

CITTÀ DI VENTIMIGLIA
CIVICA BIBLIOTECA APROSIANA

APROSIANA

RIVISTA ANNUALE DI STUDI BAROCCHI



NUOVA SERIE, ANNO XVI - 2008

Dalla Biblioteca Comunale di Urbania: due raccolte musicali per un interprete*

di

Teresa M. Gialdroni

1. La ricerca sulla cantata da camera italiana si è indirizzata negli ultimi anni anche all'esame della struttura e dell'organizzazione di manoscritti miscelanei, esame che si presenta complesso e non sempre lineare; tuttavia la frequente presenza in essi di arie d'opera può contribuire a determinarne con maggiore precisione la provenienza e la contestualizzazione ambientale. Questo consente l'acquisizione di una serie di dati che la cantata in quanto tale non sempre è in grado di offrire.

È con questo spirito che ho affrontato lo studio di due manoscritti tuttora poco noti che si conservano nella Biblioteca Comunale di Urbania.¹ Si trovano nel cosiddetto Fondo Ubaldini, cioè nella biblioteca appartenuta all'omonima antica famiglia delle Marche che tenne la signoria della città di Apecchio dalla metà del Quattrocento fino al 1752, quando si estinse in seguito alla morte dell'ultimo discendente, Federico Ubaldini. La 'sezione musicale' di questo fondo sarebbe costituita complessivamente da sei manoscritti che presentano fra loro caratteristiche eterogenee per quanto riguarda sia l'aspetto materiale, sia il contenuto: oltre ai due oggetto del presente saggio, segnati rispettivamente Ubaldini 31/2 e Ubaldini VI.2.3, ve ne sono due, molto simili fra loro, che contengono un repertorio della prima metà del Seicento,² e altri due³ che tramandano arie d'opera del tardo Seicento e del primo Settecento.⁴ Il fondo è entrato nella biblioteca nel 1684; tuttavia alcuni dei manoscritti, fra i quali i

* Nel presente contributo offro la versione rivista di una parte dell'intervento dal titolo *The Urbania Manuscripts: A Study in Cantata Transmission*, letto nel corso della 13th Biennial International Conference on Baroque Music (Leeds, 2-6 luglio 2008).

¹ Per un quadro esaustivo sulla storia della biblioteca di Urbania, cfr. *La «libreria» di Francesco Maria II Della Rovere a Casteldurante da collezione ducale a biblioteca della città*, a cura di Mauro Mei e Feliciano Paoli, Urbania, Biblioteca e Civico Museo, 2008. Ringrazio il dott. Feliciano Paoli, direttore della Biblioteca Comunale di Urbania, per la sua generosa disponibilità.

² Segnati Ubaldini VI.1.1 e Ubaldini VI.1.2.

³ Segnati Ubaldini VI.2.16 e Ubaldini A 113.

⁴ Questi quattro manoscritti saranno oggetto di un mio prossimo lavoro. Una prima descrizione dei sei manoscritti nel loro complesso è offerta in Concetta ASSENZA, *Le raccolte di arie secentesche della Biblioteca Comunale di Urbania*, in *La «libreria» di Francesco Maria II Della Rovere a Casteldurante* cit., pp. 129-131.

due esaminati in questo studio, contengono un repertorio successivo a tale data, per cui verosimilmente potrebbero essere stati aggiunti al materiale Ubaldini pur avendo origine diversa e attualmente non ricostruibile.⁵

I due manoscritti che ho preso in considerazione sono molto simili dal punto di vista materiale: hanno la stessa legatura originale, sembrano compilati prevalentemente dalla stessa mano, presentano capilettera simili [Figg. 1a e 1b].⁶

Il manoscritto segnato 31/2 è composto da 120 carte con cartulazione originale, che presentano tutte una medesima filigrana costituita da un giglio inscritto in un cerchio doppio sormontato da un triangolo rovesciato (cioè uno scudo).⁷ Il manoscritto segnato VI.2.3 è costituito da 123 carte con numerazio-

⁵ Sul fondo Ubaldini della Comunale di Urbania, cfr. Feliciano PAOLI, *Collezioni artistiche del '600 per Casteldurante-Urbania*, in *Incisioni del '600. Le collezioni di Casteldurante dai Della Rovere agli Ubaldini*, catalogo della mostra (Pesaro - Urbania, 1992), a c. di Bonita Cleri e Feliciano Paoli, Urbino, Quattroventi, 1992, pp. 45-55.

⁶ Il manoscritto 31/2 sembra compilato quasi tutto da una stessa mano, con alcune piccole differenze che però, a mio parere, non incidono sull'unitarietà del codice: difatti in alcuni casi esse potrebbero dipendere dalla densità dell'inchiostro e dal *ductus* più o meno calligrafico. Per esempio, il segno del tempo ordinario «C» si presenta in due diverse maniere: un classico semicerchio, con cui inizia il primo pezzo, e un tipo più angolato presente già dalla metà circa del medesimo brano (da c. 13r); da c. 103 a c. 108v (in corrispondenza del penultimo pezzo) sembra ritornare il semicerchio iniziale, anche se più aperto e con un *ductus* più spesso. Anche il *custos* (chiuso da un tratto verticale verso il basso) è sostanzialmente lo stesso dall'inizio fino a c. 108v. Il numero «3» presente nell'indicazione del tempo ha una struttura interamente tondeggiante. L'ultimo pezzo, che inizia a c. 109v, potrebbe essere opera di un altro copista in quanto, pur mostrando un *ductus* sostanzialmente simile agli altri pezzi, se ne differenzia nel modo di indicare il tempo ordinario (tondo ma con la parte superiore allungata verso l'alto), il *custos* (un tratto orizzontale ondulato che termina verso l'alto) e il numero «3» (che ha la parte superiore costituita da un tratto tendenzialmente orizzontale). I capilettera appartengono alla medesima tipologia grafica molto squadrata, tranne il primo (forse intenzionalmente diversificato per la sua posizione in apertura di codice) e l'ultimo (con cui inizia l'ultimo pezzo, probabilmente, come ho già detto, opera di altra mano). Anche il manoscritto VI.2.3 ha un aspetto prevalentemente unitario e presenta molti tratti comuni con l'altro codice a cominciare dai capilettera, anche se qui sono più piccoli e meno decorati (ma da c. 26v fino alla fine sembrano essere più vicini a quello dell'ultimo pezzo di 31/2). Il tempo ordinario è indicato con un normale semicerchio fino a c. 26r (corrispondente, come vedremo, al ciclo di cantate di Bassani pubblicate a stampa nel 1680), ma a partire da c. 26v è indicato con un semicerchio identico a quello presente nell'ultimo pezzo del manoscritto 31/2; con quest'ultimo brano VI.2.3 condivide, oltre al modo di disegnare i capilettera, anche il segno del *custos* e il modo di scrivere il «3», mentre fino a c. 26 abbiamo un «3» e un «C» sostanzialmente simili a quelli della prima sezione del manoscritto 31/2 (questo tipo di «C» è presente fino a c. 8r).

⁷ Solo nelle ultime carte, non occupate da musica, appare lo stesso giglio ma inscritto in un cerchio singolo. Nel repertorio di Briquet non ho trovato una filigrana simile; tuttavia si dichiara che «Les filigranes inscrits dans un circle sont habituellement d'origine italienne»: cfr. Charles M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris, Picard, 1907, vol. II, p. 393. Ma una filigrana molto vicina a quella con il giglio in un doppio cerchio sormontato da un triangolo rovesciato si può vedere in Edward HEAWOOD, *Watermarks mainly of the 17th and 18th Centuries*, Amsterdam, Paper Publications

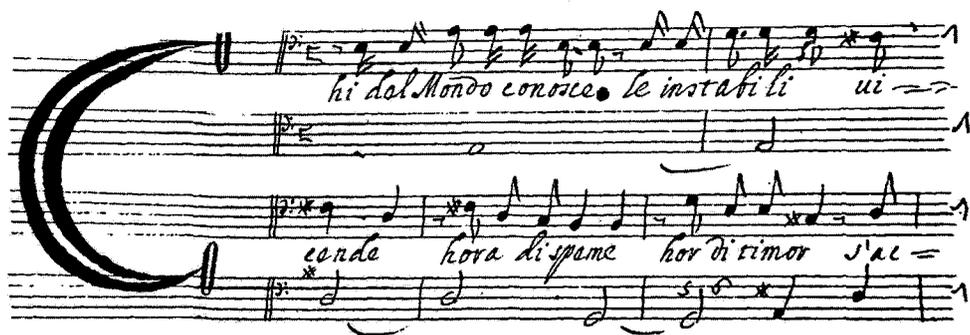


Fig. 1a. Ms. 31/2, c. 61v.

Fig. 1b. Ms. VI.2.3, c. 1.

ne anch'essa originale,⁸ nelle quali è possibile riconoscere tre diverse filigrane: un giglio inscritto in un doppio cerchio simile a quello individuato nel primo manoscritto, un'oca (o una colomba) inscritta in un cerchio e con due let-

Society, 1969, p. 100, n. 1591, corrispondente a una filigrana riconducibile a Venezia, 1690. Una filigrana perfettamente identica appare invece in David WOODWARD, *Catalogue of Watermarks in Italian Printed Maps, ca. 1540-1600*, Firenze, Olschki, 1996, p. 79, n. 111: «Fleur-de lys in two concentric circles under shield [...] 1613; [Spoleto]; Rome Filippo Thomassin».

⁸ La numerazione originale arriva fino a 140, ma risulta incoerente in quanto a volte viene numerata la pagina e a volte la carta.

tere ai lati («N» e «A»),⁹ e un animale a quattro zampe.¹⁰ L'elemento di maggior coesione fra i due manoscritti è dato dal registro vocale dei brani, tutti dedicati alla voce di basso. Entrambi portano l'intestazione «ex libris Antonij Barbarini» [Fig. 2], realizzata da mano seicentesca: il primo sul foglio di guar-

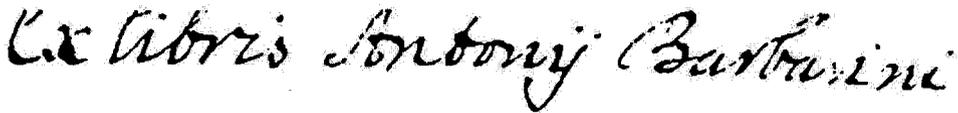


Fig. 2. Ms. 31/2, ex libris.

dia e l'altro in fondo, rovesciata. Viene spontaneo dunque ricondurre la proprietà dei due volumi al cardinale Antonio Barberini, notissimo mecenate di musica; tuttavia il repertorio esemplato in essi risale, come vedremo, ad anni successivi alla morte del prelado, avvenuta nel 1671. Nell'albero genealogico ufficiale della famiglia Barberini non risulta un altro Antonio vissuto successivamente al noto cardinale; potrebbe quindi trattarsi di un membro appartenente a un ramo cadetto, probabilmente quello residente nelle Marche. Tuttavia, dato che il nome è «Barbarini» e non Barberini, non si può escludere che si tratti di un personaggio che nulla ha a che fare con la nobile casata romana, ma di un Barbarini, cognome attestato nel Pesarese.

Il repertorio contenuto nei due volumi è tutto collocabile approssimativamente fra gli anni Settanta-Ottanta del Seicento. Il primo, segnato 31/2, accoglie arie e cantate adespote ma quasi tutte da me identificate; eccone lo spoglio:

- cc. 1-17 Il regnator inglese, «Lamento del Re d'Inghilterra» [Carlo Cossoni, *Cantate...* op. 13, Bologna s.d.]
 cc. 18-25v Pene non mi lasciate [Giovanni Legrenzi, *Cantate...* op. 12, Bologna 1676]

⁹ Si tratta di una filigrana presente anche nel manoscritto MS 1 della Library of Northwestern University (Evanston-Chicago), che contiene cantate romane del Seicento (cfr. William PORTER, *Northwestern University's Seventeenth-century manuscript of roman cantatas*, in *Essays in honor of John F. Ohl: a compendium of American musicology*, edited by Enrique Alberto Arias et al., Evanston, Northwestern University, 2001, pp. 92-121), e nel manoscritto F-Pn Vm 1 1293, che contiene musica sacra romana di Stefano Fabri e Bonifatio Gratiani, databile intorno agli anni Cinquanta del Seicento (cfr. Alessio RUFFATTI, *Le cantate di Luigi Rossi (1597-1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, tesi di dottorato, Università di Padova / Paris IV, 2006, p. 91; ringrazio l'autore per la segnalazione).

¹⁰ Non sono riuscita a trovare nei repertori una filigrana simile.

- cc. 26-29 Aureo serto real sei pur pesante, rec. (cc. 26-27v); Non è re chi non ha pena, «aria»¹¹ (cc. 28-29) [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, I.7]
- cc. 29v-35v Ogni più vago fiore, rec. (cc. 29v-30v); Chi nel seno il cor si trova, «Aria» (cc. 31-33); Ma lingua mia che parli, rec. (cc. 33-33v); Chi ritrova il cor nel seno, seconda strofa dell'aria precedente (cc. 34-35v) [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, I.21¹²]
- cc. 36-38v I tesori le gemme son gratie, rec.¹³ (cc. 36-36v); I diamanti poco brillano, aria¹⁴ (cc. 36v-38v) [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, II.1]
- cc. 39-42 Ira sdegno correte volate, aria¹⁵ [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, II.16]
- cc. 42v-45 Contro il rattor di Pirra, rec. (cc. 42v-43v); La bellezza è una gran maga, aria¹⁶ (cc. 44-45) [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, II.20]
- cc. 45v-49v O grandezze reali, rec. (cc. 45v-46v); Orologio siete voi, aria¹⁷ (cc. 47-49v) [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, III.13]
- cc. 50-58v Non vedo Achille ed il sospetto in seno, rec. (cc. 50-51); Vanne pur corona va non sto in perderti, aria (cc. 51-54); Lincomede [*sic*] ah che parli, rec. (cc. 54-55v); Vanne pur corona va il tuo carcere, seconda strofa dell'aria precedente, indicata come «Aria» (cc. 56-58v) [G. Legrenzi, *L'Achille in Sciro*, Bologna 1673, Licomede, III.19¹⁸]
- cc. 59-61 Numi eterni ch'il tutto reggete, aria [F. Cavalli?, *Antioco*, Lincaste, I.6]
- cc. 61v-62v Chi del mondo conosce, aria [F. Cavalli?, *Antioco*, Lincaste, II.16]
- cc. 63-72v Un infelice amante, cantata [?]
- cc. 73-83v Privo delle sue luci, «Canz.ne di Bellisario, che fu fatto accecare» [Alessandro Stradella]
- cc. 84-91v Orrido spaventevole e tremendo, cantata [?]
- cc. 92-102 La tua pompa selvaggia, «Cantata Recit.a» [Giovanni Bonaventura Viviani, *Cantate a voce sola* op. 6, Bologna 1689]

¹¹ Manca la seconda strofa presente nel libretto («Un Prometeo ne lo scoglio»).

¹² Si tratta di una scena-monologo di Licomede costituita da un recitativo interrotto dall'aria «Chi nel seno il cor si trova» (organizzata in due quartine) e che poi riprende sulle parole «Ma lingua mia che parli» per chiudersi infine con la seconda strofa dell'aria precedente, «Chi ritrova il cor nel seno».

¹³ Si tratta di alcuni versi che precedono l'aria «I diamanti poco brillano» all'interno del recitativo che inizia con le parole di Licomede «Eloquente il tuo labro».

¹⁴ Manca la seconda strofa presente nel libretto («Ori e perle sì mirabili»).

¹⁵ Nell'*Achille in Sciro* bolognese, quest'aria segue il recitativo «Rapirmi Pirra, oh dei?», costituito da un dialogo fra Licomede e Policaste (recitativo non presente nel manoscritto di Urbana); manca la seconda strofa presente nel libretto («Fato numi sdegnosi severi»).

¹⁶ Manca la seconda strofa presente nel libretto («In quel seno ove s'aggira»).

¹⁷ Manca la seconda strofa presente nel libretto («Sovra un trono senza guai»).

¹⁸ Si tratta di una scena con Licomede protagonista, analoga nella struttura alla scena I.21: il recitativo d'apertura viene interrotto dalla prima strofa di un'aria (organizzata in due parti), poi prosegue e infine è chiuso dalla seconda strofa dell'aria precedente.

c. 102v vuota

cc. 103-108v Il mio cor ch'è infelicissimo [?]

cc. 109-119 Arti insidie lusinghe vi chiamo in consiglio, «Prologo. Basso» [prologo per la tragicommedia in prosa *Dal tradimento le nozze* di Michele Bru-gueres].

Il volume si apre con il *Lamento del re d'Inghilterra*, brano presente anche in una raccolta a stampa di cantate interamente dedicata a Carlo Cossoni, l'opera decimaterza, non databile precisamente in quanto l'unico esemplare è privo di frontespizio; tuttavia, dato che l'op. 12 risale al 1675 e l'op. 14 al 1679, la silloge dovrebbe essere collocabile fra queste due date.¹⁹ È probabile che la nostra fonte sia successiva, in quanto era più consueto che una copia manoscritta fosse tratta da una stampa piuttosto che viceversa. Altre cantate presenti nel volume di Urbania sono anch'esse adesopote ma facilmente identificabili: si tratta di *Pene non mi lasciate* di Giovanni Legrenzi, pubblicata nel 1676 a Bologna nell'op. 12;²⁰ *Privo delle sue luci* («Canz.ne di Bellisario, che fu fatto accecare») di Alessandro Stradella, già nota attraverso altre due fonti manoscritte;²¹ e *La tua pompa selvaggia* di Giovanni Bonaventura Viviani, edita a Bologna nel 1689 nelle cantate a voce sola op. 6.²²

¹⁹ Cfr. Emil VOGEL - Alfred EINSTEIN - François LESURE - Claudio SARTORI, *Bibliografia della musica vocale profana italiana dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977 (d'ora in avanti *Nuovo Vogel*), vol. I, pp. 424-425, nn. 637-638. Uno studio sul *Lamento del re d'Inghilterra* si trova in Andrea GARAVAGLIA, *La rappresentazione del potere nella cantata italiana del Seicento, in Libidine dei potenti e angoscia dei vinti. Drammaturgia della crisi alla fine del Rinascimento*, atti del convegno (Roma, 5-8 ottobre 2006), a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2007, pp. 369-404: 396-400. Già era nota la presenza del testo di questo lamento, privo del nome dell'autore, in *Minerva al tavolino* di Cristoforo IVANOVICH (Venezia, Nicolò Pezzana, 1688, pp. 337-340, fra le «Varie gemme poetiche di più penne erudite»). Ora ho potuto rilevare che esso si trova anche in tre raccolte manoscritte di testi poetici conservate rispettivamente presso la Biblioteca Angelica di Roma (Ms. 1990), la Biblioteca Statale di Lucca (Ms. 1053) e la Biblioteca Croce di Napoli (55.B.33). La raccolta di Napoli e quella di Roma (che riporta un errore palese nell'intitolazione: «Lamento di Carlo Secondo [sic] re d'Inghilterra») attribuiscono esplicitamente il testo a Giacomo Lubrano, mentre nella silloge di Lucca, che contiene principalmente lavori di Lubrano, esso è assegnato a Francesco Zuccarone, un gesuita tragediografo amico di Lubrano stesso (su questo interessante personaggio cfr. Giorgio MORELLI, *Francesco Zuccarone S.J. insigne oratore e scrittore aquilano (1622-1656)*, in «La Regione», II/4, 1965, pp. 13-20; Luigi MUROLO, «Laberinti animati». *Per il teatro gesuitico di Francesco Zuccarone, «medico della peste»*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*, atti del convegno, a cura di Gianni Oliva e Vito Moretti, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 347-390). Difficile stabilire con precisione quale possa essere l'attribuzione corretta: tuttavia in entrambi i casi si tratta di illustri personalità dell'ambiente gesuitico napoletano di metà Seicento.

²⁰ Cfr. *Nuovo Vogel*, vol. I, p. 934, n. 1491.

²¹ Cfr. Carolyn GIANTURCO - Eleanor MCCRICKARD, *Alessandro Stradella (1639-1682): a Thematic Catalogue of His Compositions*, Stuyvesant (NY), Pendragon, 1991, p. 39.

²² Cfr. *Nuovo Vogel*, vol. II, p. 1843, n. 2954. Sulle cantate di Giovanni Bonaventura Viviani cfr. Herbert SEIFERT, *Giovanni Bonaventura Viviani: Leben, Instrumentalwerke, Vokale Kammermusik*, Tutzing, Schneider, 1982, pp. 75-102 e *passim*.

Ma l'elemento che può aiutarci a dare una collocazione più precisa a questo manoscritto – e di conseguenza anche a quello segnato VI.2.3, di cui poi parlerò – è la presenza di alcune scene con recitativo e aria dall'*Achille in Sciro* di Giovanni Legrenzi, tratte dalla versione rappresentata al teatro Formagliari di Bologna nel 1673,²³ e di due arie appartenenti a un *Antioco* rappresentato nello stesso anno e nello stesso teatro. L'identificazione delle scene appartenenti all'*Achille in Sciro* di Legrenzi mi sembra quantomai significativa, giacché di questa opera era pervenuta finora un'unica aria in due fonti, «Aura lieve per pietà».²⁴ Sono tutti brani del personaggio di Licomede, che nel 1673 a Bologna fu interpretato da Ippolito Fusai: si trovano tutte soltanto nel libretto bolognese del 1673 e non in quelli relativi alle rappresentazioni precedenti, quindi è ovvio che si tratta di arie scritte appositamente per lui. Per quanto riguarda *Antioco*, ci si dovrebbe chiedere a chi attribuirne l'intonazione, della quale il manoscritto di Urbania conserva una seppur minima memoria. Leone Allacci nella sua *Drammaturgia* assegna la musica dell'esecuzione bolognese del 1673 a un certo Giovanni Luca Carpiani;²⁵ questi, tuttavia, è soltanto colui che firma la dedica apposta sul libretto, e come tale difficilmente identificabile quale autore della partitura.²⁶ Inoltre non esistono altre testimonianze di un musicista con lo stesso nome: anche Ugo Sesini, nel catalogo dei libretti conservati presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, considera inattendibile l'attribuzione.²⁷ Inoltre Carpiani, da non confondere con Giovanni Antonio

²³ Cfr. Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, vol. I, p. 14, n. 157; Francesco PASSADORE - Franco ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002, pp. LXX-LXXIII (con lo spoglio completo del libretto originale) e 703-706.

²⁴ Le fonti si trovano presso la Christ Church Library di Oxford (Ms 958, cc. 57-60) e la Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Maiella" di Napoli (33.5.27). Cfr. PASSADORE - ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento* cit., p. 3.

²⁵ Cfr. *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, col. 95.

²⁶ Dedicata a Flavio Chigi firmata da Gio. Luca Carpiani, Bologna, 17 aprile 1673: «Se con ineffabile humanità non si degnasse V.E. di componere con la sua riverita Porpora, il manto reale ad Antioco, poco risplenderebbe il suo Maestoso Nome, e con pompa minore comparirebbe il suo fasto; Egli raffigura nella vostra lucida Stella quell'Astro, che sempre lo stesso, addita il Sole nascente, e gl'insegna la tomba, ond'egli, che si fa riverente seguace di un tanto lume, si assicura di ritrovare con facilità il Tempio dell'Honore, soura quei sublimi Monti, ove riposa la Gloria, e gode i suoi meriti la Virtù: Eccolo umilissimo inchinato al Trono della benignità di V.E. per supplicarne in gratia quella protezione, che non ardisce chiedere per giustizia; et io mentre ben devotamente glielo pongo a' piedi non lo stimo già dono da pareggiare alle meraviglie del vostro gran Nome, ma lo esibisco per tributo alla eternità della fama di V.E. insieme con i più umili, et ossequiosi impulsi della mia servitù e li faccio humilissima riverenza di V.E. hum div. Obl serv. Gio. Luca Carpiani».

²⁷ «Libretto di Niccolò Minato, con varianti. L'attribuzione a Gio. Luca Carpiani risale all'Allacci (col. 95); però nella dedicatoria a firma del Carpiani, che trovasi nel presente libretto, non risulta che questi sia il compositore della musica»: *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. V: *Libretti d'opera in musica*, preparato e pubblicato dal prof. dott. Ugo Sesini [...] rielaborando schede di Gaetano Gaspari, Bologna, Azzoguidi, 1943, t. 1, p. 90.

Carpani,²⁸ firma anche la dedica nel libretto bolognese dell'*Achille in Sciro* di Legrenzi,²⁹ e quindi mi sembra abbastanza probabile che si tratti di un personaggio che aveva l'incarico di adattare il libretti per il teatro Formagliari. Dunque, di chi può essere la musica di questo *Antioco* bolognese? A quanto è dato sapere l'unica intonazione finora nota dell'*Antioco*, opera su testo di Nicolò Minato, è di Francesco Cavalli, che la mise in scena a Venezia nel 1658 [1659].³⁰ Sono attestate altre esecuzioni di quest'opera a Reggio Emilia nel 1668 e a Firenze nel 1670.³¹ Per questo motivo non sembrerebbe azzardato pensare che anche l'*Antioco* bolognese possa essere di Cavalli, seppure con ampi rimaneggiamenti a cominciare dal testo: rimaneggiamenti che possono essere attribuiti proprio a Giovanni Luca Carpani. Tuttavia le due arie presenti nel manoscritto di Urbania si trovano solo nel libretto bolognese e non sono presenti nella versione primitiva del testo musicata da Cavalli nel 1658. Si tratta di due arie di Lincaste che occupano da sole due diverse scene a mo' di monologo: «Numi eterni ch' il tutto reggete» e «Chi del mondo conosce», che nel libretto di Bologna si trovano rispettivamente nella sesta scena del primo atto e nella sedicesima del secondo. Nella creazione originale di Nicolò Minato, il personaggio di Lincaste non solo non ha queste due arie, ma è del tutto privo di pezzi chiusi: i suoi interventi sono limitati infatti a tre brevissimi dialoghi nel primo e nel terzo atto. Visto che nel libretto bolognese esistono anche altre scene dedicate a Lincaste non presenti nella versione originale, è chiaro che c'è stata una precisa volontà di gratificare un cantante altrimenti relegato a un ruolo del tutto secondario, così come era avvenuto anche nell'*Achille in Sciro*. Rimane aperto il problema dell'autore della musica: è stato Cavalli stesso a fornire l'intonazione per queste due nuove arie? Certo, l'ipotesi è quantomai affascinante, soprattutto se pensiamo che dell'*Antioco* non sarebbe pervenuta nemmeno una nota, almeno allo stato attuale delle conoscenze. Questa ipotesi potrebbe essere sostenuta anche dal fatto che la stagione del teatro Formagliari del 1673 offre un'altra opera di Cavalli, il *Giasone* su testo di Cicognini:³² ciò potrebbe far pensare a un coinvolgimento diretto del musicista veneziano (inoltre, sempre nel 1673, la sua *Erismena* viene ripresa nella vicina Forlì dopo essere stata presentata nel 1668 proprio al teatro Formagliari³³). Il vecchio Cavalli era delu-

²⁸ Cfr. la corrispondente 'voce' a firma di Thomas WALKER e Jennifer WILLIAMS BROWN, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 5, p. 179.

²⁹ La dedica a Rinaldo d'Este, datata 20 maggio 1673, è interamente trascritta in PASSADORE-ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento* cit., p. 706.

³⁰ Cfr. *Drammaturgia di Lione Allacci* cit., col. 95; Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* cit., vol. I, p. 232, n. 2199.

³¹ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* cit., vol. I, p. 232, nn. 2200-2201.

³² Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* cit., vol. III, p. 313, n. 11822.

³³ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* cit., vol. III, p. 52, rispettivamente n. 9125 per la rappresentazione di Forlì e n. 9121 per quella di Bologna del 1668.

so dall'ambiente operistico veneziano negli anni successivi al suo ritorno trionfale da Parigi, e forse era ormai cosciente di aver perso l'egemonia rispetto ai giovani autori di 'ariette' alla moda; pertanto è plausibile che abbia tentato di guardare a territori vergini, come aveva fatto anni prima con Napoli. Le rappresentazioni bolognesi, insieme con altre esecuzioni in centri minori, troverebbero dunque una giustificazione nella necessità del compositore di piazzare le sue opere un po' dappertutto per tenere alta la sua popolarità.³⁴ Dunque le due arie conservate nel manoscritto di Urbania potrebbero essere una testimonianza musicale dell'*Antioco* di Cavalli legata alla rappresentazione bolognese.³⁵ Del resto una circolazione di *Antioco* è attestata anche dalla sua presenza in una lista di libri per musica trovata da Valeria De Lucca nelle carte della famiglia Colonna relative all'anno 1678.³⁶

C'è da dire però che il problema dell'attribuzione delle arie per Fusai si dovrebbe porre anche per le arie dell'*Achille in Sciro*, in quanto, come ho già detto, si tratta anche in questo caso di arie presenti solo nella versione bolognese. Tuttavia, nel libretto non si parla, come in altre occasioni, della presenza di arie riconducibili a un revisore: quindi mi sembra plausibile legarle al nome di Legrenzi stesso che, tra l'altro, all'inizio degli anni Settanta concorse per il posto di maestro di cappella in San Petronio; sebbene egli non ottenesse questa ambita carica, si può ragionevolmente pensare a una sua presenza a Bologna nel 1673 per l'adattamento di una propria partitura.³⁷

2. Anche buona parte dei brani contenuti nell'altro volume con l'indicazione «ex libris Antonij Barbarini» (segnato Ubaldini VI.2.3 e sicuramente colle-

³⁴ Per questi suggerimenti ringrazio Dinko Fabris, che ha messo a mia disposizione la sua indubbia competenza "cavalliana".

³⁵ Tuttavia potrebbero non essere le sole arie superstiti di una partitura che, com'è noto, è andata perduta: infatti nel manoscritto segnato 648.C della biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Maiella" di Napoli sono conservate tre arie sempre dell'*Antioco* di Minato, e precisamente: «Bambino spietato» (*Antioco*, I.3), «Come dolce è la speranza» (*Antioco*, I.15) e «O soave libertà vivi sempre nel cor mio» (*Tolomeo*, I.18). Questa raccolta, oltre a contemplare arie d'opera di Scarlatti, un brano di Pier Simone Agostini e uno di Bernardo Pasquini, contiene arie dall'*Anacreonte tiranno*, dall'*Antonino e Pompeiano* (entrambe Venezia, Teatro San Salvatore, 1677) e dal *Giulio Cesare in Egitto* (Venezia, Teatro San Salvatore, 1676) di Antonio Sartorio, dalla *Tullia Superba* (Venezia, Teatro Sant'Angelo, 1678) di Domenico Freschi e dal *Vespasiano* (Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 1678) di Carlo Pallavicino, cioè tutte opere risalenti agli anni '70 di musicisti operanti in ambito veneziano: non mi sembra quindi del tutto peregrina l'ipotesi di un'attribuzione a Cavalli anche delle tre arie prima citate. Mi riservo comunque di approfondire questo punto in altra sede.

³⁶ Cfr. Valeria DE LUCCA, «Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria». *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's Patronage of Music and Theater between Rome and Venice (1659-1675)*, PhD diss., Princeton University, 2008, p. 268.

³⁷ Cfr. la 'voce' *Legrenzi, Giovanni* a firma di Stephen BONTA, in *The New Grove Dictionary* cit., vol. 14, pp. 485-490: 486.

gato a quello appena descritto) può essere facilmente ricondotta all'ambiente bolognese; eccone lo spoglio:

- cc. 1-7 Che pensi o core?, «Consulta Amoroſa. Opera del Bassani» [G.B. Bassani, *L'armonia delle sirene*, Bologna 1680]
- cc. 7v-13v Lilla cara lascia il gioco, «Gioco di Primiera del Bassani» [G.B. Bassani, *L'armonia delle sirene*, Bologna 1680]
- cc. 14-19 In amor non ho fortuna, «Amoroſa povertà sfortunata del Bassani» [G.B. Bassani, *L'armonia delle sirene*, Bologna 1680]
- cc. 19v-26 Già foriera di pace, «Del Bassani» [G.B. Bassani, *L'armonia delle sirene*, Bologna 1680]
- cc. 26v-32v A riva nocchieri ſi ſalvi chi può, «Aria. Presto. La fortuna sfortunata del mondo. Opera dell'Albergati» [P. Albergati Capacelli, *Cantate morali...* op. 3, Bologna 1685]
- cc. 33-37v Gonfio da tue follie, «Cantata del Co. Albergati. Canzone morale. Caducità delle coſe mondane» [P. Albergati Capacelli, *Cantate morali...* op. 3, Bologna 1685]
- cc. 38-44 Guerra guerra all'armi, «Fallacia del pensiero humano descritta con le vane ſperanze del Turco nella p.n.te guerra» [P. Albergati Capacelli, *Cantate morali...* op. 3, Bologna 1685]
- cc. 44v-48v Nella ſtagion che flora, «L'età dell'huomo paragonata al fiore. Dell'Albergati» [P. Albergati Capacelli, *Cantate morali...* op. 3, Bologna 1685]
- 49-57³⁸ Mortal che pensi ancor mutolo, «Cantata del Bassani» [travestimento ſpirituale di *Che pensi o core?*, cc. 1-7]
- 59-61v Reſiſter più non ſo, «Canzonetta novella del Bassani»
- cc. 62-65³⁹ Un labro ridente è calma d'un cor, «Can.ta nov.la del Bassani»
- cc. 65v-68v⁴⁰ Queſto cor che ſta penando, «Canz.ta novella del Bassani»
- cc. 68v-70 Dimmi almen che coſa ſia, «Del Bassani»
- cc. 70-72 Queſto cor è tutto foco, «Del Bassani»
- cc. 72-73v Dimmi o cruda, «Canz.a Nov.la del Bassani»
- cc. 74-76 Il ſereno d'un bel volto, «Bassani»
- cc. 76-78 Per quel crin ch'il cor mi lega, «del Bassani»
- cc. 78v-85⁴¹ Chi vuol viver felice, «canz.ta nov.la del Bassani»
- cc. 86-88 Se vuoi gioire, «Cantata Romana» [B. Paſquini, *Tessalonica*, Eunomio, II.4]
- cc. 89-112⁴² Sopra un'eccelſa torre, «Incendio di Roma dalla crudeltà di Nerone» [Alessandro Stradella]

³⁸ Il verso di c. 52 viene ſegnato come c. 53; poi riprende la cartulazione normale.

³⁹ Il verso di c. 62 viene ſegnato come c. 63; poi riprende la cartulazione normale.

⁴⁰ Il verso di c. 66 viene ſegnato come c. 67; poi riprende la cartulazione normale.

⁴¹ Il verso di c. 79 viene ſegnato come c. 80; poi riprende la cartulazione normale.

⁴² Il verso di c. 89 viene ſegnato come c. 90; quello di c. 94 come c. 95; quello di c. 99 come c. 101; quello di c. 105 come c. 106; quello di c. 110 come c. 111.

- cc. 112v-129⁴³ Era risorta invano, «La presa di Buda dall'armi imperiali» [Bernardo Pasquini]
 cc. 130-137 Consolati Dorindo che il disperar pietà [?]
 cc. 137v-140v Belle zite non credite, «Canzone alla Napolitana» [?].

Come si può vedere, il manoscritto contiene principalmente cantate presenti nella raccolta *L'armonia delle sirene* di Giovanni Battista Bassani, stampata a Bologna dall'editore Monti nel 1680,⁴⁴ e nelle *Cantate morali* op. 3 di Pirro Albergati Capacelli, stampate a Bologna sempre da Monti nel 1685.⁴⁵ In questo caso dunque si tratterebbe di composizioni degli anni Ottanta, anche se non è escluso che possano risalire a qualche anno prima. Inoltre la cantata *Mortal, che pensi? Ancor mutolo stai?* «del Bassani» altro non è che un 'travestimento spirituale' della cantata *Che pensi, o core? Ancor mutolo stai?* che apre la raccolta: la musica è identica, ma il pentagramma che avrebbe dovuto contenere la linea del basso strumentale è vuoto. I due testi sono messi a confronto nella Tab. 1.

Gli unici elementi apparentemente estranei a questo contesto sembrano essere il brano che porta l'intestazione «cantata romana» (cc. 86-88) [Fig. 3] e la canzone alla napolitana *Belle zite che credite* (cc. 137v-140v). Il primo pezzo, in realtà, non è una cantata bensì un'aria di Eunomio dalla *Tessalonica* di Bernardo Pasquini (II.4), opera su testo di Nicolò Minato rappresentata a Roma a Palazzo Colonna nel 1683.⁴⁶ L'uso del termine cantata dimostra quanto fosse casuale l'applicazione di questa etichetta, che qui può essere stata adottata solo per sottolineare il contesto cameristico in cui viene eseguita un'aria d'opera. Inoltre l'aggettivo «romana» sembra voler sottolineare l'estraneità del brano rispetto all'ambito prevalentemente bolognese. Ciò potrebbe voler dire che nel confezionare il volume c'era coscienza di questa omogeneità geografica, rotta solo dalla presenza di alcuni brani dei quali pertanto veniva sottolineata l'eccezionalità. Tale omogeneità non mi sembra intaccata dalla presenza di cantate adespote ma attribuibili a musicisti operanti prevalentemente a Roma: *Era risorta invano* (cioè *La presa di Buda dall'armi imperiali*) di Bernardo Pasquini e *Sopr'un'eccelsa torre* (cioè *Incendio di Roma dalla crudeltà di Nerone*).⁴⁷ Sappiamo bene che la definizione dell'ambiente in cui è nata una cantata e, soprattutto, i modi della sua circolazione sono molto meno accertabili rispetto al

⁴³ Il verso di c. 115 è segnato come c. 116; quello di c. 120 come c. 121; quello di c. 125 come c. 126; quello di c. 130 come c. 131; quello di c. 135 come c. 136.

⁴⁴ Cfr. *Nuovo Vogel*, vol. I, p. 160, n. 263.

⁴⁵ Cfr. *Nuovo Vogel*, vol. I, p. 23, n. 37.

⁴⁶ Cfr. Gordon Ferris CRAIN, *The Operas of Bernardo Pasquini*, Ann Arbor (Michigan), UMI, 1965, vol. I, pp. 152-164; vol. II, p. 163.

⁴⁷ Per le fonti già note cfr. GIANTURCO - MCCRICKARD, *Alessandro Stradella (1639-1682)* cit., pp. 49-50.

«Consulta Amorosa. Opera del Bassani» cc. 1-7	«Cantata del Bassani» cc. 49-57
<p>Che pensi, o core? Ancor mutolo stai? Di', che farai? Dunque quest'alma amante seguir l'orme dovrà d'un dio incostante.</p> <p>No no che più non voglio Amore nel mio sen; fuggir vuo' un tal cordoglio qual lampo, qual balen.</p> <p>Non più si fiero ardore vuo' m'arda nel mio cor; del cieco dio d'amore non temo il rio dolor.</p> <p>Troppo folle è quel core ch'ha guida un fanciullo, un cieco amore.</p> <p>Guerra, guerra amore m'appresta, ma la pace la voglio al mio cor. In van tenta il dio di Gnido al mio seno fatto infido soggettarmi al fiero rigor.</p>	<p>Mortal, che pensi? Ancor mutolo stai? Di', che farai? Dunque del tuo peccato non vuoi chieder perdono a un Dio piagato.</p> <p>Non più la pertinacia alberghi nel tuo sen, del tuo fallir l'audacia sparisca qual balen.</p> <p>Ricordati d'un Dio che per te sol mori; ei sol desia pentito di rivederti un di.</p> <p>Troppo folle, o mortale, troppo misero sei se corri al male.</p> <p>Guerra, guerra il mondo t'appresta, e la pace ti leva dal cor. Par col riso che t'alletti, che t'inviti alli dilette, e ti stratia l'alma e 'l cor.</p>

Tab. 1.



Fig. 3. Ms. VI.2.3, c. 86.

repertorio operistico: se una singola aria di un'opera ci riporta più facilmente al luogo e alla data di esecuzione, per le cantate rimangono margini ben più ampi e difficilmente ricostruibili. L'accoglimento nell'antologia di Urbania di questi due brani – per almeno uno dei quali, *Sopr'un'eccelsa torre*, è accertata un'ampia circolazione anche in ambito non romano – potrebbe essere dovuta a logiche diverse, legate al loro contenuto. In entrambi i casi si tratta di cantate storiche, incentrate su personaggi forti e controversi (Solimano, Nerone), la cui cifra drammaturgica è connotata in maniera molto decisa. Questo potrebbe essere frutto della scelta precisa di un esecutore dotato di una forte personalità. Una caratterizzazione analoga, infatti, è presente anche in altre due cantate contenute nel volume gemello (il manoscritto 31/2): *Privo delle sue luci* (cioè *La morte di Belisario*) di Alessandro Stradella, nella quale il generale bizantino viene rappresentato secondo la leggenda medievale che lo vuole accecato per ordine di Giustiniano e costretto a mendicare; e *Orrido spaventevole*, una sorta di lamento di Plutone che vede il suo terribile potere soggiogato dal fascino di una donna, Proserpina (anche qui, dunque, un personaggio forte si presenta piegato e messo in discussione). Di quest'ultima composizione ho trascritto integralmente il testo (vedi Appendice, I).

Tutte queste considerazioni portano a una possibile *raison d'être* per i due manoscritti esaminati: l'elemento che li unisce e li rende intimamente connessi fra loro è la personalità di un cantante, Ippolito Fusai. Fusai era un basso fiorentino che agli esordi della sua carriera aveva lavorato nella sua città presso i Medici e partecipato agli spettacoli organizzati dall'Accademia dei Sorgenti.⁴⁸ Nel 1661 prende parte alla rappresentazione dell'*Erismena* di Cavalli al teatro di via del Cocomero, opera poi ripresa al Formagliari di Bologna nel 1668 e a Forlì nel 1673 (ma in questi due ultimi casi non abbiamo testimonianza della sua partecipazione). Il coinvolgimento di Fusai in una rappresentazione di un'opera di Cavalli già nel 1661 potrebbe avvalorare l'ipotesi – a mio parere

⁴⁸ Su Ippolito Fusai, cfr. Robert L. WEAVER - Norma WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, 1978, *passim*; Warren KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993, *passim* ma in particolare pp. 413-415; Beth L. GLIXON - Jonathan E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University, 2006, pp. 332-333; Ellen ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California, 1991, p. 441; Vassilis VAVOULIS, *A Venetian World in Letters: The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, «Notes», 59/3, 2003, pp. 556-609: 569, n. 33; Sara MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003, lettere n. 660 e 1067; Sergio MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 190 (lettera n. 22 del 1664), 238 (lettera n. 26 del 1668), 365 (lettera n. 41 del 1679), 471 (lettera n. 66 del 1681) e 584 (lettera n. 99 del 1683). Ringrazio Beth Glixon che mi ha indicato questi ultimi riferimenti bibliografici.

già sufficientemente provata – che di Cavalli fosse anche l'*Antioco* bolognese, e che dunque sia stato Cavalli stesso a intonare le arie aggiunte per Fusai: un cantante, cioè, che nel 1673 godeva di una fama tale da imporre la creazione 'su misura' di veri e propri monologhi, la cui memoria musicale è rimasta affidata al manoscritto di Urbania. Se questo è vero, per analogia sarebbero da ricondurre a Fusai anche gli altri pezzi compresi nella raccolta, che potrebbero essere associati in particolare al periodo trascorso dall'artista a Bologna per cantare al Formagliari. Infatti, all'ambiente bolognese riporta non solo la già citata cantata di Cossoni, stampata a Bologna negli anni Settanta, ma anche il brano adespoto *Arti insidie lusinghe*, che non porta altra indicazione che l'intestazione [Fig. 4]. Penso che si tratti del prologo di un'opera in prosa dal titolo *Dal tradimento le nozze* del romano Michele Brugueres (noto principalmente come autore di testi per oratori),⁴⁹ della quale conosciamo diverse edizioni: una napoletana del 1671 con il titolo *La principessa straniera ovvero Disavventure nell'allegrezze*,⁵⁰ una romana del 1680⁵¹ e una bolognese impressa dal Longhi ma priva di data;⁵² nella dedica premessa alla ristampa napoletana si fa



Fig. 4. Ms. 31/2, c. 109.

⁴⁹ Su Brugueres, letterato accademico umorista che fu alla corte di Benedetto Pamphilj, cfr. alcuni brevi cenni in Lina MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca*, Roma, Santoni, 1955, pp. 44, 74, 125, 130, 134, 157, 361, 519, 536, 540.

⁵⁰ Napoli, Giacinto Passaro, 1671 (un esemplare è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma alla segnatura 35.4.E.9.2).

⁵¹ Cfr. *Dal tradimento le nozze, opera scenica del sig. Michele Brugueres romano all'illustriss. sig. il sig. Conte Paolo Fratina*, Roma, Tizzoni, 1680: cfr. Saverio FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1994, p. 754.

⁵² Cfr. *Dal tradimento le nozze, opera scenica del signor Michele Brugueres romano*, Bologna, Longhi, s.a. (un esemplare alla Nazionale di Roma, 35.4.E.9.1).

riferimento a una circolazione di questo dramma in ambiente romano anteriore al 1671.⁵³ In nessuna delle stampe di questa commedia è indicata la presenza di un prologo in musica. Tuttavia il testo del prologo tramandato dal manoscritto di Urbania (vedi Appendice, II) porta segni inequivocabili del suo collegamento con questa tragicommedia: i versi costituiscono infatti una sorta di *résumé* della vicenda messa in scena da Brugueres e contengono la citazione esplicita dei quattro personaggi principali (Amidoro, Cirenia, Osmondo e Arminda).

La prassi di far precedere un'opera scenica in prosa da un prologo in musica è abbastanza consueta nel Seicento, ma di solito l'inserimento dell'introduzione musicale veniva segnalato nella fonte letteraria. Per esempio proprio nella stampa di un'altra favola tragicomica di Brugueres, *Il vero amore non vuol politica*, apparsa a Roma nel 1676,⁵⁴ l'impiego di un prologo per musica è espressamente indicato. In questo caso, invece, le diverse ristampe della fonte letteraria non fanno cenno al prologo, che pertanto risulta testimoniato unicamente dalla fonte musicale di Urbania. La mancata registrazione della presenza del prologo nel testo dato alle stampe testimonierebbe l'estemporaneità con cui esso poteva essere realizzato ed eseguito in contesti privati. Nella dedica premessa all'edizione romana del 1680 si avverte che *Dal tradimento le nozze* «riusciva molto comoda alle conversazioni private»: si può dunque pensare che anche un'eventuale esecuzione bolognese intorno all'anno 1673, attestata dalla stampa del Longhi, possa essere avvenuta in una conversazione privata e possa aver accolto un prologo approntato in maniera estemporanea a beneficio di un cantante, Ippolito Fusai, che era stato già gratificato di arie appositamente scritte per lui per le riprese di due opere importate da Venezia.

3. Concludendo, cosa ci dicono di nuovo queste fonti? Si tratta di manoscritti che, prima di entrare nella biblioteca di Urbania, erano appartenuti a un non meglio identificato Antonio Barberini o Barbarini, probabilmente un nobile dilettante di musica marchigiano con la voce di basso, che aveva scelto di raccogliere brani adatti al suo registro vocale. D'altra parte la compilazione

⁵³ «Questa commedia (della quale il titolo è la principessa straniera) viene a ricoverarsi nella casa di V.S. essendo bene informata di che modo potrà essere trattata: e ben vero, che lo scavalcare fu alla mia bottega, ma io conoscendome inabile a sostentarla, altro non potei fare, sapendo, che veniva da Roma, e che era per starsi qualche tempo a Napoli, imparai Carbone huomo di sua casa a parlare Napoletano, acciò fosse meglio gradito il suo parlare, e così la mando à V.S. levandomi quello che non posso tenere; per tanto la prego usare la sua solita cortesia a questa forastiera che scoprendosi l'esser suo li resterà tenuta; ed io resto qual fui, Nap. Il primo di gennaio 1672. Di V. S. Devotissimo servitore Francesco Massari Libraro. In lode del signor Andrea Morena A chi è dedicata l'opera».

⁵⁴ Cfr. FRANCHI, *Le impressioni sceniche* cit., pp. 420 e 753 (un esemplare presso la Nazionale di Roma, 6.23.F.31.2).

deve essere stata realizzata certamente sulla base di copie che possedevano già una loro coerenza e una loro organizzazione interna. Lo dimostra il fatto che molti brani sono riconducibili con sicurezza al cantante Ippolito Fusai, il che potrebbe far pensare che si tratti di raccolte fatte appositamente per lui. A questo proposito a me sembra molto significativo che, per quanto riguarda *L'Achille in Sciro* di Legrenzi, non vengano copiate solo le arie, ma anche i recitativi che le precedono, il che dimostrerebbe una particolare sensibilità per la struttura drammatica nel suo insieme. In tal modo, infatti, si evita la decontestualizzazione delle arie e si lascia inalterata l'unità drammatica dell'intera scena:⁵⁵ questa esigenza sembra più adeguata a un cantante, che doveva trovare un collegamento fra l'affetto espresso dall'aria e la situazione scenica in cui questo affetto era inserito. Inoltre, se la fonte usata dal copista di Antonio Barberini o Barbarini è un'antologia ad uso del cantante Fusai, la presenza dell'aria della *Tessalonica* di Pasquini potrebbe rappresentare un tassello in più nella definizione della biografia dell'interprete toscano, dal momento che si potrebbe ipotizzare una sua partecipazione, finora del tutto ignorata, alla rappresentazione di quest'opera a Roma nel 1683 nel ruolo di Eunomio. Per di più, il fatto che le cantate siano tutte di ambiente romano (Stradella, Pasquini) potrebbe avvalorare la tesi di un collegamento di Fusai con Roma.⁵⁶ A questo punto, però, potremmo perfino avanzare l'ipotesi che i due manoscritti possano essere stati di proprietà dello stesso Fusai, e poi acquistati in un secondo momento da Antonio Barbarini. Un particolare a sostegno di questa ipotesi potrebbe essere la mancanza della linea del basso strumentale nella cantata *Mortal, che pensi?*, travestimento spirituale della cantata che apre la raccolta, *Che pensi, o core?*: una copiatura affrettata, limitata alla sola parte vocale e dovuta probabilmente a un copista diverso, stando alla forma del *custos*,⁵⁷ trova una sua giustificazione se la consideriamo come una copia d'uso per un cantante,

⁵⁵ È da rilevare il fatto che si prediligono scene-monologo. Inoltre in due casi (I.19 e III.21) si riportano scene con una più articolata alternanza fra recitativo e aria, con quest'ultima (costituita dalle canoniche sezioni A e B) replicata con una seconda strofa, con musica identica, alla fine della scena.

⁵⁶ Un altro esile riferimento romano potrebbe essere colto nella cantata *Un infelice amante* – adespota e priva di qualsiasi indicazione – contenuta nel manoscritto 31/2: il testo, fra i più comuni dell'armamentario arcadico, colloca l'infelice protagonista «Del Tebro a l'alte sponde».

⁵⁷ Cfr. nota 6. Se vogliamo dare un significato alle particolarità grafiche, anche minime, a suo tempo registrate alla luce del contenuto dei due codici, potremmo anche ipotizzare la presenza di due copisti che si sono alternati in entrambi i manoscritti in corrispondenza di ben precise sezioni; il copista (mano B) che ha vergato il Prologo *Arti insidie lusinghe* che chiude il manoscritto 31/2 (cc. 109-119) potrebbe essere lo stesso che ha copiato le cantate di Albergati, le arie/canzonette di Bassani, le cantate e l'aria di Pasquini, la cantata di Stradella e la canzone alla napoletana del manoscritto VI.2.3 (cc. 26v-[140]); il copista (mano A) che ha vergato le cantate di Bassani che aprono lo stesso manoscritto VI.2.3 (cc. 1-26r) e che sono presenti anche nella stampa del 1680, sarebbe responsabile anche della stesura della cantata di Cossoni, delle arie di Legrenzi e Cavalli, delle cantate di Stradella e Viviani e delle due adespote del manoscritto 31/2 (cc. 1-108v).

che, in caso di necessità, avrebbe potuto far ricorso alla versione musicale completa all'inizio della raccolta stessa.

L'interesse di questi due manoscritti risiede quindi principalmente in tre fattori: in primo luogo il fatto di essere l'unica fonte, anche se parziale, di opere finora considerate perdute; in secondo luogo l'essere il risultato di una compilazione realizzata, secondo me, per un cantante in un periodo in cui questa prassi non era ancora particolarmente diffusa; e infine, la possibilità, anche se ipotetica, di attribuire al repertorio di un cantante non solo arie d'opera ma anche cantate.

Appendice

I

Orrido spaventevole e tremendo

Ms. 31/2, cc. 84-91v

Orrido, spaventevole e tremendo,
pallido in vista e con irato ciglio,
gran signor dell'ombre,
di Proserpina bella
mal conosciuto amante,
con terribili accenti
esclamava così parlando ai venti:
"Ecco deposto a terra
il valor del mio impero,
ecco che sta soggetto
al rigor d'un bel guardo
il gran dio dell'inferno.
Io che son riverito, anzi temuto,
da chimere e da mostri,
tremante e riverente
al girar di due lumi agghiaccio et ardo,
né con suppliche o preghi
l'inesorabil ira placar poss'io.
Piangete, alme, piangete il caso mio!
Io che fo' con miei cenni
correr ubbidienti
sfingi, furie e serpenti,
io che posso sdegnato
con le tenebre heredi
della notte infernale
smorzare il sole, subbissar le stelle,
io che domino il mondo,
dominato e schernito
son da un bel guardo rio.
Piangete, alme, piangete il caso mio.
Ma che?
Lascero che, schernito e vilipeso,
senz'un raggio di speme,
mi tormenti Cupido?
Dunque il re dell'inferno
ha da vedersi odiato?
Due begl'occhi daran ingiusta legge
a chi domina e rege
il centro della terra?
No, no: soffrir non voglio,
voglio mover l'abisso

e con nemi e tempeste,
 con fulmini di dispetto,
 con baleni d'orgoglio
 voglio atterrir et atterrar il mondo;
 né si trovi potenza
 che possa contro me far resistenza.
 Temp'è di vendicarmi:
 alla guerra, alla guerra, all'armi, all'armi!

Venite o Furie
 dal profondo herebo,
 con nemi e turbini
 turbate l'aria.
 Si faccia straccio,
 il sol oscurisi,
 il ciel subissasi,
 il mondo atterrisi,
 finché Proserpina
 soggetta vengane
 sotto il mio imperio”.

Così disse sdegnato e fulminante
 l'impaziente amante,
 quand'al finir d'articular tai detti,
 mossa l'infernal corte,
 il ciel empì di spaventose nubi,
 e impallidir si vide il gran pianeta eterno,
 e la triforme dea
 rapita in un momento
 fu dalla schiera indegna
 e portata all'inferno
 con empia violenza.
 Quel ch'amor non poté, fe' la potenza.

II

Prologo. Basso
 Ms. 31/2, cc. 109-119

Arti, insidie, lusinghe
 vi chiam'a consiglio.
 Qual prode guerriero,
 ch'in dubia speranza
 di morte o di palma,
 dimostrati fiero,
 e crudo tiranno
 ricorri all'inganno,

e vinci periglio.

Arti, insidie *da capo*

Dalla regia di Candia,
ov'Osmond'Amidoro
con Armind'e Cirenia
del lor germe regal
occultan' il decoro,
sotto spoglie mentite
vivon sol per tradire;
farò ch'un tal desire
rimang'in tutto spento,
e con nozze impensate,
figlie d'un tradimento,
sian le destre l'alme incatenate.

Son l'inganno e me ne peggio,
god'all'hor che terso frodi,
fo' ch'un'alma e soffri e godi,
in amor cangi'il dispreggio;
son l'inganno e me ne peggio:
se in amor serve l'inganno,
in pagnar più si richiede,
perché spesso Amor succede
ad un vecchio occhio tiranno,
se in amor serve l'inganno

Queste del mio valor son l'opre invitte,
et unit'ad amor fo' ciò che voglio.

Contr'amore e contro inganno
chi già mai resisterà?
Perché estinto alfin cadrà
un cuor barbaro e tiranno.
Chi già mai resisterà
contr'inganno e contr'amore?
Chi già mai resister può?
Cuor gentil mai non osò
contrastar col mio rigore.

Horsù, dunque Cirenia
goda con Amidoro,
gioisca con Osmondo Armind ancora
coll'opre dell'inganno,
ch'in un breve momento
le nozze fa seguir dal tradimento.

Ingann'et ardire
ei vuole in amore,
ch'un semplice core
non giung'a gioire.
Ardire et inganno
ci vuole in un core,
per far che l'amore
dia bando all'affanno.