

DANIELE V. FILIPPI

La scrittura mottettistica di Cossoni: 'Heu infelix anima'

Il repertorio del mottetto seicentesco è ancora in larghissima parte sconosciuto. Lo dimostra, ancor prima che il ricercatore si cimenti in acrobazie bibliografiche, il palese disagio che caratterizza certe voci enciclopediche o, ad esempio, il volume sul genere mottetto dello *Handbuch der musikalischen Gattungen*, che al riguardo tace inappellabilmente.¹ Posta questa alquanto scomoda premessa, non sarà inopportuno, prima di addentrarsi in un più circostanziato campionamento analitico, indugiare su qualche cenno generico circa i mottetti solistici di Cossoni.

Il punto di riferimento principale cui ci atterremo per questa prima indagine sulla scrittura mottettistica del nostro compositore sarà *Il terzo libro de' mottetti a voce sola* op. XII (la cui «seconda impressione» è del 1675),² particolarmente interessante per la sua collocazione spaziotemporale: Cossoni lo stampa a Bologna,³ città a cui era stato legato nel decennio precedente, ma fregiandosi ormai del titolo di «maestro di capella della camera [*sic*] dell'eccellentissimo signor prencipe Trivultio» di Milano; e non mancano – come vedremo più avanti – altri nessi significativi, che contrassegnano uno snodo importante della carriera di Cossoni.⁴

¹ LEUCHTMANN 1998.

² La prima, perduta, è in ogni caso posteriore al 1670, data del *Secondo libro*. Ringrazio Danilo Costantini per aver messo a mia disposizione le riproduzioni di questa ed altre raccolte cossoniane.

³ Il frontespizio è *sine editore*.

⁴ La dedica è firmata da Milano e indirizzata «all'illustrissimo signor» don Ignazio Porta (di cui non trovo ulteriore riscontro nelle principali opere di storia milanese):

Illustrissimo signore | e padrone mio colendissimo. | Stimerei che avessero perduti tutti i tempi le mie note, se dalle loro battute e dalla mia servitù non imparassero la soggezione dovuta al merito di V. S. illustrissima, la quale, con dar ugualmente le misure alla musica ed a se stessa, accoppia sì eccellentemente l'armonia de' sensi e dell'ingegno. La nobiltà di sua stirpe, da cui riconoscono gloriose mitre la chiesa, dotti allori la legge, prodi campioni la

IL TERZO LIBRO
 DE MOTETTI A VOCE SOLA
 DI CARLO DONATO COSSONI
 Maestro di Capella della Camera dell' Eccellentissimo
 Sig. Principe Triultio &c.
 DEDICATO
 ALL' ILLVSTRISSIMO SIGNOR
 D. IGNATIO PORTA.
 OPERA DVODECIMA,
 SECONDA IMPRESSIONE,
 CON PRIVILEGIO.



IN BOLOGNA, 1675. Con licetza de' Superiori.



Frontespizio e arma che precede la dedica del *Terzo libro de' motetti a voce sola ... opera duodecima, seconda impressione*, Bologna, s.e., 1675.

Il terzo libro op. XII

I dodici mottetti che costituiscono il libro non prevedono alcun intervento strumentale al di fuori del continuo. Secondo una prassi ben consolidata nel XVII secolo, i mottetti per voce acuta sono eseguibili indifferentemente dal soprano o dal tenore: si hanno pertanto 8 mottetti per canto o tenore, 2 mottetti per alto, 2 per basso.

MOTTETTO	DIDASCALIA	VOCE
1. <i>O misera</i>	Per ogni tempo	} Canto o Tenore
2. <i>Suspirat in dolore</i>	Per ogni tempo	
3. <i>Adorata caeli consortia</i>	Per ogni tempo	
4. <i>O quam sum in hoc mundo</i>	Per ogni tempo	
5. <i>Amara memoria</i>	Per un santo o santa	
6. <i>Non me private o caeli</i>	Per ogni tempo	
7. <i>Vola cor meum</i>	Per l'Ascensione del Signore e per l'Assunzione della B.V.M.	
8. <i>Ardeo ardore caelico</i>	Per la Madonna Santissima	
9. <i>Silentium aves canorae</i>	Per ogni tempo	} Alto
10. <i>O Jesu mi pulcherrime</i>	Per il Signore e per ogni tempo	
11. <i>Heu infelix anima</i>	Sopra la Passione del Signore e per ogni tempo	} Basso
12. <i>O Regina</i>	Per la Madonna Santissima	

guerra, m'affida che 'l riverbero delle grand'opre rifletterà qualche luce all'opera che le presento. Ma sopra tutto mi spinge ad offerirle questo picciol dono la vaghezza che ha V. S. illustrissima di far vaga la più soave dell'arti con l'arte sua; onde pare che vedendo il padre e fratelli dar calore col sangue alle guerre più calde di Fiandra, Italia, Portogallo e Catalogna, ella tutta si adoperi a raddolcire la bravura della casa con le grazie dell'armonia, perché si ammirino anco adesso congiunte la spada e la cetra d'Achille. So che a' motivi d'offerire non corrisponde l'offerta, ma sono insieme sicuro che la gentilezza di V. S. illustrissima sforzerà l'altezza del suo merito ad abbassarsi ed appagarsi di poco, quando il poco è segno d'una totale e vivissima divozione, con la quale mi protesto | di V. S. illustrissima | umilissimo servitore obligatissimo | Carlo Donato Cossoni | Milano 1675.

Lo stemma in testa alla dedica (qui a fianco, in basso) – sorretto da un'aquila incoronata da una tiara, corredato dal motto *Protector noster aspice* (Ps 83.10) e circondato, nell'incisione di Cesare Laurenzio, da un angelo trombettiere, armi, strumenti, oggetti e paramenti sacri che riprendono iconograficamente i contenuti della dedica – corrisponde a quello in DI CROLLALANZA 1890, II, p. 366:

PORTA di Milano: Diede questa famiglia dottori e fisici collegiati, cancellieri ducali, decurioni, membri del tribunale di provvisione, capitani, canonici della Scala, canonici ordinari, cavalieri gerosolimitani, colonnelli e vicari di provvisione ... Arma: Spaccato; nel 1° d'oro, all'aquila di nero, coronata del campo; nel 2° d'argento, ad una porta di rosso, sostenuta da uno zoccolo dello stesso, coi battenti aperti.

I mottetti, disposti in partitura con tre sistemi per pagina, sono corredati da didascalie liturgiche perlopiù alquanto vaghe. Un bilancio tematico vede, quindi, un brano «sopra la Passione del Signore», uno per l'Ascensione (o in alternativa, con caratteristico spirito di economia e adattabilità liturgica, per l'Assunzione di Maria), due (o, dunque, tre) composizioni mariane, un mottetto dedicato genericamente ad un santo o una santa (mentre, ad esempio, nel *Primo libro* op. 11 del 1667 si ha un 'santorale' esiguo ma esplicito: san Filippo Neri, san Francesco, santa Teresa e santa Caterina);⁵ i restanti mottetti hanno per argomento lo spirito penitenziale (*O misera*), il *contemptum mundi* ed il desiderio della Gerusalemme celeste (*Suspirat in dolore* e *Adorata caeli consortia*), l'esortazione ad abbandonare il vano compiacimento dell'*otium* mondano (*O quam sum in hoc mundo* e *Silentium aves canorae*), l'amore mistico per la persona divina di Gesù (*Non me private o caeli* e *O Jesu mi pulcherrime*).

I testi sembrano tutti di nuova composizione (qui, direi, senza eccezioni, mentre ad es. nell'op. 11 comparivano un *Regina coeli* ed un *Salve Regina*) – a quest'altezza cronologica, del resto, il repertorio testuale del mottetto è ormai tornato decisamente sul versante devozionale, dopo la 'liturgizzazione' del pieno e tardo Cinquecento. Sono testi affettivi, 'concettosi', contraddistinti da forti marche retoriche (*rethorica divina*, evidentemente), per il solito organizzati in brevi proposizioni che spesso si ramificano in parallelismi: tutti elementi che evocano, nelle mani del compositore, una forma melodica molto segmentata. Si tratta, insomma, di quella sorta di prosa ritmica latina per musica che ha il suo fascino nella duttilità con cui passa da un fluire piuttosto libero a figurazioni metriche o quasi-metriche, ora echeggiando forme della versificazione italiana (ma si tratta in generale di un latino che insiste di proposito su costrutti elementari e *passepertout* italianeggianti),⁶ ora muovendosi con deliziose irregolarità. E qui, naturalmente, stanno forza e debolezza di questa sorta di neolingua.

⁵ In un passaggio del mottetto in questione (*Amara memoria*), tuttavia, sono suggeriti, evidentemente con possibilità di ulteriore sostituzione, i nomi di santa Cecilia e sant'Antonio (p. 67, primo sistema).

⁶ Abbondano gli esempi di frasi di fatto bilingui, come accade nel primo mottetto della raccolta: «O misera, o caeca, o incauta anima insensata! Pensa bene ... bene considera. Errasti, peccasti ... Sta contenta, sta serena ... Care paene, paene amate, paene adorate, venite, volate, ferite, intrate in me, in me penetrate ...». Questa pratica diffusa, certo non priva di ingegno e 'spendibilità', diventa addirittura esplicita commistione linguistica nell'ottavo libro dei *Motetti* a voce sola di Maurizio Cazzati, ove si hanno tre casi di «mottetto volgar-latino»: cfr. l'introduzione a *Bologna II* in SCHNOEBELEN 1988, p. XII, ed, ivi, la riproduzione anast. dei tre mottetti.

Le dimensioni complessive dei mottetti sono cospicue: mediamente i 7-8 numeri si estendono per oltre 200 battute in totale (ciò dipende naturalmente anche dal trattamento del testo, caratterizzato da un numero di ripetizioni e riprese in cantilena spesso – pur considerando gli standard dell'epoca – elevatissimo, sia nelle 'arie', sia dove l'andamento è recitativo).⁷

Come è lecito attendersi, la distinzione tra andamento recitativo, arioso e aria vera e propria non è sempre ovvia e si ha una certa fluidità di comportamenti. L'uso esplicito dei termini «aria» e «recitativo», che proprio in questi anni si fa più frequente nel repertorio mottettistico norditaliano,⁸ non si lascia qui ricondurre a precisa regolarità.⁹

Arie e ariette sono tendenzialmente monostrofiche o bipartite; sporadicamente sono utilizzati segni di ripetizione. Brevissimi sono gli occasionali preludi/interludi/postludi strumentali. Il contrasto tra numeri contigui è potenziato naturalmente per mezzo di cambiamenti agogici (Adagio adagio, Adagio, Largo, Allegro, Svelto, Presto, Più presto, Prestissimo) e metrici (con ampio ventaglio di tempi ternari: 3/2, 6/4, 3/4, 12/8, 6/8, 3/8). Come mostra la sintesi (pp. 108-109), in 9 casi su 12 il mottetto è concluso da un tempo ternario (usato invece in soli due casi all'apertura); per altro verso, prevalgono all'esordio i movimenti lenti (Adagio, Largo) e quelli rapidi alla conclusione, non senza motivate eccezioni. Dal punto di vista macroformale va poi segnalata la presenza di una sorta di mottetto-rondò (*Vola cor meum* [n. 7]); in almeno altri tre casi, inoltre, ci sono riprese significative di segmenti musicali precedentemente esposti (*O misera* [n. 1], *Adorata caeli consortia* [n. 3] e, pur con importante variazione, *Non me private o caeli* [n. 6]).

Mosse queste considerazioni generali, possiamo ad un esame più ravvicinato della scrittura mottettistica cossoniana, attraverso l'analisi di un mottetto e delle sue caratteristiche più rilevanti.

⁷ È questo un atteggiamento comune nella produzione mottettistica di Cossoni, che risalta particolarmente nel trattamento di testi liturgici noti, come accade nel *Salve Regina* per basso dell'op. II: «Salve, salve, salve Regina, salve, salve Regina, Mater salve! Salve, salve, salve Regina, salve, salve Mater misericordiae, salve, salve Mater misericordiae, vita, vita, dulcedo, dulcedo et spes, et spes, et spes nostra salve, dulcedo et spes, et spes, et spes nostra salve, dulcedo et spes, et spes, et spes nostra salve...» (questo l'inizio della cantilena).

⁸ Riguardo ai mottetti di Cazzati, v. la citata introduzione in SCHNOEBELEN 1988: se nel suo quinto libro (1666) tali denominazioni erano poco frequenti, nel sesto del 1676 esse precedono «nearly every section, with precise mood or tempo indications and descriptive adjectives» (p. XI).

⁹ Il termine «aria» ricorre in 8 casi; il termine «recitativo» in 6 (v. la sintesi schematica della doppia pagina che segue). Uno studio più approfondito potrà forse spiegare la *ratio* sottesa all'adozione apparentemente discontinua di questi termini.

7. *Vola cor meum*

1. *Vola...* 2. Prestissimo, [fine:] Largo | Svelto | Adagio, Presto | Svelto | Adagio, Svelto | Largo, [fine:] Adagio | Svelto
 6 4 **C** 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4
3. [ripr. di 1.] 4. «*Vola da capo*» 5. «*Vola da capo*» 6. «*Vola da capo*» 7. «*Vola da capo*»
 6 4 [fine:] **C** 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4

8. *Ardeo ardore caelico*

1. 2. ARIA 3. Adagio | ... | Adagio, Svelto, Largo | Presto | Presto
C 3 8 3 8 3 8
4. 5. Presto | Presto
 12 8

9. *Silentium aves canorae*

1. 2. 3. *Recitativo* 4. 5. 6. Presto | Più presto, Largo, Adagio | Presto
C 3 8 3 8 12 8

10. *O Jesu mi pulcherrime*

1. 2. ARIA 3. *Recitativo* 4. ARIA 5. *Recitativo* 6. ARIA 7. Adagio | Adagio adagio | Adagio, Allegro | ... | Adagio | Adagio | Presto
C 6 8 6 8 6 8

11. *Heu infelix anima*

1. 2. 3. Adagio, Allegro, Adagio | ... | Adagio | Adagio | Presto, [fine:] Adagio
C 6 8 3 2 3 2
4. ARIA 5. *Recitativo* 6. 7. Adagio | Presto, [fine:] Adagio
C

12. *O Regina*

1. 2. 3. 4. *Recitativo* 5. 6. 7. *Recitativo* 8. Largo | Presto | Adagio | Adagio, Svelto, Adagio, Svelto, Adagio | Prestissimo | Adagio | Allegro
C 6 8 3 2 3 2 3 2

Heu infelix anima

Il mottetto *Heu infelix anima*, penultimo della raccolta, scritto per voce di basso, testimonia di un'ulteriore tessera nel mosaico della geografia artistica cossoniana: è infatti dedicato «al merito del sig. Carlo Girolamo Careano basso eccellentissimo nella Cattedrale di Como».¹⁰

Il testo *de Passione* è una sorta di effusione affettiva del peccatore di fronte al Cristo sofferente; il tono medio e l'andamento sono tipicamente devozionali, ma si riconosce facilmente una serie di allusioni bibliche, liturgiche, patristiche. Nel riportarlo qui di seguito, si manifesta immediatamente la difficoltà a definire la tipologia di simili testi: li abbiamo poc'anzi catalogati come «prosa ritmica latina», ma è pressoché irrinunciabile una *mise en page* che ne evidenzi i segmenti (quasi 'versi', insomma), rendendo meglio ragione della struttura.¹¹

PARTIZIONI FORMALI DI COSSONI

Heu infelix anima, heu misera,
heu peccatorum infecta veneno,
sauciata, vulnerata pereo.

Si Iesum non amo,
si patrem¹² non sequor,
si pulchrum, si carum
non quaero,
non teneo Iesum.

PARTIZIONI FORMALI 'AD SENSUM'

1. Heu infelix anima, heu misera,
heu peccatorum infecta veneno,
sauciata, vulnerata pereo,

2. si Iesum non amo,
si patrem non sequor,
si pulchrum, si carum
non quaero,
non teneo Iesum.

Ahimè, anima infelice, misera, | contaminata dal veleno dei peccati, | percossa e ferita, sono destinata alla morte, | se non amo Gesù, | se non lo seguo come un padre, | se, lui così bello e caro, | non cerco | e possiedo Gesù.

¹⁰ L'altro mottetto per basso, *O Regina Dei Mater*, n. 12, è invece dedicato «al merito del sig. don Lorenzo Gaggiotti basso celeberrimo in San Petronio di Bologna». Dediche di singoli mottetti a celebri cantanti non sono infrequenti in questo repertorio.

¹¹ Ringrazio Luigi Collarile per i suggerimenti al riguardo. Ricerche più sistematiche, come quelle da lui condotte su un *corpus* esteso di mottetti seicenteschi, consentirebbero probabilmente di arrivare ad analisi e classificazioni più efficaci. Al momento, comunque, prevale in me l'impressione che gli autori di questi testi fossero guidati, più che da un vero e proprio 'sistema' (metrica neolatina italianizzante, metrica quantitativa *etc.*), dagli esempi di una tradizione complessa e multipolare: il latino della *Vulgata* e degli scrittori ecclesiastici, la prosa e la poesia *lato sensu* liturgiche, l'eucologia devozionale, le formule care ai manuali di spiritualità. Da queste varie fonti derivano l'insistente indugio su costrutti paralleli, certe clausole logico-formali, la disposizione orientata alla mnemotecnica...

¹² Come nel successivo e inequivocabile «Meum patrem laceratum», intendo anche qui «patrem» come riferito a «Iesum», e non a Dio Padre.

Mi Iesu, mi care, qui te non amat anathema sit. Ah, vulnera pretiosa, quid perditis Iesum? Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrymarum, et plorabo die ac nocte Iesum meum vulneratum? ¹²	3.	Mi Iesu, mi care, qui te non amat anathema sit. Ah, vulnera pretiosa, quid perditis Iesum? Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrymarum, et plorabo die ac nocte Iesum meum vulneratum,
Meum patrem laceratum, pulchrum sponsum deformatum, carum Iesum mille penis, mille spinis coronatum, saeva morte trucidatum.	4.	meum patrem laceratum, pulchrum sponsum deformatum, carum Iesum mille penis, mille spinis coronatum, saeva morte trucidatum.

O mio Gesù, mio diletto, | chi non ti ama | sia anatema.

Ah, preziose ferite, | perché uccidete Gesù?

Chi farà del mio capo una fonte d'acqua, | dei miei occhi una sorgente di lacrime, | perché pianga giorno e notte | il mio Gesù ferito, | il padre mio lacero, | il bello sposo sfigurato, | il diletto Gesù cui fanno corona mille dolori, mille spine, | trucidato con morte crudele?

Vide, Domine, afflictionem meam. 5. Heu, sero te dilexi, bonitas tam antiqua, tam nova. ¹³	5.	Vide, Domine, afflictionem meam. Heu, sero te dilexi, bonitas tam antiqua, tam nova.
Quo pergam saucia, quo vadam sordida, ut sanem vulnera, ut lavem crimina? Ad medicum vitae, ad fontem puritatis celerabo festinabo evolabo properans.	6.	Quo pergam saucia, quo vadam sordida, ut sanem vulnera, ut lavem crimina? Ad medicum vitae, ad fontem puritatis celerabo festinabo evolabo properans.

Guarda, Signore, la mia afflizione.

Ahimè, tardi ti amai, | bontà tanto antica e tanto nuova.

Dove mi volgerò, colpita, | dove andrò, sudicia, | per sanare le mie ferite, | per lavare le mie colpe? | Al medico della vita, alla fonte della purezza | correrò, mi affretterò, | mi slancerò rapida.

¹² Geremia 9.1: «Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrymarum et plorabo die et nocte interfectos filiae populi mei...» (testo utilizzato, fra l'altro, nella liturgia della Settimana Santa).

¹³ AGOSTINO, *Confessiones*, x, 27: «Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova».

O Iesu salus omnium, o Iesu spes mortalium, lava me, sana me, salva me.	7.	O Iesu salus omnium, o Iesu spes mortalium, lava me, sana me, salva me.
---	----	---

O Gesù, salvezza di tutti, | o Gesù, speranza dei mortali, | lavami, | guariscimi, | salvami.

In questa presentazione del testo, abbiamo collocato nella colonna di sinistra la ‘lettura’ formale data da Cossoni, mentre viene proposta, sulla destra, una suddivisione dello stesso testo più neutramente – *si licet* – rispettosa (ancorché naturalmente ‘arbitraria’) delle sue articolazioni logico-formali a prescindere dall’intonazione musicale. Dal confronto, sembra di poter dedurre che Cossoni forzi alcune giunture del testo, ricavando da porzioni testuali strettamente interdipendenti – come vedremo tra breve – numeri affatto distinti, e viceversa giustapponendo in un’unica campata formale elementi di per sé disgiunti. Torneremo nel dettaglio su alcuni esempi, ma questo ‘comportamento di lettura’ può sollevare fin d’ora qualche interrogativo sull’origine dei testi stessi: hanno natura composita, rapsodica, eppure il compositore ne forza pesantemente alcune caratteristiche per i propri scopi formali ed espressivi. Ciò rende, a mio avviso, meno plausibile l’ipotesi che si tratti di testi scritti appositamente per essere da lui musicati;¹⁴ un’accurata (e non facile) indagine sulla letteratura spirituale dell’epoca potrebbe forse rivelare l’origine di questi ed altri testi messi in musica. Ma torniamo ad *Heu infelix anima*.

Il mottetto, che possiamo ascrivere alla tonalità di *do* minore, è articolato in sette sezioni, due delle quali esplicitamente definite «aria» (n. 4.) e «recitativo» (n. 5.).

Seguiamo ora il decorso formale del brano, annotando qualche osservazione sulle caratteristiche più rilevanti di ogni sezione (mentre gli esempi riproducono di volta in volta il singolo passo nella notazione originale, si faccia riferimento per la visione d’insieme all’edizione del mottetto proposta alla fine di queste pagine).

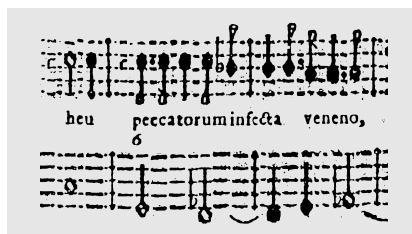
¹⁴ Nel caso, infatti, di una collaborazione diretta con un autore, Cossoni avrebbe probabilmente preteso testi meglio predisposti per le proprie esigenze oppure assecondato più linearmente la struttura testuale data (il che varrebbe anche per testi in qualche modo ‘impostigli’).

‘*Heu infelix anima*’, recitativo (n. 1, miss. 1-25)

La sezione iniziale, che definiamo ‘recitativo’ per l’evidente orientamento declamatorio, in cui la gestualità retorica prevale decisamente sulla cantabilità, è caratterizzata da due idee pregnanti: a) il motivo d’arpeggio discendente sulle esclamazioni «*Heu infelix*», «*heu misera*» (ES. 1), che, posto qui proprio in esordio, tornerà più avanti nel mottetto per altre aperture ed esclamazioni: «*Mi Iesu*», «*Vide Domine*», «*heu sero*»; b) l’utilizzo di note ribattute in andamento cromatico discendente su «*peccatorum infecta veneno*» (ES. 2).



ES. 1, miss. 1-2.



ES. 2, miss. 7-9.

Formalmente, la sezione n. 1. può essere schematizzata così: A1, A2 e coda cadenzale (nella coda si affaccia già, fra l’altro, lo stilema ricorrente della riproposizione di incisi in *<forte>* e *piano*: qui su «*pereo*», miss. 23-25).

A1	α	miss. 1-4	[4]	Heu infelix anima
	α'	5-9	[5]	heu misera, heu peccatorum infecta veneno
	β	10-12	[3]	sauciata, vulnerata pereo
A2	α'	13-17	[5]	heu misera, heu peccatorum infecta veneno
	β	18-19	[2]	sauciata, vulnerata pereo
CODA	β	20-25	[6]	sauciata, vulnerata pereo

Va notato, inoltre, l’uso intensivo di ripetizioni, sia tematiche, sia testuali, costante nel mottetto anche nei passaggi ‘più recitativi’.

‘*Si Iesum non amo*’, aria (n. 2, miss. 26-63)

Questa strofa ‘metrica’, basata, potremmo dire, su piedi anfibrachi (◡_◡), è *naturaliter* adatta ad un tempo ternario (qui 6/8). Occorre nondimeno osservare, integrando quanto già esposto circa il ‘comportamento di lettura’ di Cossoni, che questa sezione, pur essendo, dal punto di vista testuale, la protasi (peraltro posposta) del periodo ipotetico di cui il recitativo precedente (n. 1) costituisce l’apodosi, viene intonata quale elemento a sé, indipendentemente connotato per tempo e carattere: è questo uno dei casi in cui il compositore disgiunge musicalmente elementi testuali strettamente connessi.

Anche in questo caso abbiamo una forma del tipo A₁, A₂ (ciascuna introdotta da 2 miss. strumentali) e coda. Si manifesta anche qui il forte rilievo formale di una struttura organizzata per ripetizioni duali, sulla base dei parallelismi del testo (si veda specialmente la coda, miss. 54 e segg.).

ES. 3, miss. 54-58.

‘Mi Iesu, mi care’, recitativo (n. 3, miss. 64-92)

In questa sezione, vi è un chiaro prevalere delle istanze affettivo-espressive, in risposta al carattere del testo. L'intensità emotiva è ricercata con repentini cambi agogici (Adagio, Allegro, Adagio), con la sottolineatura dei monosillabi esclamativi o interrogativi («ah», «quid»), e mediante l'inserzione – quasi fossimo in una Passione – di un'attonita *Generalpause* dopo la menzione indiretta della morte di Cristo («Ah, vulnera pretiosa, quid perditis Iesum?») e prima della *lamentatio* «quis dabit capiti meo aquam...» (mis. 74, ES. 4). Va notato anche un altro espediente topico, ossia l'effetto dato dalle note ribattute del canto contrapposte alle armonie cangianti del basso strumentale sulle parole «et plorabo die ac nocte...» (ES. 5).

ES. 4, miss. 72-75.

ES. 5, miss. 80 e segg.

‘Meum Patrem laceratum’, «aria» (n. 4, miss. 93-112)

L'aria consta sostanzialmente di tre idee in formulazioni duali: *a*) un modulo di due battute, melodicamente molto plastico («Meum Patrem laceratum | pulchrum sponsum deformatum»), introdotto da un passaggio strumentale (ES. 6); *b*) sulle parole «carum Iesum...», un motivo per terze discendenti in

progressione (es. 7); c) il ribattuto con salita cromatica («saeva morte...») di cui si segnala al basso il movimento cromatico ascendente (es. 8). Anche qui, Cossoni separa in modo netto una porzione testuale che è sì metricamente caratterizzata e distinta – cinque ottonari trocaici, se vogliamo – ma che dipende strettamente per senso e sintassi dalle righe precedenti. Se nel n. 2 avevamo la scissione (evidenziata da un diverso andamento) di principale e subordinata di uno stesso periodo, qui addirittura è intonata separatamente una ramificata espansione appositiva del complemento oggetto.

ES. 6, miss. 93-99.

ES. 7, miss. 72-75.

ES. 8, miss. 80 e segg.

'Vide, Domine', «recitativo» (n. 5, miss. 113-127)

Torna qui in apertura l'uso retorico dell'arpeggio discendente. Notevole è il numero di ripetizioni: si può dire che assai raramente Cossoni utilizza, in questi mottetti, un recitativo puramente 'di ricordo'; c'è sempre la ricerca di una certa cantabilità, e di una precisa 'artificiosa' formalizzazione. Non passa inosservato l'intervallo espressivo *si \flat -mi \natural* (discendente) su «afflictionem» al canto (es. 9), né l'uso di cromatismi (v. ad es. al basso la successione *mi \flat -re-do-do \flat -si \flat* , miss. 121-124).

ES. 9, miss. 113-117.

‘*Quo pergam saucia*’, aria (n. 6, miss. 128-174)

Dal punto di vista formale, l’aria è costituita da quattro idee, l’ultima (sulle parole «*celerabo, festinabo, evolabo properans*») particolarmente dilatata e ripetuta, perché evocativa nel testo e pittorica nell’agevole resa musicale. Si hanno qui, peraltro, varie ripetizioni in *piano*.

L’uniformità metrica favorisce l’adozione di ripetizioni melodiche su testo diverso in un luogo molto esposto come l’*incipit*, dando adito – come già in precedenza (n. 4) – alla presentazione di incisi ripetuti o variati in strutture duali (ES. 10). A ben vedere, anzi, si ravvisa tra le sezioni n. 4 e 6 un rapporto che è motivico ed anche formale: lo si constata, oltreché all’inizio, al presentarsi della terza ‘idea’ (qui l’episodio «*ad medicum vitae...*») consistente in una variante del topos ‘note ribattute ascendenti su basso mutevole’ (ES. 11). Si ha, dunque, una relazione particolare fra le due arie, che si iscrive in un complessivo regime di virtuosa e convincente economia motivica.



ES. 10, miss. 132-136.



ES. 11, miss. 80 e segg.

‘*O Iesu salus omnium*’, aria (n. 7, miss. 175-211)

L’impianto formale dell’*incipit* è ancora riconducibile a quello delle sezioni n. 4 e 6 (qui «*O Iesu salus... | o Iesu spes...*»), e più in generale si ha una preponderanza di moduli duali (ad es. «*lava... | sana...*» etc.). Solo due tasselli rompono la perfetta simmetria di questo gioco costruttivo: il primo «*salva me*» e l’attacco dell’Adagio (miss. 208-209) che, come *marker* introduttivo del finale (in sinergia con il cambio agogico dal precedente Presto), assume un



ES. 12, miss. 209-212.

valore sia espressivo che formale. Con gusto sicuro ed efficace, e un’ultima stilla di *pathos*, Cossoni fa scendere il sipario su un icastico gesto vocale («*salva me*»), reiterato finalmente in *piano* (ES. 12).

Conclusioni

Non pare opportuno trarre conclusioni troppo impegnative al termine di questa breve 'visita guidata' di *Heu infelix anima*, soprattutto a causa della nebbia in cui è avvolto il paesaggio musicale circostante – segnatamente per quanto riguarda il genere-mottetto. In senso generale, dunque, la cosa più opportuna è suggerire l'utilità di nuove ricerche: e dato che ad un primo esame Cossoni e Maurizio Cazzati, autori della stessa generazione, per diversi aspetti sembrano parlare lo stesso linguaggio mottettistico, credo che i migliori risultati analitici si otterranno studiando in parallelo i loro mottetti.

Tornando al particolare: come si può sintetizzare un primo bilancio sulla scrittura di Cossoni in questi mottetti solistici? Diversi elementi, dalle scelte testuali alle strategie attuate sui vari piani della costruzione sonora, chiariscono la marginalità dell'aspetto lato sensu 'narrativo' in questi brani: prevale, invece, l'elemento lirico-affettivo. E se ci sono tentativi di strutturazione sul livello più ampio (con vere e proprie geometrie formali, nessi motivici, affinità costruttive, oltre alla pianificazione armonica), la vera forza di queste composizioni si rivela nel particolare: è un'orazione 'per effetti', effetti suscitati grazie ad un ben assortito armamentario di espedienti retorici, di gesti vocali, di idee che bruciano con una fiammata intensa seppur forse effimera. La sicurezza nel gusto melodico, la studiata efficacia dei contrasti, il procedere esuberante del discorso musicale fanno di questi mottetti un saggio ragguardevole dell'inventiva di Carlo Cossoni e della qualità del suo lavoro compositivo.

Senza, insomma, cedere alla tentazione narcisistica di una forzata apologia del *Kleinmeister* di turno, è giusto chiudere con un invito a tuffare ancora e ancora le mani nel *thesauro* del mottetto lombardo-padano seicentesco, dove certo attendono, preziosi e impolverati, altri gioielli.

Heu infelix anima

Mottetto a voce sola sopra la Passione del Signore e per ogni tempo

op. XII, n. 11

Adagio adagio

He - u in - fe - lix in - fe - lix_ a - nima he - u

mi - se-ra he - u pec - cato - rum in - fec - ta ve-ne - no

sauciata vulne - ra - ta pe-re-o He - u mi - se - ra he - u

pec-catorum in - fec - ta vene - no sau - cia - ta vulne - ra - ta pe-re-o

sau - ci - a - ta vul - ne - ra - ta vul - nera - ta_ pe - re - o vul - ne - ra - ta_ pe - re -

o pe - - - re - o pe - - - re - o

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked 'Adagio adagio'. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 10, 16, 20, and 23 indicated at the beginning of each system. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment includes various fingering and articulation markings such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

26 *Largo*

Si Iesum non amo si Patrem non sequor si pulchrum si

31 carum non quaero non te - ne o Ie - sum si pulchrum si carum non quaero non

35 te - ne o Ie - sum non quae - ro non te - - - neo Ie - sum

40 Si Iesum non amo si Patrem non sequor si pulchrum si

45 carum non quaero non te - ne-o Ie - sum si pulchrum si carum non quae-

49 - ro non te - ne o Ie - sum non quae - ro non te - neo Ie-

54 sum si pulchrum si carum si pulchrum si carum non quae-

59 *p*

- ro non te - - neo le - sum non te - - neo le - sum

64 Adagio Allegro

Mi Ie - su mi Ie - su mi ca - re qui te non amat a - na - thema

67 Adagio

sit qui te non amat anathema sit Ah! Ah vul - ne - ra pre - ti o - sa

71

vul - nera quid quid per - ditis Ie - sum? Quis quis dabit capiti meo aquam

77

et o - culis me - is fontem lachrymarum et plora - bo di - e ac noc - te

82

Ie - sum meum vul - ne - ra - tum et plora - bo di - e ac noc te Ie - sum meum

88 *p*

Iesum meum vulnera - tum Iesum meum vulnera - tum vulnera - tum

93 ARIA

Meum Patrem la - ce - ra - tum

pulchrum sponsum de - for - ma - tum carum Iesum mille penis mille spinis coro

na - tum mille penis mille spinis co-ro-na - tum sae - va

morte saeva morte truci - datum saeva morte saeva morte truci - datum

Rec. Adagio

Vi - de Do - mine af - flictionem meam he - u se - ro sero te di - lexi bonitas tam an

tiqua tam nova Vide vi - de Domine afflic - ti - o - nem af - flictionem me

- am vi - de vi - de vi - de Do - mine vi - de Do - mi - ne

Adagio

129

Quo pergam sau-ci-a quo vadam sor-dida

138

ut sanem vul-nera ut la - - - - -

145

- - - - - vem ut la-rem cri-mina

152

ut la-rem cri-mina? Ad medicum vi-tae ad fontem puri-tatis ce-lerabo festinabo

160

evolabo properans ce-le-rabo festinabo evolabo properans evola - - - - -

166

- - - bo properans e vo-la - bo properans ce-lebrabo fe-stinabo evo

171

la - - - bo evo-la - bo properans evo - la - bo properans

176 **Presto**

O le - - - su sa - lus omnium

181

o le - - - su spes mor - ta - lium lava la - va la - va

186

me sana sa - na sa - na me sal - - - -

191

- va me sal - - - - va me sal - - - - va me

197

sal - - - - va me la - va la - va la - va me sa - na sa - na

203

sa - na me sal - - - - va me sal - - - - va me

208 **Adagio**

la - va - sa - na - sal - va sal - va sal - va me sal - va sal - va me