

Marazzoliana, VI capitolo di
«*L'armi e gli amori*»
Un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo seicento

tesi dottorale di Davide Daolmi in Storia ed analisi delle culture musicali

Università La Sapienza di Roma, a.a. 2000-2001

Redazione rivista e aggiornata © 2006

Tesi parzialmente consultabile in <http://www.examenapium.it/armi/>

Nota introduttiva:

Ancora privata di una monografia specifica, l'informazione storica su Marazzoli galleggia su una melassa di notizie vere e false, nuove e vecchie, precise e insieme approssimative senza che mai si riesca a trovare un punto fermo a cui fare riferimento. Anche la recentissima ottima voce di Witzgenmann per la seconda edizione del *New Grove*, senz'altro quanto di meglio è stato dedicato a Marazzoli, è necessariamente sintetica e impossibilitata a restituire, oltre a una bibliografia esauriente, la complessità dei numerosi problemi che segnano la fortuna o sfortuna storiografica del musicista. Ho fatto molta fatica a verificare le troppe notizie di seconda mano (di cui spesso si sono dimenticate le fonti) e credo che questa fatica continui a farla chiunque abbia bisogno di informazioni precise su Marazzoli. Fors'anche con una vena polemica rivolta a quella ricerca che si compiace dei risultati ma nega al lettore il percorso d'indagine, ho voluto fermare qui un *excursus* storiografico che certo nulla aggiunge, o molto poco, a quanto finora noto su Marazzoli – epperò si accorgerà il lettore quante notizie del tutto congetturali ormai passano per certe, e di quant'altre dimenticate negli anni è doveroso il recupero – ma offre almeno una bibliografia ragionata che spero possa porre la basi, al possibile sicure, per una futura seconda fase dello studio su Marazzoli che ancora necessita di un'indagine documentaria seria e sistematica e che meglio deve essere calata nella Roma di mezzo Seicento.

Marco Marazzoli nasce a Parma da Dionisio e Flora (ignota la famiglia) in una data compresa fra il 1600 e il 1610.

Per lungo periodo Marazzoli è stato considerato veneto. Giovanni Carlo Bonlini, nell'incensare le veneziane *Glorie della poesia e della musica*, accolse immotivatamente anche Marazzoli fra i compositori della sua patria (1730, p. 263). L'errore, diffuso dai continuatori della *Drammaturgia* dell'Allacci (1755, coll. 76 e 790), fu corretto per la prima volta nelle *Memorie storico-critiche* di Giuseppe Baini (1828, II, p. 49 nota 493), che tuttavia tacque le sue fonti. Il dato fece fatica ad affermarsi. Ancora nel 1887 Carlo Schmidl, nella prima edizione del suo fortunato *Dizionario*, lo dirà «nato a Parma, o secondo altri a Venezia» (p. 289). Seppur non probante, già la *Narrazione storica* (1749) di Matteo Fornari, allievo di Corelli, diceva Marazzoli parmense (parz. pubblicata da Enrico Celani nel 1907, p. 785). Pier Maria Capponi (1953, p. 103), che per primo conobbe, senza riprodurlo, il testamento di Marazzoli, non offrì precisazioni in merito, malgrado il doc. lo dicesse esplicitamente parmense. Stuart Reiner, ritornando sul testamento (1961, pp. 270-271), suppose che fossero di Parma solo i genitori di Marazzoli, mancando qualunque attestazione anagrafica negli archivi cittadini (p. 267 nota 7). Il dubbio, infondato per chi ha pratica di notarili, scaturiva dalla formula d'identificazione: «Io infrascritto, figlio del quondam Dionigio Marazoli, parmiggiano» (pagina riprodotta nel contributo che Wolfgang Witzgenmann dedica nel 1969-70 agli autografi romani di Marazzoli, tav. post p. 50); e d'altra parte Paul Kast (1963, p. 50) aveva già pubblicato stralci di registri parrocchiali in cui Marazzoli nel 1639 era detto «parmensis» e nel 1662 «da Parma». Una ricerca fra i registri battesimali di Parma aveva poi permesso a Kast d'individuare i nomi dei genitori di Marazzoli, Dionisio e Flora, che avrebbero battezzato quattro loro figli non altrimenti identificati (p. 52-53).

In merito alla data di nascita, Fétis (1840, VI, p. 259) congetturava ragionevolmente che Marazzoli nacque «nei primi anni del XVII secolo». La seconda edizione dello Schmidl (1929, II, p. 31) lo diceva però immotivatamente nato nel 1619; dato purtroppo ripreso nelle due importanti voci di Kast per l'*MGG* (1960) e di Capponi per l'*Enciclopedia dello spettacolo* (1960). Rainer (1961, p. 267) riferì invece di due documenti del gennaio 1662 che registrano la morte di Marazzoli: l'uno a 55 anni, l'altro intorno ai 60, dovendo pertanto collocare la sua data di nascita verso il 1601 o il 1606. Kast (1963, pp. 50-51), oltre a trascrivere più ampiamente le due fonti di cui sopra, aggiunse altre sei citazioni di registri parrocchiali del 1639, 1646, 1650, 1656, 1658 e 1661, tutte discordanti fra loro. Kast riconobbe dallo spoglio del battesimale parmense, per quanto possa valere, un primo arco di tem-

po nel biennio compreso fra le rispettive metà degli anni 1601-1603 e un secondo dalla metà del 1606 e la fine del 1609. Di più per ora non si sa: un atteggiamento prudente dovrebbe pertanto collocare la sua nascita nel primo decennio del Seicento (come fa Grace 1974, pp. 18-19) o eventualmente intorno al 1605 (Witzenmann 1986, e Hammond 1994, p. 85); invece spesso è preferita la tesi di Kast (così Caluori 1980, p. 642, e Murata 1992, p. 199), quando non si propenda per un'immotivata predilezione verso il 1602 (Iesuè 1986 e Camera 1988, pp. 3-5) con cui sembra aver mediato anche l'ultimo contributo di Witzenmann (2001).

Non ci sono notizie sul suo apprendistato. L'unico dato certo è il suo arrivo a Roma nel 1626.

Capponi (1960, col. 88) azzardava l'ipotesi che Marazzoli potesse «essersi formato alla scuola strumentale che in Parma faceva capo alle rappresentazioni farnesiane del Teatro della Pillotta» suggerendo che si fosse potuto giovare, fra l'altro, dei «probabili contatti con gli intermedi monteverdiani di Parma»; in realtà quelle ricordate sono tutte attività successive al 1628, quando Marazzoli era già a Roma.

La notizia per cui Marazzoli «prese gli ordini sacri e fu ordinato prete verso il 1625», riferita da Witzenmann (2001), è solo congetturale e si basa su due informazioni: il trasferimento a Roma del 1626 ricordato nel suo testamento, e il godimento di un beneficio ebdomadario (di quelli cioè assegnati a chi è maggiorenne e ha già il sacerdozio) legato al duomo di Parma (Pelicelli 1933, p. 38). Witzenmann deve aver supposto che il beneficio parmense fosse stato conferito quando Marazzoli era ancora a Parma, per cui prima del '26, ma non troppo prima, perché altrimenti minorenni. In realtà è anche probabile che sacerdozio e beneficio siano stati ottenuti solo a Roma dopo essere entrato nelle grazie dei Barberini.

L'altra ipotesi di Witzenmann è più suggestiva, e lega il trasferimento a Roma di Marazzoli alle sollecitazioni del cardinale Ippolito Aldobrandini che nel novembre del 1626 da Parma tornava a Roma. Al seguito dell'Aldobrandini era anche Domenico Mazzocchi della cui *Catena d'Adone* Marazzoli aveva potuto apprezzare qualche mese prima l'allestimento.

A Roma Marazzoli svolse soprattutto attività d'arpista (era detto infatti «Marco dell'arpa»), strumento segnatamente apprezzato dai Barberini. La celebre arpa descritta da Mersenne, come riferiscono Durante e Martellotti (1982, pp. 76-84), era infatti quella «barberina» usata da Stefano Landi. Un'altra, più celebre «arpa barberina», ora conservata al Museo degli strumenti musicali di Roma (Hammond 1994, p. 96), è quella appartenuta a Marazzoli e raffigurata in un dipinto di Giovanni Lanfranco il cui titolo corretto, come riferisce Trinceri Camiz (1991, pp. 165-166), si è ricavato proprio dal testamento di Marazzoli. Marazzoli in questi anni, fra il 1626 e il 1634 (ovvero prima che Lanfranco si trasferisse a Napoli) aveva commissionato altri dipinti al pittore. È poi probabile che Marazzoli abbia dato lezioni di arpa alla figlia di Lanfranco. Marazzoli lascerà in eredità i suoi quadri alla famiglia Barberini e, in particolare, a Giulio Rospigliosi. Jean Lionnet (1985, p. 691 nota 12) riferisce che per spese inerenti la manutenzione di un'arpa (luglio 1629) il nome di Marazzoli compare per la prima volta nella contabilità della famiglia Barberini che, nella figura del cardinale Antonio *junior*, proteggerà il musicista per tutta la vita.

Marazzoli in questi anni ebbe rapporti, forse come allievo, con Giuseppe Giamberti (†1663 ca.) che pubblicherà alcune «cantate morali» di Marazzoli in una raccolta orvietana del 1628 (così Pitoni ora pubblicato da Ruini 1988, p. 278).

Questa preziosa notizia, nota fino al secolo scorso, si è ritenuta non attendibile perché le musiche che Giamberti pubblica nel 1628 non riportano alcun brano di Marazzoli. Tuttavia Bainsi (II, p. 50 nota 493), nel riprendere la notizia (poi diffusa da Schilling 1840, e Fétis 1840, ma in seguito dimenticata), ammette di conoscere questo volume, precisando che Giamberti nel 1628 pubblicò ad Orvieto «libri due di poesie morali in musica» (II, p. 46 nota 487), quando oggi se ne conosce uno solo: le musiche di Marazzoli erano quindi nell'altro perduto.

Giamberti, prima di diventare nel 1624 maestro di cappella nel duomo di Orvieto era stato a Roma allievo di Bernardino Nanini (Bainsi, II, p. 49); di Nanini fu allievo anche Allegri che, sempre secondo Bainsi, in questi primi anni romani era maestro di Marazzoli (uno dei crucci di padre Martini ricordato da Galliano Ciliberti 1986, p. 10). Pur a distanza, Giamberti e Marazzoli si ritrovano quindi ad apparte-

nere alla stessa scuola, i cui motivi di affinità trovano ulteriore conferma nella pubblicazione miscellanea di *Arie spirituali* apparsa a Roma nel 1640 – l'unica altra stampa che propone cantate di Marazzoli – dove compaiono musiche di entrambi e in generale di compositori protetti dai Barberini (quest'altra raccolta fu dimenticata almeno fino alla prima edizione di Vogel 1892, II, p. 514-515). Ulteriore motivo di contatto fra i due musicisti sarà poi la basilica di Santa Maria Maggiore, dove Giamberti diventerà maestro di cappella probabilmente fin dal 1630 e da cui, nel '34, dipenderà la rendita beneficiaria di Marazzoli.

La protezione che il cardinale Antonio Barberini concede a Marazzoli probabilmente comincia fin dal suo trasferimento a Roma ma il primo documento è per ora quello del luglio 1629 citato da Lionnet a cui segue, segnalato da Reiner (1961, p. 268) un conto di spesa del 1631 per la legazione ad Urbino – al seguito anche Stefano Landi e Filippo Vitali – dove per Marazzoli sono stati sorsati 42 baiocchi per pillole di rabarbaro (all'epoca comunemente usato come lassativo).

Witzenmann (2001) suppone che in questi anni Marazzoli possa aver seguito il cardinale nelle sue diverse legazioni, visitando Bologna, Pinerolo, Avignone *etc.* Di certo sappiamo, dal suo testamento, che nel 1634 gli fu concesso un altro beneficio collegato con la basilica di Santa Maria Maggiore. Quello stesso anno fu nominato bussolante del papa, incarico che manterrà a vita.

La bussola, struttura a doppia porta, è quella che introduceva alle stanze del papa, e i bussolanti sono prestigiosi rappresentati pontifici; Baini (II, p. 50 nota 493) riferisce che fu Urbano VIII, zio di Antonio Barberini, a volere Marazzoli in tale incarico, e il dato è riconfermato dalle carte di Fornari (Celani 1907, p. 785) e da quelle riportate da Helen Wassely-Kropik (1961, p. 43) dove il compositore è detto «cameriere extra». La definizione non è infatti, come creduto finora, un titolo generico di famiglia ma una delle tre categorie di bussolanti (propriamente detti, «camerieri extra muros» e «scudieri»): Urbano VIII, evidentemente per agevolare Marazzoli, aumentò, come riferisce Moroni (1840, p. 176), il numero dei «camerieri extra muros» da undici a dodici.

È probabile che la rinuncia al beneficio parmense (conferito a tal Giulio Benali il 27 febbraio 1637) si leghi all'incompatibilità con l'incarico di tenore «soprannumerario» ottenuto presso la Cappella pontificia il 23 maggio 1637 (Pitoni, p. 278; Adami, p. 201; Fornari, p. 785). La soprannumerarietà rivela quanto l'incarico non scaturisca da un'esigenza della cappella ma da una gratuita volontà del protettore. Tale privilegio, assieme alle fortune di compositore, sarà certamente alla base delle rivalità fra i musicisti suoi colleghi, «conforme al solito invidiosi» come scriverà Marazzoli in una lettera del 19 ottobre 1641 (ora in Dinko Fabris 1999, n. 1046); spunti confermati dagli stralci riprodotti da Lionnet (1998, pp. 312-313) che rilevano gli attriti con il castrato Pasqualini in occasione delle feste della regina di Svezia.

Le carte dei Barberini registrano pagamenti a Marazzoli nel '37 come «aiutante di camera», nel '38 fra i virtuosi di famiglia e dal '39 come «musicista» della cappella privata, incarico mantenuto fino alla fine dei suoi anni (Prunières 1913, pp. 25 e 43, e 1933, pp. 118-119).

Il primo lavoro teatrale di cui è nota la collaborazione di Marazzoli è *Chi soffre spera*; opera scritta su libretto di Giulio Rospigliosi, fu allestita nei carnevali del 1637 e del 1639 (Murata 1981, p. 32). Le due edizioni differiscono per gli intermedii, come attesta la stampa dei rispettivi scenari (individuati da Rolandi 1927 e 1951, nn. 30-31; poi regestati in Franchi 1988, pp. 216-217, 232-233). Non fu pubblicato il libretto di cui rimangono due mss. nella versione del '37 (l'uno intitolato *Alvida*, l'altro incompleto e senza titolo) e sei del '39 (tre come *Chi soffre spera* e tre come *Egisto ovvero Chi soffre spera*). L'unica partitura superstite è quella del '39, ove si legge l'annotazione coeva «posta in musica dalli signori Vergilio Mazzocchi e Marco Marazzoli» (pubblicata in facsimile da Brown 1982); esiste anche un autografo di Marazzoli del secondo intermedio, sempre del '39, la celebre *Fiera di Farfa* (ediz. dipl. in Hammond 1985) che tanto stupore suscitò fra gli spettatori, in verità più per le realistiche scene di Bernini che non per la musica.

Le notizie sulla paternità musicale rimangono però confuse: sulla scorta della *Fiera* si è ipotizzato che il compositore avesse realizzato i nuovi intermedii del '39 mentre la versione del '37 dovesse essere stata integralmente musicata da Mazzocchi. Purtroppo la vasta letteratura al riguardo non ha sciolto i dubbi. Il clamore dell'opera aveva preso piede da due testi eruditi quasi coevi: le *Aedes Barberinae* di Girolamo Teti (1642, p. 34) e i *Dialogi* dell'Eritreo (Rossi 1642, pp. 22-35, ora trad. in Daolmi 2006, app. II). Ma qui, come nel successivo Allacci (1666, p. 610) si tacciono i nomi dei compositori. *I teatri di Roma* dell'Ademollo (1888, pp. 25 e segg.) ricordano la «favola in musica» intitolata il *Falcone* del carnevale del '37 (non dichiarate le fonti) e *Chi soffre sperì* del '39, di cui si riproducono il frontespizio della partitura e due commentari coevi: una lettera di Milton e un avviso di Montecuccoli. *Il Falcone* è altro nome di *Chi soffre sperì* (dal titolo della novella boccaccesca da cui è tratto) come scoprirà Ademollo solo dopo la pubblicazione dei *Teatri* (cfr. la lettera di Benedetto Croce pubblicata da Giazotto 1968, p. 495 e segg.): una sintesi del libretto apparve in Giovanni Canevazzi (1900, p. 100 e 1904, pp. 25-42) che permise ad Abd-el-kader Salza (1907, p. 477) di ipotizzare l'identità tra *Falcone* e *Chi soffre sperì*; ma bisognerà aspettare il ritrovamento del testamento di Marazzoli per attribuirgli la *Fiera di Farfa*. Da questo momento si diffonde la convinzione che Marazzoli abbia partecipato solo alla stesura degli intermedii e non dell'opera vera e propria, tanto che Capponi (1960), escluderà l'opera dal catalogo del compositore. Reiner (1961) però, pur individuando sulla scorta degli scenari le differenze fra i due allestimenti, a seguito di valutazioni esclusivamente stilistiche ritiene Marazzoli partecipe non solo degli intermedii ma anche di altre scene (quelle di carattere più popolare) fin dall'edizione del '37. Se la spartizione di Reiner fra Mazzocchi e Marazzoli appare poco condivisibile, resta pur sempre valida l'ipotesi che Marazzoli possa aver partecipato a *Chi soffre sperì* fin dalla prima edizione. A suffragio di questa tesi Kast (1969, p. 131) pubblica un documento di «spese per la comedia alla Quattro Fontane l'anno 1637» in cui compaiono le voci per «scritture» sia di Mazzocchi che di Marazzoli (il primo con un contributo circa doppio del secondo). Né la conferma di Witzenmann (1969, p. 47) che *La fiera di Farfa* sia autografo (come aveva anticipato Capponi), né le nuove fonti documentarie proposte da Hammond (1979, p. 111 e segg.) e Murata (1981, p. 259-262), o il *pendant* a Kast di Bianconi e Walker (1984, pp. 215-220) sulle spese del '39, permettono di migliorare le informazioni sulla partecipazione di Marazzoli a *Chi soffre sperì*. Ma sembra un po' drastica l'attuale scelta di Witzenmann (2001) di escludere l'opera dal catalogo di Marazzoli per concedergli solo la redazione della *Fiera*.

Nel carnevale del '38 si allestì alle Quattro fontane, la residenza dei Barberini, un ballo pantomimico intitolato *L'acquisto della Durindana* e comunemente noto come *Pazzia d'Orlando*, con prologo di Giulio Rospigliosi. Una lettera di questi al fratello Camillo (16 gennaio 1638) si legge che «il signor cardinale [Antonio] mi ha commesso di fare il prologo che si farà in musica», il resto «che durerà poco più di due ore» sarà interamente strumentale. La lettera (in Hammond 1979, pp. 117-118) riproduce anche i conti di spesa «di tutti quelli che hanno recitato». In cima alla lista degli otto è Marco Marazzoli che, proprio per la posizione nell'elenco, sembrerebbe potersi considerare direttore delle musiche e quindi, secondo prassi, anche compositore. Del ballo non sopravvive la musica, né notizie in merito al prologo di Rospigliosi. Fu invece stampato lo scenario (Franchi 1988, p. 224) che permetterà a Hammond (1994, p. 234) d'individuare identità di struttura fra questo ballo e il primo intermedio di *Chi soffre sperì* del '39, entrambi organizzati in «ballo piano», «trapasso» e «saltarello».

Se incertezze permangono sulla sua attività degli anni '37-'39, ancor meno sicura è la partecipazione di Marazzoli agli intermedii del *Giuseppe*, commedia accademica del 1640.

Per il Carnevale di quell'anno Hammond (1979, p. 121) aveva registrato pagamenti a Virgilio Mazzocchi in merito ad alcuni intermedii e ai cori di una tragedia latina, *Troades* di Seneca. Il testo degli intermedii era stato individuato in un manoscritto londinese, autografo di Giulio Rospigliosi (Murata 1981, p. 439). Gli intermedii erano quattro, preceduti da un prologo e numerati da uno a cinque. Hammond (1979, p. 121 nota 89), nel riproporre l'elenco degli intermedii, li numerò erroneamente da uno a sei (prologo compreso) e in seguito (1994, p. 279) li suppose completamente della tragedia seneciana contandoli come «un prologo e sei intermedii», per un totale di sette pezzi. A parte la proliferazione, il dato recentemente acquisito è che Seneca non c'entra. Murata (1995, p. 94), cita infatti una lettera di Ottaviano Castelli a Mazarino (7.II.1640) dove si precisa che gli intermedii erano parte di un *Giuseppe*, commedia recitata dagli studenti del Seminario di San Pietro, di cui Cairo e Quilici (1981, n. 2060) avevano individuato lo scenario a stampa. Sulla scorta di una nota di spesa (Hammond 1979, p. 121) che prevede un pagamento a Mazzocchi per solo tre degli intermedii, e non per quello i cui personaggi sono maschere della commedia dell'arte, Murata (1995, p. 94 nota 19) ritiene di attribuire la musica di quest'unico a Marazzoli, e conseguentemente il pro-

logo. Ma forse l'intermedio con maschere manca del risarcimento perché eseguito magari senza musica o con accompagnamenti improvvisati. L'ipotesi di Murata sembra corroborare quello che sembra più un pregiudizio, ovvero che Marazzoli sia preferito per una scrittura più estemporanea e scanzonata, come pretendeva Reiner quando distribuiva le parti di *Chi soffre spera* fra Mazzocchi e Marazzoli.

Per le due stagioni successive Marazzoli è coinvolto nell'orbita ferrarese dei Bentivoglio. Già dal 1639 morto Enzo, il titolo marchionale dei Bentivoglio veniva ereditato dal primogenito Cornelio II, appassionato di teatro e mantentore della celebre *Giostra del Saracino* (25.II.1634) organizzata a Roma dal cardinale Antonio Barberini, dove Marazzoli fu forse l'arpista della *Nave di Bacco* (come raffigurato nel disegno di Andrea Sacchi inciso da François Collignon per la cronaca del 1635).

Si deve a Pier Maria Capponi la prima notizia sui due soggiorni ferraresi di Marazzoli, il primo dall'estate del '40 al marzo del '41 e il secondo dal novembre di quell'anno al marzo del '42 (quest'ultimo con escursione a Venezia).

Dalla messe di notizie inedite usate da Capponi (1953, p. 104 e 1960, p. 89) di cui già Grace (1974, p. 30 nota 35) ammetteva di non essere in grado di rintracciare le fonti, si comprende oggi come non gli fossero estranee le lettere di Marazzoli conservate nel fondo Bentivoglio presso l'Archivio di Stato di Ferrara e la cronaca coeva di Vincenzo Bellini raccolta in un ms. settecentesco (ora parz. in Monaldini 2002). Capponi riutilizzerà il carteggio in un successivo articolo (1968) che descrive Marazzoli impegnato a educare una giovane cantante, senza tuttavia dar conto dei dati biografici ivi presenti. Delle lettere di Marazzoli farà cenno anche Reiner (comunicazione pubblicata in appendice all'intervento di Thomas Walker 1976, p. 16), ma solo con la pubblicazione del fondo a cura di Dinko Fabris (1999) è stata possibile, almeno in parte, la ricostruzione delle notizie su Marazzoli.

Secondo Capponi (1960, p. 89) il «7 luglio» 1640, Marazzoli parte da Roma. In effetti il compositore dichiara di essersi assentato nove mesi (lettera del 19.X.1641; Fabris n. 1047) ed essendo tornato ai primi di marzo 1641 (una lettera del 13.III.1641, n. 1032, lo dice appena arrivato). La lettera del 25.IX.1640 (n. 1018) preannuncia per il Carnevale 1641 una «festa in musica e con machine», ovvero *Gli amori di Armida* di Ascanio Pio di Savoia, rappresentata nella Sala Grande di Ferrara il 10 febbraio 1641 in omaggio al cardinal legato Matteo Ginetti (Monaldini 2002, p. 68) e alle nozze Martinengo-Bonelli (Ziosi 1999, p. 143). La partitura dell'opera era stata individuata sempre da Capponi (1953, p. 104), sulla scorta del testamento di Marazzoli, nel ms. adespota intitolato *Armida* della Biblioteca Vaticana.

Anche la data di partenza per il secondo soggiorno ferrarese («16 novembre 1641») è riferita da Capponi ma non altrimenti documentata. Le lettere spedite da Roma peraltro s'interrompono coerentemente il 2 novembre (nell'ultima fra l'altro s'accenna all'imminente partenza; n. 1049). L'11 gennaio 1642 (Monaldini 2002, p. 69 e segg.), in omaggio alla presenza di Taddeo Barberini, va in scena, sempre su versi di Ascanio Pio, il torneo *Le pretensioni del Tebro e del Po* celebrato dalla cronaca a stampa di Francesco Berni (Ziosi 1987) – probabilmente l'unico torneo coreografico di questi anni di cui sopravvive la musica – e il giorno dopo una ripresa dell'*Armida*, questa volta intitolata *L'Amore trinfonte dello Sdegno* accompagnata dalla pubblicazione del libretto.

Anche la deviazione veneziana di quello stesso Carnevale appare mediata dai Bentivoglio e si lega alla scrittura degli *Amori di Giasone e d'Isifile* per il teatro Giovanni e Paolo di Grimani, opera che già gli attribuiva Allacci (1666, p. 24) in ragione del libretto di Orazio Persiani che riporta esplicitamente il nome di Marazzoli.

Capponi (1960, col. 89) riferisce anche del rimaneggiamento di Marazzoli del *Narciso et Ecco immortalati* anch'esso su libretto di Persiani. Dalle lettere di Marazzoli in effetti si ricava che Grimani per quella stagione aveva commissionato un'opera anche a Filippo Vitali (lettera del 21.VIII.1641, n. 1042) alla quale poi Marazzoli vi avrebbe rimesso mano. Il Giovanni e Paolo nel '42 allestisce tre opere: gli *Amori* di Marazzoli, la *Finta savia* di Filippo Laurenti, e *Narciso et Ecco immortalati* che l'Ivanovich diceva di Cavalli. Vi erano già dubbi su questa attribuzione del *Narciso* (Walker 1976, p. 15), ora le lettere di Marazzoli inducono a ritenere che sia proprio l'opera che Grimani chiede a Vitali. È vero che Marazzoli critica, e aspramente, la musica di Vitali (ma in nessun punto la dice «conforme a motetti» come riferisce Capponi) ed è pur vero che giunge ad offrirsi per un riadatta-

mento. Tuttavia non è detto se Vitali e Grimani abbiano mai accondisceso alla proposta. Le date delle rappresentazioni veneziane, Capponi le ricava direttamente dalle dediche ed è improbabile possano coincidere con la prima dell'allestimento (Pirrota 1987, p. 270 nota 11, fra l'altro, le giudicava «notevolmente in ritardo» valutando i tempi tecnici necessari a stampare e distribuire un libretto).

Il rientro a Roma ai primi di aprile è confermato da Marazzoli che calcola in cinque mesi la sua seconda assenza da Roma (lettera del 19.x.1641; n. 1046).

Nel carnevale del '43 si allestiscono a Roma, sotto gli auspici dei Barberini, *Il Sant'Eustachio* e *Il giudizio della Ragione tra la Beltà e l'Affetto*.

Il primo non è attualmente considerato un lavoro di Marazzoli, anche se così riteneva Schmidl (*Suppl.*, p. 503) che aveva individuato la partitura torinese, tesi poi accolta da Capponi (1953, p. 101) e Kast (1960, col. 1612); Capponi in seguito (1961), notando che l'opera non era elencata nell'inventario di Marazzoli, cambiò idea e preferì attribuirlo a Mazzocchi. Anche Murata (1981, pp. 45 e 343) propende per Mazzocchi sulla scorta di due dispacci dell'epoca. Il primo (dagli *Annales* di Nappi, già noto a Casimiri 1938, pp. 246-247), riferisce della recita studentesca di un'«istoria latina di Susanna» con intermedi in musica di Mazzocchi rappresentata al Seminario Romano il 13 febbraio; mentre il secondo, un avviso inedito, parla del *Sant'Eustachio* di Rospigliosi, mezzo in latino mezzo in volgare, con «bellissimi intermedi, mutazioni di scene, machine e prospettive», rappresentato in musica il 10 e il 12 febbraio. È improbabile si stia parlando della stessa opera: le «macchine e prospettive» non si trasportano da un giorno con l'altro; uno è solo latino (come d'uso per le recite scolastiche), l'altro bilingue; il primo è recitato ma ha gli intermedi in musica, il secondo è tutto in musica; Rospigliosi stesso in una lettera del 7 febbraio (sempre in Murata 1981, p. 343) cita la rappresentazione di quel carnevale come al *Sant'Eustachio* e non a una qualche *Susanna*; inoltre delle nove copie manoscritte del libretto nessuna si accompagna a una storia latina di Susanna. A questo punto però risorge in tutta la sua legittimità l'attribuzione di Schmidl, benché rimangano ignoti i motivi che gli gli hanno permesso di riferire l'opera a Marazzoli.

Certamente di Marazzoli è l'altra opera di quel carnevale, *Il giudizio della Ragione*, di cui fu pubblicato lo scenario a stampa che Mandosio (1692, II, p. 45) attribuiva a Francesco Buti. Ademollo (1888, pp. 52-54) ne ritrascrisse integralmente il testo dubitando di una sua avvenuta rappresentazione. Capponi, probabilmente confrontando l'elenco dei personaggi, ricongiunse in due momenti (1653 e 1660, col. 89), la partitura marazzoliana del *Capriccio* allo scenario. Una copia del libretto manoscritto conservato in Vaticana sarà individuata da Neal Zaslav (1989, p. 17 nota 26) e un'altra da Murata (2001) con il titolo *La Bellezza amata*. Capponi ritiene che *Il giudizio* sia stato ripreso già l'anno dopo durante il soggiorno parigino di Marazzoli.

Prima dei *Teatri di Roma*, Ademollo ebbe modo di pubblicare una lettera da Parigi dell'abate Scaglia a Madama Reale (10.III.1645) in cui si riferiva di un certo «Marco dell'Arpa che pure si trova qui da un anno e mezzo» (1884, p. 14). Già Adami (1711, p. 201) ricordava Marazzoli quale arpista, e in verità ancor prima Gualdo Priorato nella *Storia della regina Cristina* (1656, p. 289) ne elogiava in questo senso le doti; ma bisogna aspettare il lavoro di Prunières sull'opera francese per ricostruire, almeno a grandi linee, la presenza di Marazzoli a Parigi.

I motivi del trasferimento culturale si legano a Mazarino che, prima di entrare nelle grazie di Richelieu e quindi trasferirsi oltralpe (1640), aveva cominciato la sua carriera come diplomatico francese di Urbano VIII. Lo stesso Richelieu aveva avuto notizie di Marazzoli attraverso una miscellanea di musica manoscritta che Ottaviano Castelli gli aveva fatto pervenire nell'estate del 1641 (Prunières 1913, p. 46 e segg.); qui compaiono due sue cantate con musiche di altri autori della cerchia barberiniana. È dopo la morte di Richelieu (dicembre 1642) che Mazarino comincia a elaborare l'idea di importare l'opera italiana in Francia; il suo tramite romano è Elpidio Benetti a cui chiede di mettere insieme una compagnia. Marazzoli è individuato quale compositore dallo stesso Mazarino che fin da subito insiste a volerlo a Parigi, malgrado gli intoppi per ottenere una così lunga licenza (Ademollo 1884, p. 20). Finalmente il 28 novembre 1643 Marazzoli lascia Roma per la Francia (Prunières 1913, p. 50 nota 3).

Assai minor certezze riguardano il suo ritorno a Roma. Ademollo (1884, p. 20) riferisce infatti di una lettera di Mazarino a Mattias de' Medici del 10 maggio 1645 che gli notifica il rientro di Atto Melani. Si può supporre che l'intera compagnia ritornasse con lui. Capponi (1960, p. 89) asserisce che il 28 giugno 1645 Marazzoli era a Roma. In effetti nell'Archivio Bentivoglio c'è una lettera di Marazzoli del 9 luglio (Fabris 1999, n. 1066) che sembra scritta pochi giorni (o poche settimane) dopo il suo rientro a Roma.

Che cosa si rappresentasse d'italiano a Parigi nel periodo in cui Marazzoli fu in Francia rimane tuttora incerto. Ademollo (1884, p. 19) aveva identificato due date in cui certamente si allestirono commedie italiane, una a fine Carnevale 1645, l'altra dopo Pasqua. Il 10 marzo infatti Melani scrive a Mattias de' Medici dicendo che l'opera italiana s'era da poco fatta e che «domenica S.M. la vuol sentire di nuovo». Ma è Prunières (1913, p. 61) che individua nell'ultimo giorno di carnevale (28 febbraio, martedì grasso) la data della prima sulla scorta della notizia riportata nella «Gazette de France» del 4 marzo 1645 (cit. in Zaslav 1989, pp. 15-16). Altre circostanze non sono note, ma è evidente che la compagnia di canto partita da Roma nel novembre 1643 non può aver aspettato il febbraio del '45 per dar prova della propria arte. Senz'altro almeno un'altra opera – quasi certamente con le musiche di Marazzoli – doveva essere stata preparata per carnevale del 1644, e probabilmente altri spettacoli e cantate furono eseguite nel corso dell'anno (di cui Melani non fu testimone perché giunto a Parigi solo nel novembre del '44).

Purtroppo, prima del celebre allestimento della *Finta pazza* (dicembre 1645) non sono noti titoli di opere italiane a Parigi. Ademollo (1884, pp. 21-22) aveva supposto una prima versione della *Finta Pazza*, ipotesi esclusa già da Prunières (1913, p. 57), rimessa in gioco da Bianconi e Walker (1975, p. 398) e di nuovo negata da Murata (1995, p. 103 nota 38). Capponi [1960, p. 89] suppone una ripresa francese del *Giudizio della Ragione* sulla scorta degli adattamenti «agli spiriti della comédie-ballet» riscontrabili nella partitura. Witzenmann (1969, p. 61 nota 124), oltre a informarci che Capponi aveva ipotizzato che il *Capriccio* fosse il nuovo nome dell'adattamento francese – ipotesi, come si precisa, di cui Capponi stesso avrebbe parlato in un successivo lavoro (che evidentemente non vide mai la luce) – rinviene nel foglio di guardia della partitura una filigrana del nord della Francia o del napoletano. Indizi sufficienti perché Zaslav (1989) ritenga di poter condividere la tesi di una commissione mazariniana del *Giudizio* in previsione dell'allestimento francese e per riconoscere nei personaggi dell'opera – in verità con argomenti non così convincenti – allegorie di Francia, Austria e Vaticano. La tesi di Capponi (come riferisce Witzenmann 1969, p. 61 nota 124), però, più che sulle filigrane, si legava al luogo dell'allestimento romano, ovvero l'ambasciata di Francia, che in qualche modo presagiva la sponsorizzazione. In realtà una lettera di Rospigliosi riprodotta da Murata (1981, p. 343) colloca la commedia «in casa del signor conte di Marciano» che certo non era l'ambasciata francese, come osserva Zaslav (1989, p. 20 nota 32) in opposizione a Witzenmann (1969, pp. 61, 77, e anche 2001).

L'esperienza di Marazzoli alla corte di Luigi XIV si conclude con una pensione annua di 1000 lire, goduta almeno fino al 1660 (Prunières 1913, p. 88).

Nell'estate del '44, morto Urbano VIII, i Barberini, con troppi scheletri nell'armadio, si trasferirono in Francia. Marazzoli riprendeva il suo posto impiegatizio di cantore pontificio e bussolante, e se anche non smise di essere nominalmente musico del cardinale Barberini certo, con il protettore in esilio, aveva ben poco da fare. C'è da chiedersi perché il nuovo papa Innocenzo X non si sia liberato di Marazzoli, una fedele creatura dei Barberini (Marazzoli scriverà a Bentivoglio, appena di nuovo a Roma: «se il tempo passato non torna non occorre curarsi di star in questo mondo ... piaccia a Dio ... che ritorni presto il scudo regio di Francia a proteggerci, perché altrimenti siamo spediti afatto»; Fabris 1999, n. 1067); ma si può intuire che dopo i successi parigini, far rientrare negli obblighi del coro pontificio uno dei più internazionalmente ammirati musicisti di Roma poteva giudicarsi umiliazione più che sufficiente. E in effetti, fino alla riconciliazione papale con il *clan* barberiniano, avvenuta nel 1653, Marazzoli non scriverà più una nota per il teatro.

In questi anni Capponi (1960, p. 89) suppone Marazzoli dedicato a organizzare accademie per Arriccio e Castelgandolfo, mentre Witzmann (2001) lo preferisce intento alla sua produzione oratoriale. Una cosa non esclude l'altra, ma è da dire che la disposizione oratoriale in uno spirito così mondano come quello di Marazzoli più probabilmente sorse nell'ultima vecchiaia, ovvero dopo il flagello della peste (1656-1657) e per sollecitazione della regina di Svezia. D'altra parte se Adami (1711, p. 201), nato un anno dopo la morte di Marazzoli, lo ricorda soprattutto come autore di oratori, da lui stesso ascoltati da ragazzo, s'intuisce che tale postuma eredità si debba riallacciare proprio ai suoi ultimi anni.

Witzmann (1969, p. 62) colloca in questo periodo almeno una delle sue numerosissime cantate: *A valicar di Teti*, scritta «per il passaggio della regina di Spagna da Genova» ovvero di Marianna d'Austria, nel 1649 in viaggio per le Spagne a celebrare le sue nozze con Filippo IV. Meno probabile una trasferta genovese del compositore.

Il 1653 è l'anno della riconciliazione fra Innocenzo X e i Barberini, che poterono rientrare a Roma. Maffeo Barberini il 25 marzo 1653 sposa Olimpia Giustiniani, nipote del papa. Allacci (1666, p. 610) riferiva che in occasione di queste nozze fu rappresentato *Dal male il bene*, poesia di Giulio Rospigliosi e musica di Abbatini e Marazzoli.

Allacci non precisa la data, e per parecchio tempo ci si accontenterà di un titolo d'opera non meglio identificato da spartire fra i due musicisti (così Pitoni, Bainsi, Schilling, Fétis). Nel 1901 Hugo Goldschmidt (I, p. 98) ebbe fra le mani il ms. della biblioteca Barberiniana (oggi Vaticana) della partitura e riprodusse le annotazioni dell'inventario che indicava la paternità del I e III atto dell'opera ad Abbatini e il II a Marazzoli. Negli stessi anni Eitner (1900, I, p. 25; VI, p. 309), che vide invece la partitura bolognese preferì assegnare il primo atto a Marazzoli e i successivi due ad Abbatini. Il riferimento citato da Goldschmidt fu poi perfezionato da Murata (1981, p. 62) che individuò, sulla partitura del *Barb. lat.* 4387, i nomi di Marazzoli all'inizio del II atto e Abbatini sulla pagina del prologo e all'inizio della scena 10 dell'atto III, permettendo di attribuire a Marazzoli, oltre al II atto, anche la prima metà del III (spartizione salomonica, giacché le prime 9 scene contano pressoché lo stesso numero di versi delle restanti 6). Va poi osservato che a una scorsa sommaria della partitura salta subito all'occhio un doppio trattamento del recitativo che per tutto il I atto e le scene 10-15 del III prediligono la semicroma come unità sillabica, tipica di Abbatini, mentre per l'intero secondo e le restanti scene 1-9 del terzo usano quasi esclusivamente la croma.

L'erronea datazione al 1653, diffusa ancora in alcuni lessici non aggiornati, era stata divulgata da Ademollo (1888, p. 63-65) sulla scorta delle informazioni dell'Allacci (1666, p. 610). Ma Allacci, amico di Rospigliosi e certamente presente alla prima di *Dal male il bene*, si lasciò confondere dal luogo dell'allestimento, il palazzo dei novelli sposi dove nel carnevale 1654 si replicarono le feste del benaugurale matrimonio, avvenuto la primavera precedente (15 giugno 1653) senza allestimento dell'opera. Una lettera di Giulio Rospigliosi pubblicata da Murata (1981, p. 349) dimostra infatti che si pianificò l'opera solo nel dicembre 1653 e che la prima ebbe luogo senza alcun dubbio nel carnevale del 1654. Per l'occasione fu pubblicato lo scenario con i simboli delle due famiglie, i Barberini e i Giustiniani (motivo che ha indotto per lungo tempo a credere affidabile l'Allacci). Murata elenca le varie redazioni manoscritte del libretto e di tre delle quattro partiture complete superstiti (l'elenco completo della musica è in Valdiserri 2000, che tenta un'edizione critica).

Visto il plauso generale goduto dall'opera (i giudizi critici sono raccolti in Ciliberti 1986, pp. 263-330) l'anno dopo si volle ripetere il bel risultato con *Armi e amori*, anch'essa di Giacomo Rospigliosi, nipote di Giulio, che per la morte di Innocenzo X (7 gennaio) andò in scena solo l'anno successivo (Daolmi 2004, p. 159).

Con il Carnevale del '56 tutte le feste sono dedicate a Cristina di Svezia. Si mise mano alla *Vita Umana*, dramma allegorico dalle scenografie tanto costose quanto capaci d'impressionare un viaggiatore smaliziato come Gualdo Priorato (1656, p. 286 e segg.), fonte primaria per le cronache di quei giorni. A contorno fu possibile presentare il già pronto *Armi e amori* e la ripresa del fortunato *Dal male il bene*.

La *Vita umana*, la cui partitura fu stampata con il nome di Marazzoli (1658), è probabilmente l'unico lavoro riconosciuto, insieme al perduto *Amori di Giasone*, fin dalle sillogi settecentesche (La Borde, III, pp. 201-202, e Gerbert, II, p. 867). In seguito le ricerche sono state numerose, fra cui significative quelle di Georgina Masson (1966), Per Bjurström (1966), Witzmann (1975), Murata (1981) e Hammond (1998).

In merito al rapporto di Marazzoli con la regina Cristina di Svezia. Il punto di partenza è Bainsi (1828, II, p. 50 nota 493) secondo cui la sovrana «lo volle ad ogni co-

sto fra i suoi virtuosi». Le fonti a stampa precedenti (Gualdo Priorato e Allacci) parlano solo della regina come ammirata (e semmai insaziabile) spettatrice delle feste in suo onore; ma non si parla di un dichiarato favore per Marazzoli. Per quanto ha potuto rilevare Arnaldo Morelli (1998) dalle carte della regina in nessun caso si fa riferimento a Marazzoli. Inoltre la regina, ai primi accenni di peste che seguirono il suo arrivo a Roma, pensò bene di trasferirsi a Parigi. Tornò nel maggio del '58 e ripartì un anno e mezzo dopo per non rimettere piede a Roma se non dopo la morte di Marazzoli. Ben poco tempo quindi perché fra i due si potesse instaurare una qualche dipendenza professionale. E d'altra parte Marazzoli era già legato ai Barberini, oltre all'incarico alla Cappella pontificia. Witzenmann (2001) sembra stupirsi che Marazzoli non la ricordi nel suo testamento ma nel gennaio del '62, dopo un'assenza di due anni, non era nemmeno certo che Cristina sarebbe tornata a Roma.

L'unica attività musicale intrapresa dalla regina subito dopo i giorni delle feste fu l'esecuzione di alcuni oratori, di cui riferisce Gualdo Priorato (1656, p. 314-315), a cui partecipò senz'altro Carissimi, maestro della sua cappella privata, e forse anche Marazzoli che lasciò una discreta produzione al riguardo (Pitoni ricordava che nell'archivio della Chiesa Nuova si conservavano numerosi lavori di questo genere). Riferisce sempre Morelli (1998, p. 331) che potrebbero essere state le predilezioni di Pompeo Colonna a indirizzare Cristina verso l'oratorio. E se è solo un caso che un oratorio di Marazzoli sia intitolato a santa Cristina, forse i concerti 'sacri' promossi dalla regina – «i primi testimoniati nell'ambito secolare di una corte» – potrebbero giustificare la presenza di oratori italiani nel catalogo di Marazzoli. Nella biblioteca di casa Colonna furono trovate musiche di Marazzoli comprate da Bainsi (1828, II, p. 50 nota 493) ora parzialmente confluite alle Casanatense (Fétis 1840, VI, p. 259). Ma se, come sarà per Händel, l'oratorio per Marazzoli sembra l'evoluzione naturale di un operista di successo, questo aspetto della sua produzione è rimasto ancora assai in ombra (cfr. Speck 2003, *ad indicem*).

L'ultima notizia che riporta Capponi (1960, p. 90), fra le tante che non trovano conferma è un improvvisamente risorto rapporto con Parigi. Marazzoli avrebbe infatti scritto a Roma, e quindi spedito a Mazarino, la parte 'rappresentativa' del celebre balletto di Lully, *L'Amour malade*, allestito a Parigi il 17 gennaio 1657 alla presenza del Re Sole. Del balletto però sopravvivono solo le *entrées* di Lully. Witzenmann (2001) ipotizza che l'affermazione di Capponi possa avere un qualche fondamento giacché in questi mesi Marazzoli ottenne un pagamento di 1000 lire dall'ambasciata francese ma, come già riferiva Prunières (1913, p. 61), questi soldi rientravano nel vitalizio successivo al suo soggiorno parigino e non suffragano nulla.

La verità è che dei pochi anni che dividono Marazzoli dalla morte poco si sa. La tesi dottorale di Douglas Edwin Weeks (1996) c'informa di alcune commissioni di cantate richieste dal nuovo papa Alessandro VII fra il '55 e il '60, confermando le affermazioni già di Capponi (1953, p. 104), poi riprese da Witzenmann (1969, p. 54), Caluori (1980, p. 643) e Camera (1988).

Si colloca intorno a questi anni un riferimento a Marazzoli in una poesia di Francesco Melosio (1673, p. 111-112) pubblicata postuma e ricordata di sfuggita da Pirrotta (1966, p. 272). I versi che lo riguardano recitano: «Nel vostro volto sì la componente | l'aria d'ogni altro, che in far arie nove | ne meno al Marazzoli la cedete». Si elogiano cioè le doti espressive del volto di Teodosi, scalco, ovvero cameriere, del cardinale Flavio Chigi. Teodosi fa così bene le «arie», ovvero le pose altrui che nemmeno Marazzoli (notoriamente compositore d'«arie») è tanto bravo. È significativo che Marazzoli, fra tutti i musicisti che Melosio poteva ricordare, sia quello prescelto, quasi rappresentazione del comporre. Sarà pur stato un omaggio a un'amicizia (Melosio visse quasi sempre a Roma ed è citato da Gualdo Priorato 1656, p. 284-285, fra coloro che recavano omaggi poetici alla regina di Svezia), ma bisogna ammettere che tale scelta avrebbe funzionato solo se recepita dal lettore dell'epoca. La datazione dei versi non è in effetti nota ma si può dedurre dalla titolazione al «cardinal Chigi» – Flavio Chigi fu protettore di Melosio, come riporta la dedicatoria della sua lapide funeraria (Gnoli 1888) – un *post quem* a partire dalla porpora ottenuta dal Chigi nel 1657 (l'*ante quem* si deve collocare alla morte di Marazzoli nel 1662).

Se si osserva la determinazione del patronato barberiniano, la fama ottenuta con Ferrara e Venezia, il desiderio caparbio di Mazarino di avere Marazzoli a Parigi

(nonché il vitalizio francese), il monopolio operistico raggiunto a Roma dopo la morte di Virgilio Mazzocchi (1646), il tributo di Melosio e le ricchezze ottenute in vita (morì «molto ricco» ricorda una fonte citata da Murata 1993, p. 256 nota 6), bisogna riconoscere a Marazzoli una posizione di assoluta preminenza nel panorama musicale di mezzo Seicento, quantomeno di quello romano, di gran lunga superiore al generale disinteresse che sembra tributargli la critica attuale. La quantità di musica sopravvissuta, e la specificità straordinaria della medesima (basti citare le *Pretensioni*, forse l'unico caso di giostra seicentesca di cui sia sopravvissuta la musica) ne fa poi un autore chiave nell'indagine di questi anni e veramente stupisce che le edizioni moderne dei suoi lavori si siano limitate a così poco.

Alcuni frammenti di *Chi soffre sperì* (non dagli intermedi) e *Dal male il bene* (solo le parti di Abbattini) furono pubblicati da Goldschmidt (1901); un'aria da Prunières (1913), e un'altra in una miscellanea di Luigi Torri (edizione non datata ma riconducibile agli anni Venti); Landschoff (1927) editò tre duetti; ancora frammenti da *Chi soffre sperì* e *Dal male il bene* comparvero nel *Monteverdi* di Anna Amalie Abert (1954), e altri dall'opera *Dal male il bene* in Felleler (1968); un'aria dall'oratorio *San Tommaso* fu edita da Massenkeil (1970); Murata (1981) ha poi pubblicato frammenti da *Chi soffre sperì*, *Sant'Eustachio*, *Dal male il bene* e *Armi e amori*; solo nel 1982 è apparsa l'anastatica di *Chi soffre sperì* (Brown 1982) e quattro anni dopo una miscellanea in facsimile di 22 arie (Witzenmann 1986). Recentemente due tesi hanno proposto altrettante edizioni critiche: Weeks (1996) ha pubblicato il ms. vaticano «*Chigi* Q.viii.178», e Valdiserri (2000) l'opera *Dal male il bene*. Arnaldo Morelli (2001) ha curato l'edizione moderna di oratori già apparsi in facsimile nel 1986 (*Per il giorno della resurrezione* e *San Tommaso*). Siamo ben lontani dagli *opera omnia*, considerando che di Marazzoli sopravvivono, anche in più copie, una decina fra opere e testi drammatici completi, parecchi oratori, musica sacra, e più di 360 fra arie e cantate.

La data di morte di Marazzoli si può ragionevolmente collocare alle due di mattina di giovedì 26 gennaio 1662, sebbene abbia oscillato per lungo tempo fra il 24 e il 27 gennaio.

L'unica fonte è il *Diario* vaticano, evidentemente già noto a Bainsi, ma esplicitamente citato solo da Reiner (1961, p. 267 nota 9) e riprodotto integralmente da Kast (1963, pp. 51-52). Kast è anche il primo che interpreta correttamente le informazioni; il *Diario* del 25 gennaio registra infatti il malessere di Marazzoli, non la morte che, il giorno dopo, il 26, si dice avvenuta «alle otto ore della notte antecedente». All'epoca il giorno cominciava al calar del sole e le 12 ore notturne precedevano le 12 di sole; il riferirsi alla «notte antecedente» rimanda alla notte appena trascorsa (il diario probabilmente si redigeva la sera) e, calcolando che alla fine di gennaio il sole calava verso le sei, le «otto ore» sono circa le due di notte. Reiner (1961, p. 267 nota 8) preferiva optare per una morte avvenuta alle otto di sera del 25 perché calcolava le ore al modo moderno, sulla scorta di un passo dello stesso *Diario* in cui si recitava il matutino «alle 3 ore e mezza» (tuttavia i secolari erano dispensati dall'interrompere il sonno notturno e potevano suddividere le parti del matutino fra la sera prima e appena alzati). Oltre a ciò già Adami (1711, p. 155) aveva creato confusione indicando l'anniversario di morte al 24 gennaio. Bainsi (1828, II, p. 50) aveva riportato il 26 ma senza premurarsi di correggere l'Adami. Così se Schilling (1840, IV, p. 537) accoglierà il 26 di Bainsi, Fétis (1840, II, p. 259) preferirà fidarsi di Adami. Con un bel punto esclamativo Celani (1907, p. 785) vuol correggere l'errore di Fétis, ma senza successo. La prima edizione dello Schmidl (1887, p. 299) persevererà nel 24. Non è chiaro se Capponi (1960) si sia semplicemente confuso o volesse mediare fra le due date, fatto sta che fa morire Marazzoli il 25. Kast (1960) invece accoglie il 26 e successivamente cita due *Libri mortuorum* che registrano la morte al 27 (Kast 1961, p. 50). Dopo il nuovo articolo di Kast (1963) in genere viene accolto il 26 gennaio con sporadiche ma significative eccezioni: Murata (1990, p. 256 nota 6, e 1992) ad es. rilancia l'ipotesi del 25 probabilmente riferendosi a una fonte francese che lo faceva morire erroneamente «mercoledì mattina».

BIBLIOGRAFIA — Il catalogo più aggiornato del vastissimo *corpus* manoscritto dell'opera di Marazzoli è in Witzmann (2001).

Le uniche stampe di musiche sue si limitano ad arie in una perduta raccolta di Giamberti e a quelle pubblicate in *Raccolta d'arie spirituali a una due e tre voci di diversi eccellentissimi autori raccolte e date in luce da Vincenzo Bianchi*, Roma, Vincenzo Bianchi, 1640.

L'unica opera in musica stampata è *La Vita humana overo Il trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla serenissima regina di Svetia*, Roma, Mascardi, 1658.

— Più numerose le stampe di libretti o scenari di sue opere:

Argomento et allegoria della comedia musicale intitolata Chi soffre spero e rappresentata all'illustrissimo et eccellentissimo principe Federico, lantgravio d'Assia, Roma: Stamperia della reverenda Camera Apostolica, 1637.

Argumento dell'azione rappresentata in ballo co' gesti, intitolata L'acquisto della Durindana, Roma: Stamperia della reverenda Camera Apostolica, 1638.

Argomento et allegoria della comedia musicale intitolata Chi soffre spero, Roma: Stamperia della reverenda Camera Apostolica, 1639.

Argomento del Gioseppe, commedia sacra latina recitata dagli alunni del Seminario di San Pietro, Roma, Stamperia della rev. Camera Apostolica, 1640.

FRANCESCO BERNI, *Le pretensioni del Tebro e del Po, cantate e combattute in Ferrara nella venuta dell'eccellentissimo signor principe don Taddeo Barberini, prefetto di Roma ...*, Ferrara: Francesco Stuzzi stamp. camerale, 1642.

ASCANIO PIO DI SAVOIA, *L'Amore trionfante dello Sdegno. Dramma recitato in musica con macchine della città di Ferrara per la venuta dell'eccellentissimo principe signor Taddeo Barberini ...*, Ferrara, Francesco Suzzi, 1642.

Gli amori di Giasone e d'Isifile, festa teatrale di Oratio Persiani, posta in musica dal signor Marco Marazzoli, dedicata all'illustrissimo et eccellentissimo signor Filippo d'Hairlaii, conte di Cesy, consigliere del re Christianissimo et ambasciatore per sua maestà in Levante, Venezia, Antonio Bariletti, 1642.

Narciso et Ecco immortalati, opera drammatica di Oratio Persiani rappresentata in musica in Venetia e dedicata all'illustrissimo et eccellentissimo signor marchese Cornelio Bentivogli, Venezia: Antonio Bariletti, 1642.

(FRANCESCO BUTI) *Il giuditio della Ragione tra la Beltà e l'Affetto, dramma in musica*, Roma, Francesco Cavalli, 1643.

[Scenario dell'opera *Dal male il bene*] Roma: stamp. della rev. Camera apostolica, 1654.

— Fonti e studi di qualche interesse per la ricostruzione biografica:

Festa fatta in Roma alli 25 di febraio MDCXXXIV, Roma, Vitale Mascardi, 1635.

[GIAN VITTORIO ROSSI] *Jani Nicii Erytraei dialogi*, Parisiis, Villery, Jacques, 1642; poi rist. in *Jani Nicii Erytraei dialogi septemdecim*, Coloniae Ubiorum, Iodocum Kalkovium, 1645.

GIROLAMO TETI, *Ædes Barberinæ ad Quirinalem*, Romae, Mascardus, 1642; II ed. Roma, Filippo De Rubeis, 1647.

GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svetia*, Roma, stamp. della Camera Apostolica, 1656.

LEONE ALLACCI, *Drammaturgia divisa in sette indici*, Roma: Mascardi, 1666

FRANCESCO MELOSIO, *Poesie e prose*, Cosmopoli, s.e., 1672; II ed. Venezia, Baba, 1673; VI ed. Venezia, Andrea Poletti, 1704.

PROSPERO MANDOSIO, *Biblioteca romana romanorum scriptorum centuriae*, 2 voll., Romae, Ignatij de Lazzaris, 1682-1692.

ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella pontificia*, Roma, Archivio de' Rossi, 1711; rist. anast. a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, LIM, 1988.

GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica ... della città di Venezia*, Venezia, s.e. [1730]; rist. anast. Bologna, Forni, 1979.

Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755 [I ed. Roma 1666]; rist. anast. Torino: Bottega d'Erasmus, 1966.

JEAN-BENJAMIN DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, P. D. Pierres, 1780.

ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf, 1790-1792.

GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828.

- FRANÇOIS-JOHNSEPH FÉTIS, *Marazzoli o Marazzuoli (Marc)*, in ID., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Bruxelles: Meline, Cans et C., 1837-1844, VI (1840), p. 259.
- GAETANO MORONI, *Bussolanti della corte pontificia*, in ID., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 109 voll., Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1879, VI (1840), pp. 173-183.
- Marazzoli (Marco)*, in *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon*, 7 voll. a cura di Gustav Schilling, Stuttgart, Köhler, 1835-1842; IV (1840), pp. 537-538; VIII (1841), pp. 27-42.
- ALESSANDRO ADEMOLLO, *I primi fasti della musica italiana a Parigi*, Milano: Ricordi, 1884.
- CARLO SCHMIDL, *Marazzoli Marco*, in ID., *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Ricordi, 1887, pp. 289-290.
- ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888; rist. anast. Roma, Borzi, 1969; Bologna, Forni, 1969.
- DOMENICO GNOLI, *Un freddurista del Seicento*, «Nuova antologia», II ser., XXVI, 1888, pp. 575-595.
- EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700*, 2 voll., Berlin, Archivio Haack, 1892; nuova ed. in 3 voll., Pomezia 1977.
- GIOVANNI CANEVAZZI, *Papa Clemente IX poeta*, Modena, Forghieri e Pellequi, 1900.
- HUGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.
- GIOVANNI CANEVAZZI, *Di tre melodrammi del secolo xvii*, Modena: Unione Tipo-Litografica Modenese, 1904.
- ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1905.
- ENRICO CELANI, *I cantori della Cappella pontificia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista musicale italiana», XIII, 1907, pp. 38-104, 752-790.
- ABD-EL-KADER SALZA, *Drammi inediti di Giulio Rospigliosi poi Clemente IX*, «Rivista musicale italiana», XIV, 1907, pp. 473-508.
- HENRY PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, H. Champion, 1913.
- Quattro arie tratte da melodrammi italiani del secolo XVII*, a cura di Luigi Torri, Padova, Zanibon, s.a. [1920?].
- Alte Meister des Belcanto. Italianische Kammerduette des 17. und 18. Jharhunderts*, a cura di Ludwig Landschoff, Leipzig: Peters, 1927.
- ULDERICO ROLANDI, *La prima commedia musicale rappresentata a Roma nel 1639*, «Nuova antologia», ottobre 1927, p. 523-528.
- CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, II ed. in 2 voll., Milano, Ricordi, 1928-1929; (Supplemento, 1938).
- NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, «Note d'archivio», X, 1933, pp. 32-43.
- HENRY PRUNIÈRES, *Les musiciens du cardinal Antonio Barberini*, in *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris, Société française de musicologie, 1933, pp. 117-122.
- RAFFAELE CASIMIRI, *'Disciplina Musicae' e 'Mastri di Cappella' dopo il Concilio di Trento*, «Note d'Archivio», XV, 1938, pp. 225-247.
- ULDERICO ROLANDI, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951.
- PIER MARIA CAPPONI, *Marco Marazzoli e l'oratorio 'Cristo e i Farisei'*, «Chigiana», X, 1953, pp. 101-106.
- ANNA AMALIE ABERT, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstad: Kistner & Siegel, 1954.
- PIER MARIA CAPPONI, *Marazzoli Marco*, e *Rospigliosi Giulio*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll. a cura di S. D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954-1968, VII (1960), coll. 88-90; VIII (1961), coll. 1213-1215.
- PAUL KAST, *Marazzoli Marco*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 14 voll. a cura di Friedrich Blume, Basel-London-New York, Bärenreiter, 1949-1968, VIII (1960), coll. 1611-1614.
- PAUL KAST, *Biographische Notizen zu römischen Musikern des 17. Jahrhunderts*, «Analecta musicologica», I, 1963, pp. 38-69.
- STUART REINER, *Collaboration in 'Chi soffre speri'*, «The music review», XXII, 1961, pp. 265-282.
- HELEN WESSELY-KROPIK, *Leio Colista. Ein römischer Meister von Corelli: Leben und Umwelt*, Wien, Bohlaus, 1961; trad. it. Roma, IBIMUS, 2002.

- GEORGINA MASSON, *Papal gifts and roman entertainments in honour of queen Christina's arrival*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and studies*, a cura di Magnus von Platen, Stockholm, Norstedt, 1966 (Analecta Reginensia, 1), pp. 244-261.
- PER BJURSTRÖM, *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, Norstedt, 1966 (Analecta Reginensia, 3).
- NINO PIRROTTA, *Il caval zoppo e il vetturino*, «Collectanea historiae musicae», IV, 1966; ripubbl. e annotato in Id. *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 265-275.
- PIER MARIA CAPPONI, *L'educazione di una virtuosa nel secolo XVII. Dalle corrispondenze inedite di Marco Marazzoli*, «Lo spettatore musicale», III/4-5, 1968, pp. 12-15.
- Die Monodie*, a cura di Karl Gustav Felleler, Köln, Arno Volk Verlag, 1968 (Das Musikwerke, 31).
- REMO GIAZOTTO, *Un inedito contributo di Benedetto Croce (Documenti sui teatri di Roma nel XVII secolo)*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, p. 494-500.
- PAUL KAST, *Unbekannte Dokumente zur Oper 'Chi soffre speri' von 1637*, in *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag. Überreicht von Kollegen, Mitarbeitern und Schülern*, Tutzing: H. Schneider, 1969, pp. 129-134.
- WOLFGANG WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana*, «Analecta musicologica», VII, 1969, pp. 36-86; IX, 1970, pp. 203-294.
- Das Oratorium*, a cura di Gunther Massenkeil, Köln, Arno Volk Verlag 1970 (Das Musikwerke, 37).
- MICHAEL D. GRACE, *Marco Marazzoli and the development of the latin oratorio*, PhD, Yale University, 1974.
- LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Dalla 'Finta pazza' alla 'Veremonda': storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 379-454.
- WOLFGANG WITZENMANN, *Die römische Barockoper 'La Vita Humana ovvero Il trionfo della Pietà'*, «Analecta musicologica», XV, 1975, pp. 158-201.
- THOMAS WALKER, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.
- FREDERICK HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini*, «Analecta Musicologica», XIX, 1979, pp. 94-124.
- ELEANOR CALUORI, *Marazzoli Marco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll. a cura di Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980, XI, pp. 642-646.
- Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense*, 2 voll. a cura di Laura Cairo e Piccarda Quilici, Roma, Bulzoni, 1981.
- MARGARET MURATA, *Operas for the papa court: 1631-1668*, Ann Arbor, UMI, 1981.
- VIRGILIO MAZZOCCHI, MARCO MARAZZOLI, *L'Egisto ovvero Chi soffre speri*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York – London, Garland, 1982 (Italian Opera 1640-1770).
- ELIO DURANTE, ANNA MARTELOTTO, *L'arpa di Laura. Indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze, SPES, 1982.
- LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Production, consumption and political function of Seventeenth-Century opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296; parz. trad. in it. in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tre Quattrocento e settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 221-252.
- FREDERICK HAMMOND, *Bernini and the «Fiera di Farfa»*, in *Gianlorenzo Bernini. New aspects of his art and thought*, a cura di Irving Lavin, University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1985, pp. 115-178.
- JEAN LIONNET, *Andrè Maugars: risposta data a un curioso sul sentimento della musica in Italia*, «Nuova rivista musicale italiana», XIX/4, 1985, pp. 681-707.
- Galliano Ciliberti, *Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679). Documenti per una ricostruzione bio-bibliografica*, Perugia, Quaderni Regione dell'Umbria, 1986.
- ALBERTO IESUÈ, *Marazzoli Marco*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 13 voll. a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1983-1990, *Lessico*, VI (1986), pp. 625-626.
- MARCO MARAZZOLI, *Cantatas*, a cura di Wolfgang Witzeman, New York-London: Garland, 1986 (The Italian cantata in the Seventeenth-Century, 4).
- Oratorios by Pietro Della Valle, Francesco Foggia, Bonifazio Graziani, Marco Marazzoli*, a cura di Howard E. Smither, New York: Garland, 1986 (The Italian oratorio 1650-1800, 1).
- ROBERTA ZIOSI, *'L'Amore trionfante dello Sdegno': un'opera ferrarese del 1642*, tesi di laurea, Università di Ferrara, 1987.
- MARCOEMILIO CAMERA, *Le cantate a voce sola di Marazzoli*, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia, 1988.

- 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.
- GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de'contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olshki, 1988.
- NEAL ZASLAW, *The First Opera in Paris: a Study in the Politics of Art*, in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, a cura di John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 7-23.
- MARGARET MURATA, *Roman cantata scores as traces of musical culture and signs of its place in society*, in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 2 voll. a cura di Angelo Pompilio et al., Torino, EDT, 1990, I, pp. 272-284; rist. in it. come *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tre Quattrocento e settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 253-266.
- FRANCA TRINCIERI CAMIZ, *Una 'Erminia', una 'Venere' ed una 'Cleopatra' di Giovanni Lanfranco in un documento inedito*, «Bollettino d'arte», VI ser., n. 67, 1991, pp. 165-8.
- MARGARET MURATA, *Marazzoli Marco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll. a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, III, pp. 199-202.
- FREDERICK HAMMOND, *Music & spectacle in Baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven-London, Yale University Press, 1994.
- MARGARET MURATA, *Why the first opera given in Paris wasn't Roman*, «Cambridge Opera Journal», VII, 1995, pp. 87-105.
- DOUGLAS EDWIN WEEKS, *Marco Marazzoli's Music for Pope Alexander vii: an Edition with Commentary of Chigi q.viii.178*, diss., University of Washington, 1996.
- Saggio di lettere di musicisti dalle raccolte di autografi della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Giorgio Morelli, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xxxi, 1997, pp. 367-485.
- FREDERICK HAMMOND, *Barberini entertainments for Queen Christina's arrival in Rome*, in *Cristina di Svezia e la musica*, atti del convegno (Roma, 5-6.xii.1996), Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 133-160.
- JEAN LIONNET, *Christine de Suède et la Chapelle Pontificale: un espoir déçu?*, in *Cristina di Svezia e la musica*, atti del convegno internazionale (Roma, 5-6.xii.1996), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 311-320.
- ARNALDO MORELLI, *Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia. Una riconsiderazione*, in *Cristina di Svezia e la musica*, atti del convegno internazionale (Roma, 5-6.xii.1996), Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 321-346.
- DINKO FABRIS, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patrimonio artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999.
- ROBERTA ZIOSI, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia*, in *Musica e torneo nell'Italia d Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 135-165.
- BARBARA VALDISERRI, *Proposta per un'edizione critica dell'opera 'Dal male il bene'*, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia, 2000.
- Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, a cura di Arnaldo Morelli, Milano: Skira, 2001.
- MARGARET MURATA, *Buti Francesco*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 27 volumi a cura di Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, *ad vocem*.
- WOLFGANG WITZENMANN, *Marazzoli Marco*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 27 volumi a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, *ad vocem*.
- SERGIO MONALDINI, *I teatri della commedia dell'arte*, in *I teatri di Ferrara. Commedia opera e ballo nel Sei e Settecento*, 2 voll. a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 2002, I, pp. 3-218.
- CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium, 1625-1665: Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols, 2003.
- DAVIDE DAOLMI, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX. Con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 131-177.
- ALA BOTTI CASELLI, *Il dialogo 'O mestissime Jesu' di Marco Marazzoli*, in «Vanitatis fuga, aeternitatis amor»: Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag | Wolfgang Witzemann in occasione del suo 65. compleanno, a cura di Sabine Ehrmann-Herfort und Markus Engelhardt, «Analecta musicologica», XXXVI, 2005, pp. 227-260.
- DAVIDE DAOLMI, *La drammaturgia al servizio dell'opera. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII/1, 2006 (in corso di stampa).