, che nudo nasce ⁱ			Do			
	e muore ignudo. ⁱⁱ			Mim			
10			12 ⁱ • SI SII	Lam			
11			12 ⁱ • T B				
12 ⁱ			12 ⁱⁱ • tutti	Re			
12			[rit. strumentale]	Sol	Do		
				Sol	Do	[rit. strumentale]	

13 E qual difesa
14 avrà nella contesa,

15 s' il nemico maggior
egli ha¹ se stesso?
16 O vegli o dorma,
17 con egual forma
18 sempre a lui vegliaⁱ il suoⁱ
nemico appressoⁱⁱⁱ.^{iv}

19 Ma virtù franca
20 mai² non li manca,

21 ch'è fra tanti perigli
è sempre ardita,
22 e porta, l'alma,
23 al fin la palma,
24 se richiede pugnandoⁱ
al Ciel aita.ⁱⁱ

C	13 • <i>S I S II</i> 13 • C T B 13-14 • C T B 13 • <i>S I S II</i>	• <i>tutti</i>		
	• <i>tutti</i> • <i>S I S II</i> • C T B • <i>S I S II</i>			
3 2	15 • <i>tutti</i> 16 • C T B 17 • <i>S I S II</i> 18 • C T B 18 ⁱ • <i>S I S II</i> 18 ^{iv} • <i>tutti</i> 18 ^{iv} ◊ <i>tutti</i>	18 ⁱ • <i>S I S II</i> 18 ⁱ • T B 18 ⁱⁱ • <i>tutti</i>		
	• <i>tutti</i>	[rit. strumentale]	[rit. strumentale]	
	• <i>tutti</i>	• <i>tutti</i>	[Do] Lam Sol Do	
	20 ⁱ 20		Lam	
	<i>S I</i>		Re Sol	
	◊ C T		[Sol]	
	◊ <i>S II B S I</i>		Do	
	21 C 21-24 ◊ <i>tutti</i>	24 ⁱ • <i>S I S II</i> 24 ⁱ • T B 24 ⁱⁱ • <i>tutti</i>	Sol Do Fa	Re Do
	24 ⁱⁱ • <i>tutti</i>	[rit. strumentale]	Sol	[rit. strumentale]

¹ ha] è a *M*

² mai] pur giammai *M*

Il testo del dialogo *Longi siano i sospiri* (TAB. 3), impostato sui versi del duetto di fine atto III del *San Bonifazio*, è formato da settenari, ottonari ed endecasillabi con schema rimico variabile, organizzati in sei strofe di diversa misura (due quintine, tre quartine, una sestina). Anche per questo testo i due compositori adottano soluzioni diverse, ma entrambi i brani presentano strutture musicali abbastanza articolate.

In Mazzocchi il profilo armonico si evolve di frequente, per lo più tra la tonalità di Fa maggiore e il suo quarto grado (Si-), con relative minori. Inoltre, sono frequenti i passaggi tra tempo ternario e tempo binario, che si registrano anche all'interno della stessa strofa (vv. 1-2, 13-14): il compositore sceglie il tempo binario nei passaggi del testo in cui le due prosopopee celebrano il nuovo martire (vv. 2-5), affermano il proprio status (vv. 10-11) o narrano in stile recitativo le gesta di Bonifazio (vv. 15-18), mentre predilige il tempo ternario nei passi imitativi in stile fugato, in cui si rilevano numerosi passaggi melismatici su parole retoricamente rilevanti, come «risuona» (v. 14) e «spieghi» (vv. 22 e 28). La messa in musica di Spagnoli, invece, presenta solo tre cambi di tempo, che però non trovano nei valori retorici del testo una corrispondenza forte quanto quelli previsti da Mazzocchi. Le frequenti modulazioni della composizione comasca, infine, rendono fluido il procedere armonico: la tonalità di impianto di Sol maggiore si alterna a quella della sua sottodominante e delle due relative minori, e le frequenti modulazioni continuano fino agli ultimi due passi imitativi caratterizzati dai melismi sulle parole «spieghi» e «vele» (v. 28).

TAB. 3

Longi siano i sospiri

		SPA	MAZ	SPA	MAZ	SPA	MAZ
				vv. ripetuti	vv. ripetuti		
				CT CM [bc]	[S/ S/IT B bc]	[Sol]	[Fa]
1a	CT	Longi ⁱ siano i sospiri. ¹				Sol	Fa
1b	CM	Siano ² longi i pianti.				Do	
2	<i>a due</i>	Cantiamo omai, cantiamo		• CT CM	• CT CM		Sib
3		di Bonifacio ³ i vanti.					
				2 • CT CM		Sol	
				3 ◊ CM CT			
4	CT	Abbia campion sì prode			<i>a due</i> • CT CM	Mim	Fa
5		con trionfo immortal					Solm
				4-5 CM		Lam	
				4-5 ◊ CT CM		Re Sol	
6	CM	La sua virtù mirabile -				[Sol]	Fa
7	CT	Il suo gioir non labile -				La	Sib
8	<i>a due</i>	- spieghin ⁴ i nostri canti.		• CT CM	• CT CM	Re	
9a	CT	Longi ⁱ siano i sospiri. ¹				Sol	Solm
9b	CM	Siano ² longi i pianti.				Do	
				9b ◊ CT CM	9a CT	[Do]	Sib
					9a ⁱ • CT CM		
					9a ⁱ • CT CM		
					9ab • CT CM		Dom
					9b • CT CM		Fa
10	CM	Io che guerreggio in terra -				[Do]	[Fa]
11	CT	Io che trionfo in Cielo -					
12	CM	- cantarò l'aspra guerra, -					
13	CT	- cantarò la corona, -				Sol	Mib
14	<i>a due</i>	- onde sì chiaro il nome suo		• CT CM	• CT CM		Sib
		risuona. ⁱ			[14 ⁱ] ◊ CT CM		
				14 • CT CM	14 ⁱ ◊ CT CM	[Sol]	
				14 ⁱ • CT CM	14 ⁱ • CT CM	Do	
				14 ⁱ • CT CM			
15	CM	I più fieri martiri				[Do]	Solm
16		incontrò guerreggiando ⁵					
		il cavaglier ⁶ forte.					
17	CT	Or sugl'eterni giri					Rem
18		la palma ha in mano ⁱ					
		e sotto il ⁷ piè la morte. ⁱⁱ				Sol	
					18 ⁱ CM		[Rem]
					18 ⁱⁱ CT		
					18 ◊ CM CT		Lam Do
							Sol Rem
							Lam

19 *a due* Chi desia tra le procelle
 20 di questo Egeo crudele
 21 prender il porto alfin
 sovra le stelle,
 22 alla speme, al valorⁱ
 spieghi le vele.ⁱⁱ

23 CT Dalle Sirti fallaci
 24 fug:ga de' vani affetti.
 25 CM Di sirene mendaci
 26 fug:ga i canti e i diletti.
 27 *a due* E, se cresce del mar
 l'onda infedele,
 28 alla speme, al valorⁱ
 spieghi le vele.ⁱⁱ

3 2	• CT CM	• CT CM	[Sol]	Re	[Fa]	
				Re Lam	Sib	
	CT		◇ CT CM		Fa	Sib
			[22 ⁱⁱ]	◇ CT CM		
	22 CM	22 ⁱ	◇ CM CT	Do	Mib	
	22 ⁱⁱ ◇ CT CM	22	◇ CM CT	Sol	Sib	Fa
		22	◇ CT CM		Sib	Fa
		<i>a due</i>	• CT CM	La		
	◇ CT CM			Mi	Re	
	◇ CT CM		◇ CM CT	Sol	Do	
28 ⁱⁱ ◇ CT CM	28 ⁱ	◇ CM CT	Sol			
	28	◇ CM CT				
	28	◇ CT CM				
C					Uscita di ballo in 4	

¹ sospiri] sospir *M*

² Siano] Sien *M*

³ Bonifacio] Bonifazio *M*

⁴ spieghin] narrino *M*

⁵ guerreggiando] combattendo *M*

⁶ cavaglier] guerrier *M*

⁷ il] deest *M*

Per quanto concerne il testo poetico, al di là di trascurabili differenze nella grafia,²⁷ le parole del mottetto, della cantata e del dialogo corrispondono a quelle dei due cori e del duetto rospigliosiani, con alcune poche eccezioni. Il v. 13 di *Ahi, quanti n'inganna* («sottraggi il piè») riporta la sostituzione della parola «sottraggi» in luogo del «sottraggasi», testimoniato da tutte le fonti relative al melodramma. Ciò comporta un'ipometria del verso, che da quinario diventa quadrisillabo: tuttavia, se si osserva la scansione ritmica delle parole nella partitura di Spagnoli, risulta chiaramente che tale difetto metrico è evitato per mezzo della diafeza tra «sottraggi» e l'articolo «il» seguente (cfr. TAB. 1 ed ESS. 1 e 2).

²⁷ Ad esempio, nella collazione del testo sottoposto alle note nel dialogo di Spagnoli e nel duetto di Mazzocchi non si è tenuto conto della oscillazione delle forme *longi/lungi*, *siano/sieno* (vv. 1, 9), *cantarò/canterò* (vv. 11-12), *sovra/sopra* (v. 20), e altre.

SI Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà!
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

SII Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà!
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

C Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà!
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè.

T Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà! Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè. T'al -

B Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà! Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - gi il piè. T'al -

bc

6

ES. MUS. 1 – FRANCESCO SPAGNOLI, *Ahi, quanti n'inganna fallace beltà*, I-COd, R-420, c. [1]r, bb. 1-5.

SI Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà! Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè. T'al -

SII Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà! Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè. T'al -

C Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà! Chi
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè. T'al -

T Ahi, quan - ti n'in - gan - na fal - la - ce bel - tà!
Dal per - fi - do mon - do sot - trag - ga - si il piè.

B

bc

6 7 #

ES. MUS. 2 – VIRGILIO MAZZOCCHI, *Ah, quanti n'inganna fallace beltà*, I-Rvat, Ottob. Lat. 3394, c. 81v, bb. 1-5.

Nell'ultima strofa del mottetto *È viva guerra* (per l'incipit si veda L'ES. 3) si trova una discrepanza considerevole rispetto alla composizione di Mazzocchi: il settenario «pur giammai non li manca» di Rospigliosi (v. 20) è infatti abbreviato nel quinario «mai non li manca» (ESS. 4 e 5 per la trascrizione dei due passaggi).

SI
È vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra, è vi - va guer - ra,
E qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa, e qual di - fe - sa

SII
È vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra, — è vi - va guer - ra,
E qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa, — e qual di - fe - sa

C
È vi - va guer - ra, è vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra.
E qual di - fe - sa, e qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa,

T
È vi - va guer - ra, è vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra,
E qual di - fe - sa, e qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa,

B
È vi - va guer - ra, è vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra,
E qual di - fe - sa, e qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa,

bc

ES. MUS. 3 – FRANCESCO SPAGNOLI, *È viva guerra l'umana vita in terra*, I-Cod, R-443, c. [1]r, bb. 1-3.

SI
È vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra.
Fin dal - le fa - sce coi ma - li a pu - gnar na - sce,
E qual di - fe - sa a - vrà nel - la con - te - sa,
Ma vir - tù fran - ca pur giam - mai non li man - ca,

SII
È vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra.

T
È vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra.

B
È vi - va guer - ra l' - u - ma - na vi - ta in ter - ra.

bc

ES. MUS. 4 – VIRGILIO MAZZOCCHI, *È viva guerra l'umana vita in terra*, I-Rvat, Ottob. Lat. 3394, c. 147r, bb. 1-4.

46

SI Ma vir - tù fran - ca mai non li man - ca, mai, mai non li man - ca chè fra

SII Ma vir - tù fran - ca mai non li man - ca mai, mai non li man - ca

C Ma vir - tù fran - ca mai non li man - ca mai, mai non li man - ca

T Ma vir - tù fran - ca mai non li man - ca mai, mai non li man - ca

B Ma vir - tù fran - ca mai non li man - ca mai, mai non li man - ca

bc

ES. MUS. 5 – FRANCESCO SPAGNOLI, *È viva guerra l'umana vita in terra*, I-COd, R-443, c. [3]v, bb. 46-53.

La collazione del testo di *Longi siano i sospiri* tratto dalle fonti relative alle composizioni di Spagnoli e Mazzocchi mette in evidenza alcune difformità più consistenti, ascrivibili a errori di trasmissione che si rilevano anche in alcuni testimoni del libretto del *San Bonifazio*. Già il v. 1 del testo intonato nel dialogo di Spagnoli e la sua ripetizione (v. 9) presentano un'ipermetria (un verso di tredici sillabe in luogo di un endecasillabo), dovuta all'omissione dell'apocope delle parole «sospir» e «sian», attestate invece nella partitura di Mazzocchi (ESS. 6-9) e in numerosi libretti manoscritti dell'opera.

Chiesa Trionfante Lon-gi sia-no i so - spi - ri. Can-tia-mo,o-mai can - tia-mo

Chiesa Militante Sia-no lon - gi i pian - ti. Can-tia-mo,o-mai can - tia-mo

bc

ES. MUS. 6 – FRANCESCO SPAGNOLI, *Longi siano i sospiri*, I-COd, R-457, c. [1]r, bb. 1-3.

Chiesa Trionfante Lun - gi sie - no,i so - spir. Can-tia-mo,o - mai can-tia-mo

Chiesa Militante Sien lun - gi i pian - ti. Can-tia-mo,o - mai can-tia-mo

bc

ES. MUS. 7 – VIRGILIO MAZZOCCHI, *Lungi siano i sospiri*, I-Rvat, Ottob. Lat. 3394, c. 174v, bb. 1-6.

31

Chiesa Trionfante
Lon-gi sia-no i so-spi-ri, sia-no lon - gi i pian - ti! —

Chiesa Militante
Sia-no lon - gi i pian - ti, sia - no lon - gi i pian - ti!

bc

ES. MUS. 8 – FRANCESCO SPAGNOLI, *Longi siano i sospiri*, I-COD, R-457, c. [1]v, bb. 31-35.

20

Chiesa Trionfante
Lun - gi sie - no, i so - spir. Lun - gi sie - no, i so - spir, lun - gi, lun - gi,

Chiesa Militante
Sien lun - gi i pian - ti. lun - gi, lun - gi,

bc

28

Ch. T.
lun - gi sie - no, i so - spir. Sien lun - gi i pian - ti, sien lun - gi i pian - ti.

Ch. M.
lun - gi sie - no, i so - spir. Sien lun - gi i pian - ti, sien lun - gi i pian - ti.

bc

ES. MUS. 9 – VIRGILIO MAZZOCCHI, *Lungi siano i sospiri*, I-Rvat, Ottob. Lat. 3394, c. 175r-v, bb. 20-35.

Altre due alterazioni comportano un'ipermetria del v. 16, dove l'endecasillabo «incontrò combattendo il guerrier forte», attestato da tutte le fonti del libretto rospigliosiano e dalla partitura di Mazzocchi, è trasformato in un verso di tredici sillabe, a seguito della manomissione del verso dal bisillabo «guerrier» al trisillabo «cavaglier» (ESS. 10 e 11). Come si nota, inoltre, alcune parole sono state modificate nel passaggio dal testo di Rospigliosi a quello messo in musica da Spagnoli, come ad esempio il verbo «combattendo» che assume nella fonte comasca un'importanza particolare a mezzo di un vocalizzo in semicrome sulla parola sostitutiva «guerreggiando».

46

Chiesa Trionfante
Or

Chiesa Militante
I più fie - ri mar-ti - ri in-con - trò guer-reg-gian - do il ca - va-glier for - te.

bc

ES. MUS. 10 – FRANCESCO SPAGNOLI, *Longi siano i sospiri*, R-457, c. [2]r, bb. 46-48.

55

Chiesa Trionfante

Chiesa Militante

I più fie - ri mar - ti - ri in - con - trò com - bat - ten - do il guer - rier for - te.

bc

ES. MUS. 11 – VIRGILIO MAZZOCCHI, *Lungi siano i sospiri*, I-Rvat, Ottob. Lat. 3394, c. 176r, bb. 55-57.

In sintesi, dall'accostamento delle partiture dei due compositori si evincono differenze sostanziali: *in primis* l'organico vocale in Spagnoli prevede nel mottetto una sezione di bassi e nella cantata una linea per i contralti, entrambe assenti nella partitura romana.²⁸ Diverse sono anche le tonalità di impianto e l'orditura armonica, visibilmente più articolata nelle composizioni di Spagnoli, in cui si rileva anche una maggiore complessità nella distribuzione delle parti, le quali più frequentemente rispetto ai cori del *San Bonifazio* abbandonano l'omioritmia e procedono per episodi imitativi. Si noti che, nella costruzione dei passi imitativi dell'*incipit*, la cantata *È viva guerra* richiama la scrittura compositiva dell'oratorio *Jephte* (1649 ca.) di Giacomo Carissimi (si confrontino a tal proposito gli ESS. 3 e 12).²⁹

69

SI

SII

C

bc

et in fu - ro - re gla - di - ii

et in fu - ro - re gla - di - ii dis - si - pa - mi - ni, dis - si - pa - mi - ni, dis - si - pa - mi - ni, dis - si - pa - mi - ni.

- te, et in fu - ro - re gla - di - ii dis - si - pa - mi - ni, dis - si - pa - mi - ni, dis - si - pa - mi - ni.

cor - ru - i - te, dis - si - pa - mi - ni, dis - si - pa - mi - ni.

4 3

4 3

ES. MUS. 12 – GIACOMO CARISSIMI, *Jephte*, F-Pn, VM1-1477, cc. 6r-v, bb. 69-72.

In merito ai cori musicati da Mazzocchi è utile ricordarne, oltre l'evidente distanza temporale, anche la destinazione scenica: la semplicità dell'orditura armonica può trovare una spiegazione nel fatto che la sua musica nasce anche come accompagnamento per la danza, che in genere trova regolarmente posto non solo negli intermezzi ma anche nei momenti d'insieme a fine atto.³⁰

²⁸ Si ricordi che la musica del *San Bonifazio* era stata concepita per essere eseguita dagli allievi del Seminario Vaticano, dove Mazzocchi era maestro di musica: per questo motivo il primo coro manca di voci maschili gravi (il fatto che «tutti i personaggi sono soprani, inclusi il Diavolo e uno spaccone capitano spagnolo» era stato messo in evidenza già in Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 315). Nel secondo coro, invece, la linea più grave fu verosimilmente eseguita dal «basso», con tutta probabilità reclutato nella Cappella di San Pietro, cui potrebbe corrispondere il basso menzionato dal *calzolaro* Flaminio Pelliccioli nel conto di spese presentato al maestro di casa Barberini per la rappresentazione del novembre 1638 (V-CVbav, Arch. Barb., *Giustificazioni I* 75, 3314, c. 281r). Cfr. anche V-CVbav, Arch. Barb., *Computisteria* 82, "Registro dei Mandati del Cardinal Francesco (1642-1648)", anno 1643, n. 685. Entrambi i documenti dell'Archivio Barberini sono stati segnalati in Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634-1643*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, XII, hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk Verlag, 1979 ("Analecta Musicologica", 19), pp. 94-124: 119.

²⁹ Ringrazio Margaret Murata per avermi fatto notare questa similitudine.

³⁰ Nel *San Bonifazio* del carnevale 1638 è documentata la presenza di almeno cinque ballerini (cfr. V-CVbav, Arch. Barb., *Giustificazioni I* 71, 2992, 178r, cit. in Hammond, *Girolamo Frescobaldi* cit., pp. 117-118) e, relativamente alle rappresentazioni teatrali del carnevale 1639, si ha notizia del contributo di Stefano de' Giudice che, oltre a danzare egli stesso, sembra abbia inse-

In definitiva, benché il testo poetico adespoto nei manoscritti comaschi ricalchi le porzioni del libretto di Rospigliosi, è chiaro che la musica composta da Spagnoli non abbia relazione alcuna con quella di Mazzocchi tramandata nella partitura romana del *San Bonifazio*. Quest'ultima, se si esclude un'aria staccata conservata alla Biblioteca Casanatense di Roma,³¹ è l'unico testimone integrale dell'opera – e, peraltro, il fatto che contenga il prologo encomiastico dedicato al già citato ambasciatore imperiale Johann Anton von Eggenberg suggerisce che si riferisca alla ripresa del novembre 1638. È certo che ne esistessero altre copie ma è possibile che siano andate disperse negli anni immediatamente successivi alle rappresentazioni barberiniane. Alla storia del codice superstita Giuseppe Bainsi (1775-1844) dedica alcune poche ma interessanti righe, in cui annota le informazioni raccolte durante le sue ricerche inerenti alla biografia e all'opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Egli racconta di aver rintracciato alcuni volumi appartenuti al Collegio Romano ma provenienti dal posseduto librario di casa Altemps, una porzione del quale era stata acquistata prima dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) e in seguito da papa Benedetto XIV Lambertini (1675-1758), che ne aveva poi fatto dono alla Biblioteca Vaticana. Riconosciuto che *San Bonifazio* non è opera del Palestrina, Bainsi cerca invano un riscontro nelle pagine di Leone Allacci, senza riuscire a identificarne né il compositore né il librettista.³² È estremamente improbabile che Francesco Spagnoli abbia potuto avere tra le mani la partitura di Mazzocchi conservata in Vaticano che, come le altre partiture delle opere barberiniane, era rarissima e circolava solo nella cerchia dell'aristocrazia romana. Dopo aver riflettuto sulla trasmissione del testo musicale del *San Bonifazio*, è ora opportuno considerare le fonti che tramandano il testo drammatico e tentare di avanzare alcune ipotesi sulle sue possibili migrazioni fuori dal territorio romano.

4. Il testo di Rospigliosi è destinato per secoli a rimanere inedito e a cadere nell'oblio, tanto che l'opera non compare né nel catalogo dei testi teatrali editi e inediti della *Drammaturgia* (1666) dell'Allacci, bibliotecario di Francesco Barberini e poi presso la Vaticana, né nella sua edizione ampliata nel 1755 da Giovanni Cendonì e Apostolo Zeno.³³ Eppure il libretto dell'opera è tramandato da un numero consistente di testimoni manoscritti: ventiquattro, tra i quali diciannove individuati e descritti da Margaret Murata, uno segnalato da Nausicaa Spirito, e quattro scoperti più recentemente da chi scrive.³⁴ Sebbene sia impossibile identificare quale possa essere stata la fonte testuale per le composizioni di Spagnoli – il quale potrebbe aver messo meramente in musica un testo poetico adespoto senza conoscerne i precedenti musicali romani –, è interessante provare a riflettere sulla diffusione delle opere di Rospigliosi e di alcune altre composizioni

gnato le parti «alli musici di Mazzochi» (V-CVbav, Arch. Barb., *Giustificazioni I* 76, 3315, 90v).

³¹ I-Rc, Fondo Bainsi, ms. 2505 (26), "Ariette in musica", cc. 108v-111r [pp. 214-219]; cfr. anche la scheda di Giacomo Sciommeri, [*Omai sent' il piè stanco*], in *Clori. Archivio della cantata italiana*, scheda n. 5653, consultabile online all'indirizzo <http://cantataitaliana.it/query_bid.php?id=5653> (23 febbraio 2018). Si tratta di una cantata, che corrisponde alla fusione di due composizioni preesistenti, strutturata in quattro sezioni (recitativo-arioso-recitativo-aria strofica): le prime due ricalcano i versi e la musica del recitativo "Omai sent' il piè stanco" e quelli delle tre quartine dell'aria di Bonifazio "Spiegate, o genti" provenienti, appunto dal *San Bonifazio* (II. 9. 1-15) di Rospigliosi-Mazzocchi; la terza e la quarta sezione, invece, riprendono i versi del recitativo "Qui dove o Dio lodando il tuo gran nome" e dell'aria strofica "Se strali mortali" del personaggio eponimo del libretto della *Genoinda* (1641) di Rospigliosi (V. 5. 140-163; per una trascrizione del libretto tramandato dall'esemplare in V-CVbav, Vat. Lat. 13539, cfr. Giulio Rospigliosi, *La Genoinda ovvero L'innocenza difesa*, a c. di Danilo Romei, s.l., Lulu, 2014; i versi citati compaiono alle pp. 140-141). L'opera debutta nel carnevale 1641 a Palazzo della Cancelleria in onore della duchessa di Paliano Isabella Gioeni Colonna (1603-1655), moglie del principe Marcantonio V Colonna (1606-1659); le musiche – oggi disperse – erano dello stesso Mazzocchi (cfr. Murata, *Operas for the Papal Court* cit., pp. 39-41, 79 sgg., 296-300).

³² Cfr. Giuseppe Bainsi, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Società Tipografica, 1828 (rist. anastatica Hildesheim, G. Olms, 1966), vol. II, pp. 339-340. Bainsi, sfogliando il codice, ha modo di notare alcune peculiarità del melodramma: «Io non saprei di chi fosse e la poesia, e la musica [...]. La consueta mescolanza di sacro e profano, di ridicolo e religioso, di ballo e canto ond'eran conteste [*sic*] siffatte rappresentazioni merita, che ne accenni le scene, e gl'interlocutori» (ivi, p. 340).

³³ Cfr. Leone Allacci, *Drammaturgia* [...], Roma, Mascardi, 1666; Id., *Drammaturgia* [...] *accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.

³⁴ Cfr. Murata, *Operas for the Papal Court* cit., pp. 437-452 per i testimoni: I-Rc, mss. 1293 e 5292; I-Rli, mss. 45 D 23 (Cors. 646), 45 D 31 (Cors. 647) e 45 D 34 (Rossi CCCII); V-CVbav, Ferraioli 65, Ottob. Lat. 2259, Vat. Lat. 8827, 10192, 10230, 13353, 13538; I-Bu, ms. 646.I; I-Mt, Triv. 891 e 947; I-Nn, XIII.E.7 E XXII.212; I-PESo, ms. 168; GB-Lbl Add MS 8813. Cfr. Nausicaa Spirito, *La musica Barocca nei palazzi della giustizia amministrativa*, Roma, Gangemi, 2016 per il codice I-Ras, Archivio Spada Veralli, Misc. 448 (35.D.2°). Si veda l'edizione critica del libretto del *San Bonifazio* (in corso di preparazione) a cura di chi scrive per i testimoni I-PESo, ms. 762; I-Rn, SMTR.39 (mutilo); I-VRLc, mss. 204-205; US-Ws, MS W.b.132.

romane nel contesto lombardo, e a formulare alcune ipotesi a riguardo.

Nel caso in cui Spagnoli si fosse realmente formato a Roma, una prima ipotesi è che abbia ripreso il testo dei due cori e del duetto del *San Bonifazio* dopo aver avuto accesso a una delle copie che circolavano in alcune famiglie o collegi romani: tale ipotesi non è comunque accertabile per la mancanza di fonti sicure che documentino la sua provenienza o un suo soggiorno a Roma.

La seconda possibilità è che le porzioni del testo rospigliosiano siano state desunte da una copia del libretto che circolava in ambito lombardo, fatto suggerito da almeno due esempi riferibili alle migrazioni 'nordiche' di drammi per musica dell'allora prelato-librettista. Un primo indizio che attesta la conoscenza dei testi rospigliosiani in ambito lombardo è menzionato da Roberta Carpani nel suo studio sui libretti di Carlo Maria Maggi. La studiosa ricorda una serie di sette volumi manoscritti databili intorno al 1668-1669 (ognuno dei quali contenente un'opera di Rospigliosi), appartenuti a «Iulij Gabrijni mediolanensis» e oggi custoditi presso la Biblioteca Trivulziana.³⁵ Il secondo caso riguarda, invece, l'attività teatrale di Vitaliano Borromeo (1620-1690), che nella seconda metà del Seicento fa costruire un teatro presso la residenza familiare dell'Isola Bella. Tra il 1665 e il 1666 l'intenso scambio epistolare del conte con suo fratello il cardinale Giberto (1615-1672) di stanza a Roma mette in rilievo i suoi sforzi per fare della villa sul Lago Maggiore il fiore all'occhiello del suo mecenatismo culturale, in cui il teatro, e il teatro musicale in particolare, ricopre un ruolo centrale. Sull'isola, infatti, si allestiscono melodrammi e commedie e vengono anche eseguite cantate da camera durante le 'civil conversazioni'.³⁶ Tra le missive inviate da Vitaliano a Giberto, numerose sono le richieste di composizioni romane da poter mettere in scena nel teatro dell'isola: materiali musicali che giungono evidentemente a destinazione, dal momento che sono ancora oggi conservati nell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella. Il Fondo musiche include due opere barberiniane, la partitura manoscritta di *Dal male il bene* (1653), con musiche di Marco Marazzoli e Antonio Maria Abbatini,³⁷ e quella a stampa de *La vita umana, ovvero Il trionfo della pietà* (1658),³⁸ con musiche di Marazzoli, entrambe su libretto di Rospigliosi. Nella biblioteca privata dei Borromeo figurano ancora anche le partiture di altre opere di compositori romani, come la *Pastoralle [sic] di Roma* e *La Clori*, identificate rispettivamente con *Ama chi t'ama* (1682) e *Le reciproche gelosie* (1677), entrambe di Alessandro Melani su libretto di Bartolomeo Nencini, e *Il Girello* (1668) di Jacopo Melani su libretto di Filippo Acciaiuoli,³⁹ per non parlare delle numerose cantate da camera, di provenienza romana, prevalentemente adespote, tra cui un volume manoscritto riportante composizioni di Giacomo Carissimi, Orazio Michi e Luigi Rossi.⁴⁰ Il 27 dicembre Vita-

³⁵ Cfr. Roberta Carpani, *Drammaturgia del comico: i libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 177 n. 131. I volumi manoscritti (I-Mt, mss. 942-948) erano stati già segnalati in Murata, *Operas for the Papal Court* cit., p. 445.

³⁶ Cfr. soprattutto Carpani, *Drammaturgia del comico* cit. ed Ead., *Le feste e il teatro all'Isola Bella: allegrezze familiari e immagine politica della famiglia Borromeo fra Sei e Settecento*, «Drammaturgia», 22 marzo 2011, raggiungibile online all'URL <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4950>> (29 marzo 2018).

³⁷ [Antonio Mario Abbatini-Marco Marazzoli], *Comedia / Dal Male al Bene [Dal male il bene]*, I-IBborromeo, Fondo musiche, MS.AU.001, cfr. Enrico Boggio, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2004 ("Cataloghi di fondi musicali del Piemonte", 3), pp. 3, 35. Insieme alla partitura di *Dal male il bene* giunge probabilmente all'Isola Bella anche *Il giuoco de la Cieca*, un intermezzo «legato ad una rappresentazione della *Troade* di Seneca, avvenuta nel carnevale del 1640»; cfr. Carpani, *Drammaturgia del comico* cit., pp. 73-74. Il testo dell'intermezzo è da ricondurre a quello riportato dal codice GB-Lbl, Add MS 8813, cc. 141-146, segnalato da Murata, *Operas for the Papal Court* cit., p. 439; cfr. anche Ead., *Dal ridicolo al diletto signorile: Rospigliosi and the Intermedio in Rome*, in *Musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, éd. par Caroline Giron-Panel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, École française de Rome, 2012 ("Collection de l'École française de Rome", 466), pp. 269-289.

³⁸ [Marco Marazzoli], *La Vita humana ovvero il Trionfo della Pietà dramma musicale rappresentato e dedicato alla Serenissima Regina di Suetia*, Roma, Mascardi, 1658, I-IBborromeo, Fondo musiche, SM.068, cfr. Boggio, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo* cit., p. 160.

³⁹ [Alessandro Melani], *Pastoralle [sic] di Roma [Gli amori di Lidia e di Clori = Ama chi t'ama]*, I-IBborromeo, Fondo musiche, MS.AU.182-a-b; per l'identificazione di quest'opera cfr. Nicola Usula, *One More Gem for «Isabella»: The Score of La finta pazza in the Music Collection of Vitaliano VI Borromeo*, in Giulio Strozzi-Francesco Sacrati, *La finta pazza* [facsimile della partitura], a c. di Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2018 ("Drammaturgia Musicale Veneta", 1), pp. XXXVII-LII dove si riporta una distinta di tutte le partiture operistiche del fondo musicale dell'isola che rettifica il catalogo di Boggio (in particolare per quest'opera, cfr. Boggio, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo* cit., p. 36); [Alessandro Melani], *La Clori [Le reciproche gelosie]*, I-IBborromeo, Fondo musiche, MS.AU.183 (cfr. Boggio, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo* cit., p. 36); [Jacopo Melani], *[Il Girello]*, I-IBborromeo, Fondo musiche, MS.AU.184 (cfr. Boggio, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo* cit., p. 37), la cui copia è connessa alla rappresentazione milanese del 1674 (cfr. Usula, *One more gem for «Isabella»* cit.).

⁴⁰ Cfr. Stefano Baldi, *La musica, i Borromeo e il Fondo Musiche dell'Archivio dell'Isola Bella*, in Boggio, *Il fondo musiche*

liano chiede che da Roma gli siano inviati «il Santo Alessio, o la Santa Teodora o S. Bonifatio che fece pur già recitare il signor Cardinale Barberino»,⁴¹ opere che però non sono presenti nel suddetto archivio.⁴²

Sebbene sia ragionevole ritenere che le partiture musicali richieste non siano mai giunte all'Isola Bella, non lo si può escludere a priori, e non si può nemmeno escludere che possano essere arrivate copie dei libretti di Rospigliosi. Al momento è pressoché impossibile – per le difficoltà di accesso e per la mancanza di un catalogo edito del fondo manoscritto – studiare la consistenza dell'intero patrimonio librettistico dell'Archivio Borromeo; Davide Daolmi avanza comunque l'ipotesi che il codice Triv. 891 conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano e contenente i libretti della *Teodora* e del *San Bonifazio* sia da mettere in relazione proprio col mecenatismo teatrale di Vitaliano Borromeo.⁴³

Al di là delle ipotesi, è certo che il testo del *San Bonifazio* giunge nel territorio lombardo attraverso i gesuiti, come dimostra l'araldica nell'insolita decorazione a china del frontespizio dell'opera nel codice trivulziano, in cui l'emblema della Compagnia di Gesù campeggia sostenuto da due putti alati (Fig. 1). Una terza possibile linea di trasmissione si può allora rintracciare nello stretto legame, di cui si è detto prima, che unisce Francesco Spagnoli all'ordine dei gesuiti: non si può escludere che i versi del libretto rospigliosiano siano giunti tra le sue mani tramite una copia che, proprio come il testimone della Trivulziana, circolava tra i gesuiti.

dell'Archivio Borromeo cit., pp. XV-XXXVI: XXIII-XXIV.

⁴¹ I-IBborromeo, Famiglia Borromeo, *Vitaliano VI*, Corrispondenza Minute 1665-1667, 27 dicembre 1666, cit. in Carpani, *Drammaturgia del comico* cit., p. 74 e n. 113.

⁴² Nella risposta a tale missiva, Giulio Cesare Beagna scrive a Vitaliano Borromeo: «Quanto alle commedie San Alessio, San Bonifatio et Santa Teodora già dissi a Vostra Signoria Illustrissima che la prima fu stampata ma ora non se ne ritrova, la seconda non fu stampata in musica et della terza non fu stampata, né se ne ritrova che le parole manuscritte, ma non già la musica, la quale fu dal signor cardinale Barberino data al signor cardinale langravio al quale fu rubbata; il signor cardinale Barberino che volea ad istanza della Regina di Svezia farla recitar di novo non è stato possibile il ritrovarla» (I-IBborromeo, Famiglia Borromeo, *Vitaliano VI*, Corrispondenza 1666/1097, 9 gennaio 1666, cit. in Carpani, *Drammaturgia del comico* cit., p. 75 n. 115, la cui lettura è però corretta da Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII/1, 2006, pp. 45-46 n. 82, da cui riporto la citazione; l'articolo è consultabile in una versione ampliata al link <<http://www.saggiatoremusicale.it/home/riviste/il-saggiatore-musicale/indici/anno-xiii-2006-n-1/>>, 29 marzo 2018).

⁴³ Esaminando il testimone manoscritto della *Theodora*, Daolmi pone l'attenzione sull'insolita presenza delle didascalie riguardanti le mutazioni di scena: «Il copista deve aver perciò integrato un foglio di annotazioni di scena, forse simile a quello sopravvisuto per *Dal male il bene* [V-CVbav, Vat. Lat. 13355]. Visto che anche in questo caso Vitaliano Borromeo era il destinatario dei libretti romani, non è impossibile che il codice trivulziano sia tratto dal materiale a lui destinato» (ivi, p. 46). È comunque possibile che non tutto il Fondo musiche dell'Archivio Borromeo sia ascrivibile all'attività teatrale di Vitaliano; nell'ultimo quarto del secolo un altro collegamento tra Roma e l'area lombarda può essere rintracciato nella figura di Carlo IV Borromeo Arese (1657-1734), ambasciatore spagnolo dal 1686 presso la corte pontificia di Innocenzo XI, il quale nel 1689 sposa Camilla Barberini (1660/1740), figlia di Maffeo (1631-1685) e Olimpia Giustiniani (1641-1729) e pronipote dei fratelli cardinali Francesco e Antonio. In occasione delle loro nozze si mette in scena a Palazzo Barberini *La gelosa di se stessa*, con musica adespota su libretto di Arcangelo Spagna (1636 ca.-post 1720), della quale si conservano nell'Archivio Borromeo le *parti scannate* (MS.AP.002; cfr. Usula, *One more gem for «Isabella»* cit.). Ringrazio Margaret Murata per avermi segnalato questa informazione, che costituisce un'ulteriore conferma dell'esistenza di un asse Roma-Isola Bella.



Fig. 1: [IHS] | BONIFATIO | Tragedia sacra | rappresentata | in Roma | di Mons^o Rospigliosi, I-Mt, Triv. 891, c. 74r. Copyright © Comune di Milano – Tutti i diritti di legge riservati.

È possibile elaborare una quarta congettura alla luce di una fonte che testimonia un rapporto tra l'Oratorio dei padri Filippini di Como e il contesto musicale romano. La congregazione di San Filippo Neri si stabilisce dal 1668 presso il convento comasco di San Giacomo, gestendone la parrocchia pertinente su istanza pontificia dal 1671 – con la bolla di Clemente X del 4 marzo.⁴⁴ Presso la congregazione, come menzionato in precedenza, Spagnoli opera in qualità di insegnante di canto gregoriano e ai Filippini destina la composizione di alcuni mottetti, cantate e oratori. La prova sarebbe fornita da una lettera del 6 febbraio 1675 – segnalata da Alessandro Picchi – inviata da Como dal conte Cesare Lambertenghi (1644-1731) a Livio Odescalchi (1658-1713), che l'anno prima aveva raggiunto a Roma suo zio il cardinale Benedetto (1611-1689) e futuro papa Innocenzo XI dal 1676.⁴⁵ La missiva comincia con un ragguglio riguardante gli «oratorij, che si andavano facendo nella congregazione di S. Filippo» e prosegue con la richiesta di una «qualche bella cantata a 3. o quattro voci [...] con accompagnamenti d'Istromenti». Purtroppo non è stato possibile rintracciare alcuna risposta, né ulteriori documenti che possano avvalorare l'ipotesi di una linea di trasmissione certa, ma si noti che questa lettera precede di solo tre anni l'indicazione «1678» apposta sul manoscritto della parte staccata del duetto di Spagnoli. Tale circostanza, così come le ipotesi precedentemente avanzate, può tuttavia rivelarsi una suggestione inerente all'influenza dell'ambiente musicale romano fuori dal suo territorio; uno spunto che incoraggia a intraprendere e proseguire le ricerche negli archivi familiari, nel tentativo di ricostruire e tracciare la rete di relazioni alla base del contesto culturale di quegli anni.

⁴⁴ Cfr. Picchi, *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni* cit., p. 307 e Alessandra Baretta, *Parrocchia dei Santi Giacomo e Filippo*, in *Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le istituzioni ecclesiastiche: XIII-XIX secolo*, Milano, Regione Lombardia-Università degli Studi di Pavia, 2005, § 182, pp. 129-131, consultabile online all'indirizzo <<http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/istituzioni/Como-diocesi.pdf>> (29 marzo 2018).

⁴⁵ Cfr. Picchi, *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni* cit., p. 307 n. 16. Devo correggere la segnatura archivistica data da Picchi, che riporta il documento conservato in I-Ras, Archivio Odescalchi, II.E.5, *Lettere scritte a don Livio I ed altri Odescalchi*, lettera 31 (e non 50). La descrizione del fondo archivistico è consultabile al permalink <<http://ricerca.archiviodistatoroma.beniculturali.it/OpacASRoma/guida/IT-ASROMA-AS0001-0002541>> (29 marzo 2018). È interessante notare una curiosità che lega le famiglie Borromeo e Odescalchi: nel 1677 la nipote di papa Innocenzo XI, la contessa Giovanna Odescalchi (1657-1679), sposerà il nipote di Vitaliano Borromeo, il conte Carlo (1657-1734); cfr. Baldi, *La musica, i Borromeo* cit., p. XXI.

La migrazione testuale segnalata e discussa in queste pagine solleva, infine, una riflessione legata al valore del preesistente materiale reimpiegato nelle due composizioni tardo secentesche. In altre parole, benché non sia appurabile la destinazione delle composizioni di Spagnoli, e sebbene, come accennato all'inizio di questo paragrafo, sia lecito credere che egli non si sia affatto confrontato con la questione della diversa funzione del testo poetico originale, bisogna considerare quale caratteristica dei versi di Rospigliosi abbia consentito loro di essere impiegati al di fuori della drammaturgia complessiva del *San Bonifazio*. Per quanto riguarda i due pezzi d'assieme, se si valutasse la loro funzione nel libretto romano non si registrerebbe un'anomalia rispetto alle consuetudini drammaturgiche coeve, le quali prevedevano che i cori potessero intervenire direttamente nell'azione, oppure proponessero un commento, solitamente portatore di un affetto, o, infine, accompagnassero la danza. In particolare, in *San Bonifazio* l'intervento del coro è totalmente svincolato dall'azione principale: proprio come gli intermezzi, che potevano senza difficoltà alcuna essere reimpiegati in opere successive a quella per cui erano stati composti, è verosimile che i cori di fine d'atto, come quelli presi in esame in questa sede, potessero essere recuperati ed eseguiti in contesti drammatici differenti.⁴⁶ A ben vedere, la relazione tra i versi cantati dal coro e la drammaturgia del melodramma, rispetto alla quale i primi mantengono un significato autosufficiente, sussiste solo nel ruolo di commento ricoperto dal pezzo d'assieme, che declina la lezione morale e parenetica sottesa al libretto. Si tratta, cioè, di una questione di contenuto: in questo caso è il valore tematico veicolato dai versi di Rospigliosi a garantirne l'efficacia come testi a sé stanti. Più delicato sembrerebbe il caso del terzo componimento, ossia del dialogo della Chiesa Trionfante e della Chiesa Militante in cui, come si sarà notato nell'edizione del testo in partitura riportato nello schema comparativo di *Longi siano i sospiri* di Spagnoli/Mazzocchi (TAB. 3), al v. 3 si fa esplicito riferimento al nome di Bonifazio. Tuttavia, le prosopopee, dopo aver glorificato il novello martire, chiudono il cerchio della catechesi già esposta nei due cori. L'intento delle due diverse intonazioni del testo rospigliosiano è quindi il medesimo: persuadere lo spettatore e generare quella conversione dei costumi necessaria, come si legge nel duetto, a «prendere il porto alfin sopra le stelle», ovvero al raggiungimento del paradiso. Un effetto ricercato che, in verità, risulta essere estremamente ricorrente nei testi poetici di mottetti, cantate e oratori, che spesso sviluppano il *topos* controriformistico della caducità della vita umana connessa alla vanità delle cose del mondo, alla realtà del peccato e alla possibilità della redenzione, con schemi retorici del tutto assimilabili a quelli impiegati nel *San Bonifazio*.⁴⁷

⁴⁶ Cfr. Murata, *Dal ridicolo al diletto signorile* cit.; sull'influenza della tragedia classica nello sviluppo dell'opera romana e l'importanza assunta dal coro cfr. Ead., *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, «Early Music History», iv, 1984, pp. 101-134.

⁴⁷ Cfr. Robert L. Kendrick, *Devotion, Piety and Commemoration: Sacred Songs and Oratorios*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. by Tim Carter and John Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 324-377: 324, 327.