

Apparato funebre (1689) per la facciata di Santa Maria della Scala di Milano, allestito per Maria Luisa di Borbone, consorte del re di Spagna Carlo II.

Incisione di «G. B. Labe.» su disegno di Giuseppe Quadrio pubblicata nel resoconto a stampa delle celebrazioni (PIETÀ 1689, t.f.t.).

Oltre l'ingresso si riconosce il catafalco raffigurato in altre due tavole della cronaca riprodotte in queste pagine (v. *infra*).

ROBERT L. KENDRICK

Conflitti, riti e funerali nella Milano di Cossoni

In seguito ad un incidente equestre, o forse a causa di latte avariato (sembra avvelenato da nobili caduti in disgrazia o da agenti della sua stessa famiglia), la ventiseienne regina di Spagna morì dopo breve ma dolorosa agonia nel prematuro caldo madrilenno del 12 febbraio 1689.¹ La scomparsa di Marie Louise d'Orleans non sembra però aver destato nell'impero quel lutto pubblico e propagandistico che aveva invece caratterizzato la morte di Filippo IV, la cui scomparsa nel 1665 era stata segnata da una serie di solenni rituali.² La monarchia era soprattutto preoccupata di trovare al re una nuova moglie per provvedere alla (precaria) discendenza. La morte della regina era simbolica dello stato di crisi sia della monarchia, sia del suo ultimo sovrano, il consorte Carlo II «el hechizado», fisicamente e mentalmente ammalato, che sarebbe morto nel giro di un decennio, sei mesi dopo il decesso di Carlo Cossoni. La fine di Carlo segnò non solo l'interruzione della linea asburgica in Spagna, ma scatenò anche le guerre europee che portarono poi alla fine della dominazione spagnola in Lombardia.

Nella primavera del 1689 questi eventi erano però ancora lontani. Per la regina defunta, la macchina del lutto venne messa di nuovo in moto in tutti i domini spagnoli, anche se mancò la mole di catafalchi, imprese, epitaffi, rela-

¹ La storiografia moderna è tutt'altro che unanime sulla causa della scomparsa: emorragia dopo l'incidente equestre, o avvelenamento da parte di chi non voleva un erede, forse la stessa corte francese che pretendeva la successione al trono spagnolo? Maggiori dettagli sul caso si trovano in MAURA 1942, I, pp. 468-79 della II ed. (con la descrizione del lutto a Madrid). NADA 1962, pp. 142-52, non prende posizione, e KAMEN 1980, p. 374, giudica la questione di scarso rilievo. La tesi dell'avvelenamento è sostenuta da BERNARDO ARES 2002, pp. 180-81, che ritiene la regina vittima della coppia duca di Medinaceli / conte di Oropesa. Un recente riepilogo delle varie posizioni si trova in CONTRERAS 2003, pp. 240-41.

² La simbologia e la decorazione artistica delle esequie madrilenne del 1665 sono trattate in ORSO 1989. Il repertorio musicale spagnolo per i funerali seicenteschi è studiato e trascritto in GONZÁLEZ MARÍN 2004.

zioni, orazioni e sermoni – per tacer della musica – predisposti ventiquattro anni prima per Filippo IV. Data l'altissima mortalità del XVI e XVII secolo, i funerali reali si susseguirono con una cadenza regolare nell'arco di un secolo: nel 1581 la morte di Anna d'Austria, nel 1598 quella di Filippo II, Margherita d'Austria nel 1611, Filippo III nel 1621, Isabella di Borbone nel 1644, nel 1646 l'erede Balthasar Carlos, nel 1661 un'altro erede, Filippo Prospero, e infine quelli del 1665.

Il lutto fu preparato anche nel capoluogo lombardo, città chiave per la presenza spagnola in Europa centrale. Come ha spiegato bene Sonia Grandis, le pompe funebri a Milano per i sovrani spagnoli erano normalmente incentrate sui simboli e sulle imprese scolpite sul catafalco, posto generalmente nella navata centrale del Duomo, che ricordavano l'onnipresenza della morte, la brevità della vita e le virtù del defunto.³ Il cerimoniale prevedeva la creazione di una serie di imprese – motti ed epigrafi – in lode agli antenati del morto e in omaggio agli atti del sovrano, imprese che avrebbero poi decorato la chiesa destinata alla cerimonia funebre. Il tutto per rendere insieme immortale il reale scomparso e rinforzare la successione dinastica (di fatto sempre un problema per la Casa d'Austria).

L'equivalente sonoro di questi simboli visivi era la necessaria Messa da requiem nonché l'Ufficio dei morti da cantare per la sua anima, riti fortemente caratterizzati dalla presenza della musica e destinati a favorire l'accoglimento del sovrano in Cielo. I vestiti, la decorazione visiva, e in generale il comportamento dei partecipanti erano al centro dei preparativi volti a garantire che i funerali si svolgessero in modo conveniente al prestigio della monarchia.⁴

A Milano – Cossoni era a metà del suo decennato di maestro di cappella del Duomo – le notizie del trapasso della regina, arrivate il 6 marzo del 1689, indussero il governatore conte di Fuensalida a dichiarare il lutto cittadino. Anche il Senato, secondo l'ultratraddizionale cerimoniale spagnolo, ordinò preghiere per l'anima della regina, predispose la chiusura delle botteghe per il periodo di lutto, e collaborò con il governatore nel preparare (e pagare) le esequie.⁵ Vista la giovane età della regina, la sua scomparsa fu una sorpresa per

³ GRANDIS 1995; il pur vasto contributo trascura i funerali del 1689.

⁴ La maggior parte della documentazione conservata in I-Mas, *Potenze sovrane post 1535* [Ps] cart. 17 e (soprattutto) 18, insiste sugli aspetti inerenti il funerale (pagamenti per i vestiti, per il catafalco, etc.).

⁵ Secondo i documenti in I-Mas, Ps, cart. 18, il corriere arrivò il 6 marzo con la notizia del 17 febbraio, che subì Fuensalida notificò all'arcivescovo Federico Visconti («fu mandato un segretario dalla Cancelleria Segreta da sua eminenza arcivescovo di Milano a dargli parte, in voce, della morte suddetta, supplicandola a voler cooperare con tutti li mezzi possibili al su-

la corte ducale e per la città, e fu necessario usare gli scarsi fondi disponibili al governatore per rendere omaggio alla defunta nel modo più conveniente.

Data la lunga e travagliata storia dei rapporti fra l'arcivescovo ed il governatore, i riti funebri erano anche un'occasione di conflitto fra ecclesiastici e nobiltà. Anche se tutta la città era formalmente coinvolta nel lutto, gli spesso difficili rapporti fra gerarchia locale e rappresentanti asburgici non aiutavano a capire, in merito al rituale funerario, chi fosse veramente in lutto: se i chierici e prelati del Duomo che avevano l'incarico di condurre i servizi, o la corte locale, con tutti i suoi circoli sociali, addetti alle cerimonie e ai rituali. Il problema centrale era quello di quale ruolo dovesse avere nei funerali il Capitolo della chiesa ducale di Santa Maria della Scala, il cui prevosto non tardò a ricordare a Madrid che Filippo IV aveva dichiarato – 15 maggio 1662 – che la Scala era la «sua cappella reale», pretendendo dunque il pagamento dei costi del lutto, così come era accaduto nel 1665.

Da una parte la chiesa scaligera, rappresentando la *pietas hispanica* in città, era sin dalla fondazione il luogo privilegiato per esibire la devozione urbana; ma dall'altra era fra le prime istituzioni a patire la crisi finanziaria spagnola, con prevedibili effetti sulla sua capacità di mantenere il suo *status*. Tale condizione lasciò il Capitolo, per tutto il Seicento, in un continuo stato d'ansia.⁶ Anche in questa occasione non si trascurò di far notare il riconoscimento pubblico del suo ruolo: «pareva a detto Capitolo doversi anche ad esso la prerogativa e distinzione del lutto, massime venendo così praticato con le altre cappelle reali di Madrid, Napoli e Sicilia».⁷ Se Milano era una specie di «provincia» nella distribuzione simbolica del potere imperiale, i tentativi di rivendicare il proprio prestigio da parte degli addetti ai rituali della corte possono essere interpretati quale protesta contro la loro marginalizzazione.⁸

Al fine di ottenere l'ideale sonoro idoneo all'occasione, fin dai funerali di Filippo II (1598) la cappella musicale della Scala si univa a quella molto più grande del Duomo nei riti funebri nella cattedrale.⁹ Questa combinazione, peraltro limitati a poche occasioni solenni, doveva simboleggiare l'unità delle forze sonore della città impegnata nell'ultimo saluto al monarca defunto.¹⁰

fraggio dell'anima suddetta, con dar segno evidente al popolo, conforme al solito, col suono delle campane et altre fontioni solite praticatesi per la morte di Filippo Quarto»).

⁶ Ancora da studiare i problemi di Santa Maria della Scala nel secondo Seicento.

⁷ Memoriale del 15 marzo 1689 in I-Mas, Ps, cart. 18.

⁸ L'idea di Milano quale provincia dell'impero si trova in ALVAREZ-OSSORIO 1997.

⁹ Sulla musica nei funerali cittadini celebrati nel Seicento v. KENDRICK 2002, pp. 152-57.

¹⁰ Gli esordi della cappella musicale della Scala sono studiati in GETZ 1998 e 2005, pp. 31-78; per il primo Seicento si vedano TORELLI 2004, pp. 65-131, e TOFFETTI 2004.

Esisteva però la possibilità di un altro conflitto riguardo alla direzione del complesso. Se nel 1598 entrambi i cori funzionarono bene sotto la guida di Orfeo Vecchi (Scala) e Giulio Cesare Gabussi (Duomo), già alla morte di Margherita d'Austria nel 1611 la Scala era in un momento di transizione fra la direzione di Benedetto Binago e quella di Giovanni Domenico Rognoni – Gabussi era morto da poco. I documenti archivistici menzionano dunque la presenza del vice-maestro del Duomo, Francesco Lucino, quale direttore generale della musica per la morte della regina.

Nel 1621, al trapasso di Filippo III, il Rognoni era gravemente ammalato, il che forniva l'occasione a Vincenzo Pellegrini, maestro in Duomo, di proporsi quale impresario e direttore per le musiche. Nel 1644, alla morte di Isabella, la cappella ducale sembrava non funzionare a dovere, e toccò di nuovo al maestro del Duomo, Antonio Maria Turati, il compito di comporre le musiche e dirigerle. Infine, i funerali per Filippo IV videro una piccola cappella ducale sotto la guida di Teodoro Casati, già secondo organista del Duomo, e quindi sottoposto al maestro della Cattedrale Michelangelo Grancini, responsabile musicale delle cerimonie.¹¹ Al momento dei funerali del 1689 la prassi perseguita rafforzava la posizione di Cossoni a scapito di quella della cappella ducale, già indebolita dalla morte di Casati dell'estate precedente (non si sa di preciso chi avesse preso in mano la direzione della Scala). A complicare ulteriormente le cose era il carattere litigioso del Cossoni, una delle figure meno concilianti fra i tanti musicisti 'difficili' del secolo – si pensi a Tarquinio Merula, lo stesso Grancini e Maurizio Cazzati, per rimanere tra i contemporanei.¹²

Non sorprende dunque che anche questi funerali siano diventati l'ennesima occasione di contrasto fra il Duomo – arcivescovo e capitolo, non sempre d'accordo fra di loro – e la Scala, la chiesa del governatore. Nel tardo Seicento la cappella della Scala raccoglieva tutti i musicisti del governatore, e dunque il contrasto era direttamente fra quest'ultimo e il maestro di cappella del Duomo.¹³ Per le esequie di Marie Louise in Duomo, tenutesi il 2 aprile 1689,

¹¹ Per il Seicento i documenti sui funerali si trovano in I-Mas, *Ps*, cartt. 7 (1621), 11-11bis (1644) e 9-10 (1665).

¹² La complicata vicenda del concorso del 1684 per il posto del maestro di cappella al Duomo, sintetizzata in queste pagine nel contributo di Irene De Ruvo, era stata chiarita e descritta MAGAUDDA-COSTANTINI 2002. Il fatto che i dati sulla morte di Casati (estate 1688) e sull'attività degli altri musicisti ducali risalgano al saggio di MOMPOLLIO 1962, dimostra quanto resta da fare sulla vita musicale milanese del secondo Seicento.

¹³ Forse Bartolomeo Castelli o Paolo Magni dirigevano le forze musicali della Scala; secondo MOMPOLLIO 1962, p. 531, Castelli concorreva quale maestro di cappella della Metropolitana

Cossoni provvide ad un ordine dei servizi, con una lista delle responsabilità musicali: il Capitolo (minore e/o maggiore) o i vari chierici del Duomo per il canto piano (ambrosiano), ed i musicisti (di entrambi i cori, più altri ingaggiati per l'occasione) per la polifonia. Cossoni fece stampare la divisione dei compiti e la lista dei brani (in canto fermo o polifonia) quale promemoria (DOC.1). Dei molti documenti sulla musica milanese nel Seicento che sono stati recentemente riscoperti, questo elenco è unico nella sua specificità ed elenca con precisione i brani da cantare in polifonia nonché la distribuzione dei pezzi monofonici fra i vari chierici del capitolo della Metropolitana.

Il giorno delle esequie fu fissato per il sabato di Passione (una data normalmente dedicata ai dolori della Madonna, e dunque idonea in certo modo all'occasione), e la data fu probabilmente scelta perché i riti fossero eseguiti in una stagione liturgica penitenziale, con la certezza che una nuova sposa per il monarca sarebbe stata scelta molto presto. Bisognava dunque concludere il periodo di lutto al più presto, prima della stagione pasquale. Anche se un catafalco ed i soliti addobbi furono eretti in Duomo (come testimoniano i documenti di pagamento, ed il promemoria ricorda anche un «Castrum doloris»), i riti sembrano essersi svolti frettolosamente a causa degli imminenti impegni dei musicisti nella liturgia della Settimana Santa che incominciava già il giorno successivo.¹⁴

Ma il vero problema sarebbe venuto dopo: in ogni occasione precedente ai musicisti delle due cappelle veniva dato un supplemento allo stipendio nella forma di una somma data al maestro di cappella che poi la ridistribuiva. Due giorni dopo i funerali Cossoni chiese al presidente ed ai questori del Magistrato ordinario la somma di 123 filippi: 65 per i musicisti, 18 per la stampa del promemoria e per copie (di musica?), e 30 per la propria fatica nel comporre (nuove) musiche per l'occasione (DOC. 2).

Nel 1689 il filippo d'argento sembra esser stato equivalente a quasi 6 lire, anche se il suo valore ufficiale, calcolato sulla lira del 1619, era di 5 lire.¹⁵ Cossoni avrebbe chiesto circa 450 lire per i 65 musicisti e 180 circa per se stesso.

nel 1693 dichiarandosi maestro di capella della Scala; Magni, che almeno dal '91 scrive musica celebrativa per il governatore, nel libretto milanese del *Radamisto* del 1694 è esplicitamente detto «maestro di capella in questa regia e ducal corte»; cfr. DAOLMI 2006.

¹⁴ Ci erano voluti quasi tre mesi fra la notizia della morte e le cerimonie funebri milanesi di Filippo IV (dall'inizio ottobre al 17 dicembre 1665; cfr. GRANDIS 1995, p. 697), mentre la preparazione per quelli di Marie Louise era durata meno di un mese (dal 6 marzo al 2 aprile).

¹⁵ Le proporzioni si trovano in CIPOLLA 1952, p. 55, che include anche la rivalutazione del filippo nel 1656-57 da 100 soldi (L. 5) al valore del vecchio ducato di 115 soldi. I calcoli sono approssimativi.

La somma non era indifferente: lo stipendio normale mensile per il maestro era solo di 150 lire.¹⁶ I questori Arese e Castelli ordinarono un pagamento leggermente ridotto, di 112 filippi, ovvero L. 672.¹⁷

Ma, come era evidentemente accaduto nel 1665, per lo meno i musicisti della Scala rimasero a bocca asciutta, ed il conflitto non tardò a farsi sentire. Una supplica del 21 aprile, stesa dai musicisti di corte, suggerisce che Cossoni avesse incassato i soldi dovuti (DOC. 3a). Ricorda inoltre che Grancini nel 1665 non aveva pagato i musicisti ducali ed era stato poi costretto al pagamento; che la cappella ducale aveva chiesto al governatore che i soldi venissero distribuiti fra i due complessi, e che Cossoni fu forzato a pagare la loro parte del compenso. Dopo vari memoriali, il 30 maggio il questore Castelli «a sentenza vertente fra li musici di questo Regio Palazzo e li musici della Chiesa Metropolitana ... ha ordinato, che si debbano pagare ai musici del Duomo che hanno cantato nelle dette esequie lire 102 soldi 10, et a quelli di Palazzo che parimente hanno cantato lire sessanta» (DOCC. 3b e 4).¹⁸

I documenti lasciano incerta la distribuzione dei vari pagamenti: non sappiamo se la somma (L. 162 : 5) è da sottrarre ai 75 filippi già fissati (che avrebbe ridotto la cifra pagata ad ogni musicista straordinario), o se Cossoni avesse già incluso i cantanti del Duomo nei 75 filippi inizialmente richiesti. Può anche darsi che la nuova somma fissata fosse da aggiungere al pagamento già richiesto, per una spesa totale di 834 : 5 lire. La ricompensa per i musicisti delle due cappelle sembra così più meno uguale, visto che quella del Duomo contava fra i venti e i venticinque cantanti (più i «putti»), e quella ducale forse otto cantanti ed altrettanti strumentisti.¹⁹

Come per tutti gli altri dettagli dei funerali, anche le cifre pagate per le precedenti esequie diventavano un fondamentale motivo di confronto. Nel 1621 Pellegrini aveva chiesto – ed ottenuto senza evidenti problemi – 120 lire da distribuire tra 50 musicisti (quattro cori); non ci sono però specifici riferimenti a pagamenti né ai musicisti del Duomo e della Scala, né alla composizione

¹⁶ Cfr. MAGAUDDA–COSTANTINI 2002, p. 314. Gli autori riportano anche un pagamento straordinario a Cossoni calcolato in filippi, non in lire.

¹⁷ Si tratta probabilmente del marchese Camillo Castelli e di Benedetto Arese, questori di cappa corta (cfr. ARESE 1970, pp. 101, 121, 128).

¹⁸ Fu Pietro Antonio Fioretti incaricato di distribuire il pagamento tra i cantori della Scala, il che non conferma la presenza di Bartolomeo Castelli o Paolo Magni a maestri dalla cappella (cfr. *supra* nota 13).

¹⁹ Le cifre suggeriscono sia un pagamento medio di 4 lire, sia la partecipazione degli strumentalisti scaligeri. Il compenso per i musicisti era comunque molto ridotto in confronto alle altre spese, visto che il catafalco e gli altri adobbi costavano L. 38 756 (I-Mas, Ps, cart. 18).

di nuove musiche.²⁰ Ugualmente semplici furono le trattative fra Turati e la corte ducale nel 1644: il maestro aveva riunito 36 cantanti e suggerì L. 3 per ciascuno, più L. 15 per la propria fatica (fra cui quella per nuove composizioni), per un totale di L. 123.²¹ Come ho accennato, il precedente citato nei documenti del 1689 era però quello del 1665, quando Grancini era stato costretto a distribuire la stessa somma di venti anni prima (1644) ai musicisti del Duomo (ed evidentemente – come si può vedere delle vicende del 1689 – a quelli della Scala, nonchè agli straordinari) dopo aver inizialmente rifiutato e rimandato la questione al Tribunale (DOCC. 5a e 5b).²²

Le richieste di Cossoni sembrano però oltrepassare quelle dei suoi predecessori, e pongono così la questione di definire il profilo di questo musicista: si tratta di un semplice musico ingenuo, arrivato ad una posizione importante senza precedente esperienza? Di un furbo sfruttatore dei quotidiani conflitti delle principali chiese del Nord Italia? O ancora, di un organista che avrebbe preferito, dopo tutto, vivere nel suo tranquillo canonicato di Gravedona invece di gestire una delle più grandi – e difficili – cappelle d'Europa?

Forse Cossoni non conosceva l'abitudine di dare compensi extra ai musicisti. In fondo non era mai stato a Milano in occasioni di funerali pubblici, ed a Bologna, dove lui peraltro era solo organista, la presenza di un unico corpo musicale per i grandi eventi, quello di San Petronio, evitava tali inconvenienti. O invece Cossoni ha approfittato della debolezza istituzionale della corte e dei musicisti ducali nel tentativo di ottenere, per i suoi cantanti del Duomo e per se stesso, un compenso più alto di quello che avrebbero potuto sperare, forse per rendersi gradito ai cantanti del suo complesso (o quantomeno migliorarne i difficili rapporti).

La domanda più ovvia però è: come mai Cossoni in questa occasione ha agito a scapito dei musicisti della stessa corte che l'aveva appoggiato nella lun-

²⁰ «A reverendo Vicenzo Pellegrini, mastro di capella della chiesa maggiore di questa città, scuti vinti, per distribuire a sua elettione fra quelli musici quali hanno servito in cantare il giorno che si fece il funerale in detta chiesa metropolitana, quali per altro non averanno [*scil.* avevano] obbligo di servire a tal fontione»; nota del 2 giugno 1621, I-Mas, Ps, cart. 7, fasc. 3.

²¹ «Io infrascritto facio fede come nel Duomo di Milano alli cantori che vengono a cantare in essa chiesa il mercede che seglì dia è lire tre per offitio, et in fede io prete Antonio Maria Turato mastro di capella del Duomo faccio fede come sopra con il mio giuramento», nota del 23 gennaio 1645, I-Mas, Ps, cart. 11. Secondo i documenti ivi contenuti, nel 1611 Lucino era stato pagato L. 108.

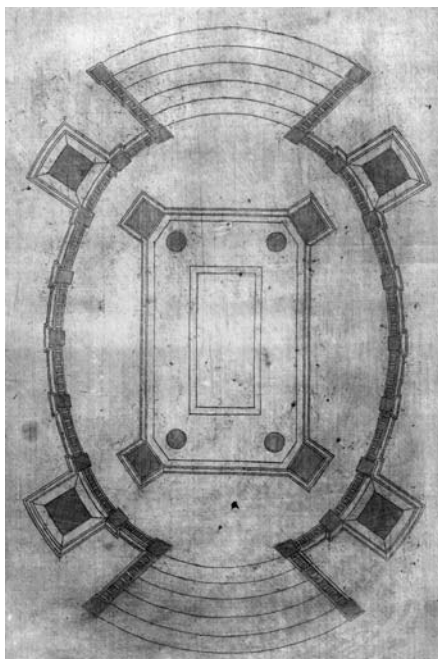
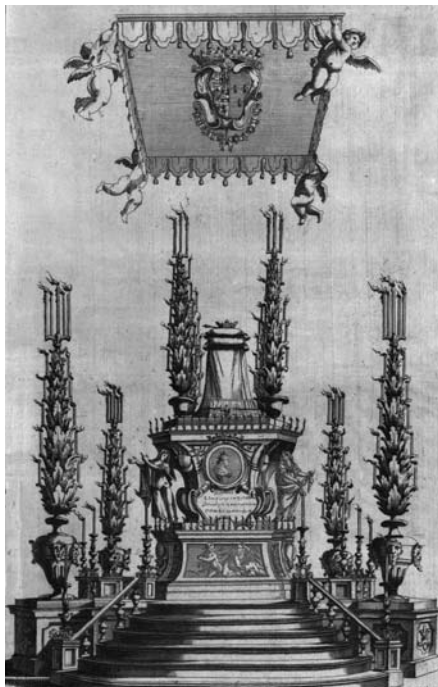
²² I-Mas, Ps, cart. 9; *cfr.* anche il riferimento al caso del 1689, DOC. 3a. L'insistenza nel ripetere la precisa somma precedente nonostante il numero diverso di musicisti riflette il potere della tradizione nell'organizzazione dei riti funebri.

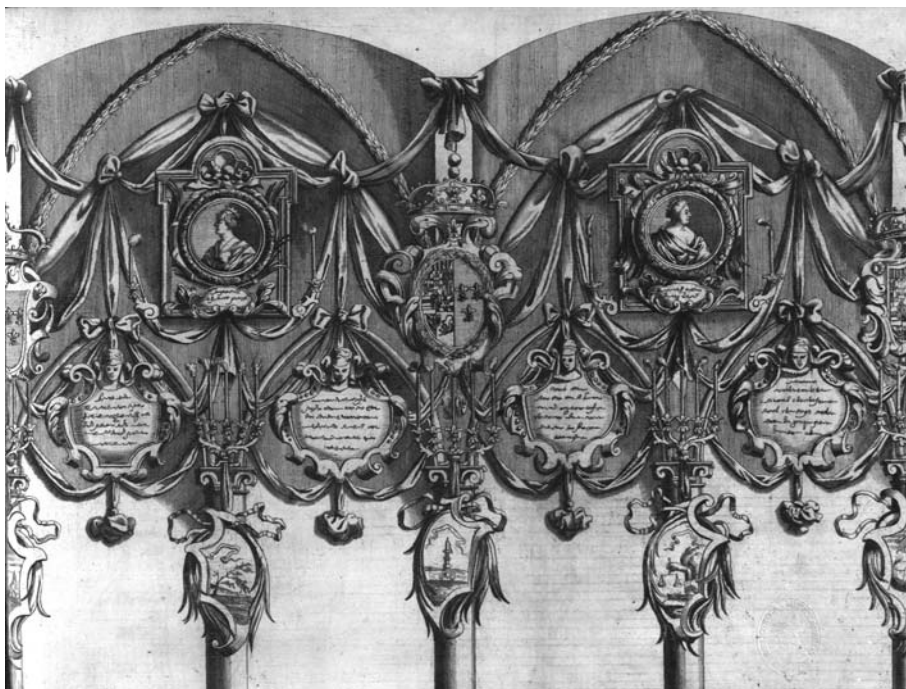
ga lotta per il posto al Duomo cinque anni prima? Poteva veramente aver creduto che il cantare per Marie Louise facesse parte dei normali compiti dei musicisti ducali, e che il pagamento straordinario spettasse solo a quelli del Duomo?²³ Difficilmente non avrebbe potuto sapere del precedente del 1665, visto che vari cantanti attivi nel 1689 (fra cui anche il suo vice-maestro Giovanni Battista Grianti) avevano partecipato ai riti per Filippo IV. La scortesia sembra tanto più grave in quanto Cossoni aveva guidato la cappella della Scala verso il 1670, e aveva forse conosciuto personalmente alcuni dei musicisti a cui avrebbe in seguito fatto torto, come rivela la dedica delle sue *Lettnie*, op. XI (Bologna, 1671), scritte per la cappella ducale in un momento precedente al suo servizio milanese.²⁴

Fu forse il controllo esercitato dall'arcivescovo sui funerali a indurre l'amministrazione spagnola – soprattutto le dame spagnole e milanesi più vicine al governatore – ad un passo inconsueto, ovvero all'organizzazione di una seconda serie di esequie nella chiesa ducale, fuori da qualsiasi potere arcivescovile. Queste seconde pompe, tenutesi il 7 maggio 1689, si svolse-

²³ Questa era stata l'opinione avanzata da Grancini nel 1665; I-Mas, Ps, cart. 9.

²⁴ La dedica delle *Lettnie a quattro* ricorda «la stima che d'alcune di queste mie compositioni fe' già in Milano, facendo io la musica nella chiesa Ducale di Nostra Signora della Scala ...» (cit. in GASPARI 1890, II, pp. 212-13).





Decorazione di una navata laterale di Santa Maria della Scala per i funerali della regina di Spagna Maria Luisa di Borbone (PIETÀ 1689, t.f.t).
Nella pagina a fianco le altre due incisioni allegate alla cronaca raffiguranti il catafalco visto dalla navata centrale e lo stesso in pianta.

ro senza evidenti conflitti, ma con un apparato visivo volto a ricordare la devozione delle antenate (femminili) della regina scomparsa. Secondo la descrizione, la facciata della Scala fu addobbata in nero, come pure le due navate laterali dell'edificio. La navata centrale mostrava una raffigurazione della Morte nell'atto di calare le tende su una scena teatrale. Questa scena accoglieva quattro archi e otto ritratti di principesse scomparse della casa d'Asburgo e di Borbone che fiancheggiavano il catafalco.²⁵ Con l'eccezione di alcune feste di sante, sarebbe stato molto raro all'epoca vedere una presenza così massiccia

²⁵ L'equilibrio politico tra Asburgo e Borbone fu fedelmente rispettato nella distribuzione dei ritratti: per esempio, il primo arco a destra ospitava un'immagine di Eleonora d'Austria (probabilmente Eleonora I Gonzaga, moglie di Ferdinando II, vissuta tra il 1598 ed il 1655), mentre a sinistra figurava Cristina di Borbone, duchessa di Savoia, e così via. Questa tendenza matrilineare nell'autocelebrazione degli Asburgo è ancora da studiare. La partecipazione delle dame di corte al rito fu alta, il che rinforza la marcata natura femminile di questi funerali.

di raffigurazioni femminili in uno spazio sacro. Con l'affluenza delle dame l'effetto offriva un'impronta molto femminile alla scena ed ai funerali.

I dettagli furono stampati sul resoconto ufficiale delle pompe, secondo il quale ogni antenata era nota per la sua devozione mariana: il resoconto fu intitolato dunque *La pietà verso Maria vincitrice della Morte*. Il titolo di questa edizione rappresenta una specie di «impresa» generale per il rito funebre: si trattava di una reazione a questa morte prematura che utilizzava Maria, patrono della regina defunta, quale modello di vita cristiana (in modo alquanto eterodosso, visto che il titolo di «vincitore della morte» spettava piuttosto a Cristo e non alla Madonna).²⁶ La scelta del primo giorno mariano (sabato) nel mese mariano (maggio) per la cerimonia ne rinforzava il carattere devozionale.

Le campane della chiesa suonarono per tutta la sera precedente,²⁷ un'appropriazione sonora dello spazio urbano che ricalcava la prassi dei funerali precedenti. Arrivato il governatore Fuensalida, ed una volta che i nobili ebbero raggiunto i propri posti,

fu dato principio a gli uffici di Requiem [prob. Mattutini e Laudi, poi Messa] cantati in musica a cori raddoppiati, tanto delle voci, quanto degli strumenti. Chi intervenne a questa funzione ... ebbe universale godimento ... ammirando in un complesso di tante parti quella consonanza di proporzione, la quale è una specie d'armonia sensibile all'occhio, che è l'intelletto del corpo, ma più all'intelletto, che è l'occhio dell'animo.

È interessante notare che l'idea di consonanza universale creata da tutti gli elementi visivi e sonori era usata anche quale metafora dello stesso Stato.²⁸ Questo sembra essere l'unico esempio di funerali 'doppi' in tutto il Seicento milanese. Se Milano era una provincia dell'impero, il suo ceto dirigente aveva larghe possibilità di autonomia, e ciò anche nell'organizzazione e gestione del comportamento rituale in città.

La questione di quali musiche furono eseguite nei due funerali del 2 aprile e del 7 maggio non ha una facile risposta. Se la dichiarazione del Cossoni di aver composto tutta musica nuova era vera – presumibilmente tutti i brani «a

²⁶ PIETÀ 1689. La stampa contiene anche le incisioni delle imprese, catafalco *etc.* Responsabile delle imprese e del sermone fu il gesuita Carlo Ambrogio Cattaneo. Il fatto che due esemplari siano conservati in I-Mb, paragonato alla mancanza di materiale relativo ai funerali in Duomo, suggerisce anche che i riti del 7 maggio avessero la funzione di rettificare e completare ciò che – nell'ottica del governo spagnolo – non era stato fatto il 2 aprile.

²⁷ *Ibidem*, p. 28 e segg.

²⁸ KENDRICK 2002, pp. 369-70.

musicis»²⁹ del promemoria – il compositore avrebbe lavorato davvero molto (anche se il periodo di composizione coincideva con la stagione liturgica musicalmente ‘vuota’ di Quaresima, in cui solo la quarta domenica era un’occasione per coinvolgere tutti i cantori del Duomo). Ai Mattutini furono cantati in polifonia sei salmi ed altrettanti responsori (due in ogni Notturmo); alle Laudi, tre salmi (fra cui uno molto lungo, il *Miserere* e due combinati insieme, il *Deus, Deus meus* e il *Deus misereatur nobis*) e il cantico *Benedictus Dominus Deus Israel*. La messa fu quasi tutta polifonica, in contrasto con l’alternanza fra canto ambrosiano e canto figurato dell’ufficio. Poi presso il catafalco furono eseguiti in polifonia il *Miserere* (di nuovo) e le litanie (ambrosiane) dei santi.

In Duomo certamente – e forse anche alla Scala – si praticava il rito ambrosiano. Se i testi del primo Notturmo nel rito ambrosiano coincidono largamente con quello romano, quelli degli altri Notturmi sono diversi, come testimonia il promemoria del compositore, che segue fedelmente il rito ambrosiano. I testi dell’ufficio in elenco corrispondono a quelli del breviario ambrosiano contemporaneo. La messa (cioè i brani «omnia a musicis») usa i testi della «Missa in die obitus seu depositionis unius defuncti» del messale ambrosiano. Per le orazioni al catafalco, il promemoria ripete ciò che è prescritto dopo la messa dal ceremoniale di Federico Borromeo, che prevede le aspersioni della salma e della famiglia sopravvissuta.³⁰

Gli unici brani identificabili tra quelli di Cossoni sopravvissuti sono i mss. ora a Einsiedeln segnati 437.3.5. Si tratta di due salmi del primo Notturmo del Mattutino (*Verba mea* e *Domine Deus meus*), scritti per soli con strumenti e per doppio coro.³¹ Queste musiche, per quanto appare ad una prima lettura,

²⁹ Secondo il promemoria i brani «a choro» (per esempio, le antifone del primo Notturmo) erano cantati in canto piano da tutto il capitolo.

³⁰ L’ufficio si trova, per esempio, nel *BREVIARIUM* 1582, cc. 554-56; la messa nel *MISSALE* 1669, pp. (del *Commune Sanctorum*) 88-90. Per le benedizioni e le preghiere al catafalco si veda *BORROMEO* 1622, pp. 34-39. Questo ultimo passo dà anche istruzioni per i gesti e gli spostamenti del clero durante l’ufficio e la messa. Nel *DOC. 1* ho aggiunto parole e categorie liturgiche («Psallmellus») mancanti nell’originale.

³¹ *Cfr.* *TRAUB* 1981, pp. 93-106; come detto, molti di questi pezzi risalgono agli anni milanesi. È opportuno precisare che i salmi polifonici intonati da Cossoni incominciano con il secondo emistichio e dunque Traub elenca, per esempio, l’*incipit* «Intellige clamorem» per il salmo *Verba mea*). Il promemoria di Cossoni dice il secondo salmo (*Domine, [ne in furore ... neque] in ira*) in canto piano, e dunque l’intonazione ad Einsiedeln («Neque in ira») sarebbe da escludere. Inoltre il promemoria dichiara che le letture erano di responsabilità dei vari membri del capitolo del Duomo, e ciò significa che esse sarebbero state eseguite in canto ambrosiano e non in polifonia.

sono di grande originalità. Il loro impiego avrebbe implicato anche il contestato uso di strumenti ad arco in Duomo, ma sappiamo che in altre occasioni ‘regali’ la proibizione era stata infranta. Oltre a questi due salmi, nessun’altra composizione pervenutaci del Cossoni usa uno dei testi elencati.³²

Possiamo dunque ipotizzare che Cossoni avesse composto tutti i brani (poi perduti), oppure che avesse usato sia musiche proprie, sia di altri: per esempio, i responsori composti da Turati nel 1644 per Isabella di Borbone, oppure quelli musicati dal Grianti nel 1666 per Filippo IV. Entrambi erano – come lo sono ancora oggi – nell’archivio musicale del Duomo.³³ Il Grianti sembra esser stato un compositore prolifico e rapido, anche se in Duomo si conservano solo le sue musiche del 1666.³⁴ Per quanto riguarda la messa, sembra che Cossoni non abbia lasciato un’intonazione del *Requiem* ambrosiano. Le messe conservate ad Einsiedeln non sono per defunti.³⁵ Cossoni avrebbe potuto usare il *Requiem* ambrosiano a cinque voci pubblicato nel 1664 dal suo predecessore Grancini.³⁶

Quanto al 7 maggio, è vero che il rito milanese era in disuso nel Seicento, soprattutto nelle istituzioni patrizie quali la Scala – una dimostrazione della distanza presa dall’*élite* urbana nei confronti della gerarchia ecclesiastica locale. Non possiamo perciò sapere se il rito romano sia stato usato in questa occasione, cosa che avrebbe permesso l’uso di altre musiche. Se il riferimento alle forze ‘raddoppiate’ del resoconto è corretto, al rito avrebbero partecipato

³² L’elenco dei manoscritti cossoniani di Einsiedeln non include alcun brano che intoni gli altri testi del promemoria (cfr. HELG 1995, pp. 32-34), e tali testi non appaiono nemmeno fra i pochi pezzi conservati a Como (PICCHI 1990, pp. 112-13). Come è noto, nessuna composizione di Cossoni si conserva in I-Mfd.

³³ Le antifone e i responsori di Grianti si trovano in I-Mfd, *Autori diversi*, cart. 7 (n. 7-7a antifone; n. 8-8a responsori), mentre l’ufficio ed il *Requiem* del Turati sono in I-Mfd, *Maestri di cappella*, cart. 9, nn. 6 e 6bis.

³⁴ Durante l’assenza del Cossoni alla fine del 1692, Grianti compose a ritmo serrato (ben diciotto pezzi, p. es., per la festa annuale d’intitolazione del [7-8 settembre] 1692), e ciò secondo un memoriale del gennaio 1693 dello stesso vice-maestro (I-Mfd, *Archivio storico*, cart. 413, pezzo 224). Non è chiaro per quale motivo Giovanni Maria Appiani sia stato scelto quale maestro nel concorso successivo, dato il servizio di Grianti alla Metropolitana, se non a causa della storica difficoltà dei vice-maestri di essere promossi al posto del maestro.

³⁵ TRAUB 1981, p. 94.

³⁶ GRANCINI 1664, di cui tre copie a stampa e un ms. del solo *Requiem* (I-Mfd, *Maestri di cappella*, cart. 15, n.5) sono in Duomo. Il *Requiem* a cinque in questa pubblicazione accoglie intonazioni polifoniche per tutte le sezioni testuali elencate nel promemoria di Cossoni. Per quanto riguarda le litanie al catafalco, i testi delle due intonazioni nelle già menzionate *Lettanie* op. 11 sono mariani e non santorali, e dunque non idonei ai funerali (in Duomo almeno; resta aperta la questione del loro impegno in un atto così ‘mariano’ come lo fu quello del 7 maggio).

gli otto (?) cantanti della Scala ed altrettanti cantanti esterni, insieme agli strumenti della cappella ducale (3-5 strumenti a corde, fagotto e cornetto).

Ma questo piccolo caso di conflitto e di esecuzioni straordinarie di polifonia può essere inquadrato in un contesto storico più ampio. Esso rivela soprattutto l'ineguaglianza dei due corpi musicali, la piccola cappella ducale, sempre a corto di fondi e con una tradizione molto variabile attraverso il Seicento, contro la grande (e ben pagata) cappella del Duomo che cantava almeno quattro volte la settimana e che vantava, nonostante tutti i suoi problemi interni, una specie di *esprit de corps*. Questo sbilanciamento strutturale si rifletteva nei rapporti di potere in un momento emblematico quale quello di un funerale regale. Inoltre, sembra che quasi tutti i decessi reali nel Seicento si collocarono in momenti difficili per la Scala.

L'ultimo punto di questa microstoria riguarda l'economia di prestigio nella Milano dell'epoca. Per quanto importante fosse la partecipazione rituale del Duomo e della Scala e delle loro componenti musicali ai grandi eventi, nessun osservatore avrebbe potuto dimenticare che un'istituzione a metà strada fra le due – il monastero benedettino di Santa Radegonda – godeva di maggior fama (e forse di migliori cantanti) delle due cappelle maschili. Come dimostra la sua carriera ambrosiana, la Milano del Cossoni era una capitale musicale policentrica, un fatto che il compositore stesso forse tenne seriamente in conto nella sua decisione di lasciare volontariamente la direzione musicale della cappella metropolitana. Un secolo prima di lui solo Pietro Ponzio aveva operato simile scelta (1582) che non si ripeterà per un altro secolo fino a Giuseppe Sarti (1782).

DOCUMENTI

1.

I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 24
(foglio a stampa, 1689)

· *In exequis Mariae Aloysiae Hyspaniarum reginae* ·

IN NOCTURNO PRIMO

Omnes antiphonae, a choro

Psal.: *Verba mea*, a musicis

Domine [ne in furore tuo ... neque] in ira tua, a choro

Domine Deus meus, a musicis

Prima lectio: [*Parce mihi*], a maceconico ultimo

Responsorium: *Accepimus bona*, a musicis

Secunda lectio: [*Taedat animam meam*], a lectori minori ultimo

Responsorium: *Ante quam comedam*, a musicis

Tertia lectio: [*Manus tuae, Domine*], a lectore maiori ultimo

IN SECUNDO NOCTURNO

Psal.: *Dominus regit me*, a musicis

Ad te Domine levavi animam meam, a choro

In te Domine speravi, a musicis.

Quarta lectio: [*Responde mihi*], a lectore maiori secundo

Responsorium: *Induta est caro mea*, a musicis

Quinta lectio: [*Homo natus*], a notario ultimo

Responsorium: *Paucitas dierum*, a musicis

Sexta lectio: [*Quis mihi hoc tribuat*], a notario penultimo

IN NOCTURNO TERTIO

Psal.: *Iudica Domine*, a musicis

Expectans expectavi, a choro

Sicut cervus, a musicis

Septima lectio: [*Spiritus meus*], a subdiacono

Responsorium: *Libera me Domine*, a musicis

Octava lectio: [*Pelli meae*], a d.^{no} archidiacono

Responsorium: *Non timebis*, a musicis

Nona lectio: [*In diebus illis*], ab eminentissimo d.^{no} archiepiscopo

AD LAUDES

Psal.: *Miserere mei Deus*, a musicis

Te decet hymnus, a choro

Deus Deus meus, una cum; Deus misereatur nobis, a Musicis

[Canticum:] *Clamavi ad Dominum*, a choro
Laudate Dominum de Caelis, a musicis
Benedictus Dominus Deus Israel, a musicis
 Reliqua ab eminentissimo et choro

AD MISSAM

Omnia a musicis

Ingressa: *Requiem aeternam etc.*

[Psalmellus] post lectionem: *Qui suscitasti Lazarum*

[Cantus] post epistolam: *Domine exaudi*

[Antiphona] post evangelium: *Requiem sanctam*

Offertorium: *Domine Jesu Christe*

Sanctus

Confractorium: *Audivi vocem*

Primus *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona eis requiem*

Secundus *Agnus Dei qui tollis ut supra*

Tertius *Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona eis requiem sempiternam*

et locum indulgentiae cum Sanctis tuis in gloria

AD CASTRUM DOLORIS

Post antiphonam *Redemptor meus: Miserere mei*, a musicis

Post responsorium *In manus tuas Domine*, a musicis, dicuntur litaniae de sanctis

Vers.: *Eminentissimus requiem eternam etc.*

Resp.: *Et lux perpetua luceat ei*

Vers.: *Anima M. A. reginae et animae etc.*

Resp.: *Amen*

Habetur oratio, sed musici non intersunt

Mediolani, Apud Ioannem Beltraminum. Superiorum permissu.

2.

I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 24
 (autografo di Cossoni, 4 aprile 1689)

Illustrissimi signori, Presidente e questori del Magistrato ordinario
 D. Carlo Cossoni, maestro di capella del Duomo di Milano

Illustrissimi Signori, l'umillissimo servitore delle signorie loro illustrissime Carlo Cossoni, maestro di capella del Duomo, rappresenta alle medesime che per ordine di sua eccellenza sig. conte di Fonsalida, ha invitato li musici, numero sessantacinque, sopranumerarii oltre quelli della capella, come nella lista già data dal medesimo all'illustrissimo Tribunale, per la fontione fatta nel funerale della defonta regina li 2 aprile '89; e dalla medesima eccellenza fu detto et al supplicante ed all'illustrissimo sig. marchese Castelli che l'illustrissimo magistrato avrebbe subito compito, sia per la

spesa di detti musici, come per la fatica fatta dal supplicante in far la compositione apostata d'ordine della medesima eccellenza, come per la spesa di carta, coppisti, in coppiare detta compositione et altro, come a basso si notarà; e per tanto il supplicante fa ricorso alle signorie loro illustrissime umilmente voler restar servite dar ordine a chi s'aspetta di compire, acciò il supplicante possa compire anche lui a chi deve. Il che spera.

Per musici sopra numerarii, d'accordo (benché poco) col medesimo illustrissimo sig. marchese Castelli per dare a chi più et a chi meno, filippi n. 75

Per coppisti e carte e per far stampare l'annessa lista [in] copie 100, filippi n. 18

Per la fatica del supplicante per fare le sudette compositioni apostata, filippi n. 30

In tutto filippi 123

[*nota in calce:*]

5 aprile 1689

Si dia ordine al commissario generale delle Provitioni che dal tesoriere dell'offitio faccia pagare al maestro di capella supplicante in tutto filippi cento duodeci.

Al commissario generale delle Provitioni

Sendosi letto nel nostro Tribunale il memoriale del tenor incluso, apportoci dal reverendo Carlo Cossoni, maestro di capella del Duomo, abbiamo incaricato al sig. questore, marchese Castello nostro collega delegato, di provvedere come gli paresse per le sodisfationi di che si tratta, et avendo detto sig. questore, marchese Castillo, aggiustato che si paghino in tutto al detto maestro di capella filippi numero 112, diciamo a vostra signoria che debba dar ordine al tesoriere di cotesto officio che paghi al supplicante detti filippi cento dodici in tutto per sodisfatione della musica et altro contenuto in detto memoriale.

[*firmato:*] Aresius Castillus

3.

I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 24

Illustrissimo Tribunale, con l'occasione che si fece il funerale nella chiesa Metropolitana per la maestà del re Filippo Quarto di gloriosa memoria, vi intervennero per ordine del governatore anco li musici del Regio palazzo e rifiutando allora il maestro di capella del Duomo di dare a detti musici di Palazzo la loro contingente portione del pagamento furono ambe le parti sentite in contraditorio dal sig. questore Fossani che allora fu delegato del Tribunale et fu sotto li 15 7bre 1666 fato il seguente decreto:

Che è stato detto esser tenuto il maestro di capella del Duomo a dare a li musici della Capella reale la lor contingente portione delle L. 123. Segnata: Arconatus PP. et Fossanus.

Et in esecuzione del sudetto decreto fu statuito [in] termine di tre giorni a Michelangiolo Grancino, che era maestro di capella del Duomo, a pagare detti musici di Palaz-

zo la lor contingente portione delle L. 123, che furono pagate dalla Regia camera per la fontione di tal funerale.

Ora s'incontra l'istessa dificoltà da' supplicanti dal presentaneo maestro di capella et musici del Duomo circa l'esser pagati per la fontione del funerale fato per la maestà della regina Maria Luisa ove sono interuenuti per ordine di sua eccellenza non ostante che li suoi antecessori che hano assistito come sopra ad altre simile fontioni sono stati pagati, cosa che necessita detti musici di Palazzo, umillissimi et devotissimi servitori delle signorie vostre illustrissime, per la lor sodisfatione far il presente ricorso alle medesime. Han di restar servite per levar l'occasione alle liti et dispiacerii delegare uno degli egregi signori questori di cotesto illustrissimo Tribunale che più li piacerà, acciò riconoschi quanto fu ordinato come sopra e faccia soddisfare li supplicanti come per esser di giustitia sperano.

[*allegato:*]

Inerendo al supplicante in nome delli musici di questo regio Pallazzo col memoriale del tenor incluso, diciamo a vostra signoria che, riconosciuto quanto si praticò in occasione della morte della maestà del re Filippo Quarto di gloriosa memoria, si compiacchia di provedere conforme le parerà convenire, faciendone anche parola nel Tribunale quando gli parà necessario. Giovanni Battista Plantanida, tesorero dello Stato di Milano.

[*postilla:*]

1689. 30 aprile

Attesa la rimessa fatta in me dalli musici di Palazzo e della Metropolitana di questa città, et avute ambe le parti avanti di me et queste sentite, ho ordinato che si paghino alli musici del Duomo che hanno cantato nell'essequie della maestà della regina nostra signora lire centodue, soldi 10, et a quelli di Palazzo lire sessanta; et in questa conformità si dia ordine al commissario generale delle provitioni, che faccia pagare a detti musici del Duomo, che hanno cantato et per essi a Carlo Cossonio, maestro di capella dette L. 102:10, et a quelli di Palazzo che hanno cantato come sopra e per essi a Pietro Antonio Fioretti le ricevute L. 60 per loro rispetto a mercede.

4.

I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 24

(Pietro Vanizio al presidente e ai ministri delle Entrate)

Inerendo a sentenza vertente tra li musici di questo Regio palazzo e li musici della chiesa Metropolitana di questa città che hanno cantato nell'essequie della maestà della regina nostra signora per il pagamento della loro mercede, et al supplicatore di detti musici di Palazzo, abbiamo incaricato al signor questore marchese Castello nostro collega di provedere conforme li paresse, et avendo detto sig. marchese avute le parti avanti di sé et quelle sentite, ha ordinato che se debbano pagare a' musici del Duomo,

che hanno cantato nelle dette esequie L. 102:10 et a quelli di Palazzo che parimente hanno cantato lire sessanta. Diciamo perciò a vostra signoria che debba dar gli opportuni ordini al Tesoriero de cotesto offitio perché paghi a detti musici del Duomo, e per essi il reverendo Carlo Cossonio, mastro di capella di detta Metropolitana le .?. lire centodue, soldi 10, per saldo della loro mercede, da distribuirsi fra quelli che hanno cantato, et alli musici di Palazzo che parimente hanno cantato, e per essi a Pietro Antonio Fioretto le sudette lire sessanta per distribuirsi come sopra. Nostro Sig.^{re} le guardi. Milano 30 aprile 1689.

5.

I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 24
(Nota di Grancini, 19 gennaio 1666)

Illustrissimo Magistrato, Michel'Angelo Grancini, maestro di capella del Duomo, a nome ancora di tutti gli suoi musici umilissimi servitori delle signorie loro illustrissime, avendo servito nella prossima passata fontione del funerale della maestà di Filippo Quarto, supplicano le signorie loro illustrissime dar ordine a chi s'aspetta per il loro solito pagamento, e perché li musici di corte, li quali per ordine di sua eccellenza sono intervenuti in detta fontione pretendono d'entrare nella distributione del pagamento [che] si dà a' musici del Duomo non ostante che siano assegnati, voluti e annualmente pagati dalla Regia Camera, opponendo a questo li musici del Duomo, per sfugire ogni contrasto che tra essi possi venire li detti maestro di capella e musici supplicano di novo le signorie loro illustrissime comandare quello che in ciò si debba fare, che dal favore gliene resterano per sempre tenuti il che *etc.*

6.

I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 9
(ordine del 1° marzo 1666)

L'impresario Jo. Giacomo Vittore paghi al maestro di cappella de' musichi del Duomo lire centovintitre, come si fece ultimamente in occasione del funerale della serenissima signora regina Isabella, pigliandone ricevuta a nome ancora de' detti musici, ché se gli admetterà detta somma nelle altre spese fatte per il funerale del re Filippo Quarto, nostro signore, con il riguardo conveniente come ordinerà il Tribunale.