

DINA RAPITA ORATORIO

Cantato nella Cappella del Palazzo dell'
Illustriſs. Sig. Marchese Senatore

P A L E O T T I

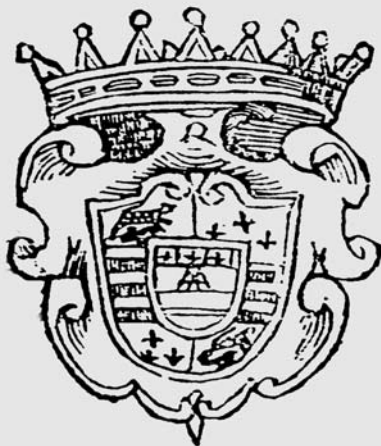
In occasione della Solennità del Patriarca

S. GIOSEPPE.

*Poesia del P. D. CARLO CICCARELLI
Monaco Celeſtino in S. Stefano.*

Poſta in Muſica dal Sig.

D. CARLO DONATO COSSONI
Primo Organista di S. Petronio.



In Bologna, per il Monti. 1668. Con Lic. de' Super.

Frontespizio della *Dina rapita*, oratorio messo in musica da Cossoni,
Bologna: Giacomo Monti, 1668 (I-Bc).

GUSTAVO MALVEZZI

I libretti di Cossoni: prime valutazioni

Affrontando vent'anni fa, in occasione di un convegno veneziano, l'attività in campo operistico di Nicolò Minato, Nino Pirrotta faceva precedere il suo intervento da alcune considerazioni circa l'analisi dei libretti seicenteschi condotta in assenza della musica, un tipo di indagine di cui lo studioso sottolineava, insieme all'interesse, gli aspetti problematici, in particolare osservando come, «per caratterizzare un librettista», sia opportuno un confronto dei suoi testi con quelli degli autori precedenti e coevi e lamentando lo scarso aiuto procurato dalla bibliografia esistente, all'infuori di qualche osservazione in ricerche di ambito strettamente musicale. Di conseguenza – concludeva – la sua esposizione avrebbe offerto non «più di qualche notazione di prime impressioni, da sviluppare o rettificare in studi futuri».¹

Il ventennio trascorso dai giorni di quel convegno ha visto in effetti intensificarsi notevolmente gli studi sull'argomento; eppure le considerazioni di Pirrotta costituiscono ancora un'utile premessa, anche – o soprattutto – qualora ci si rivolga, come nel nostro caso, all'analisi di singoli libretti anziché di un librettista in particolare e non più in seno al genere operistico bensì nell'ambito, senza dubbio meno frequentato, dell'oratorio musicale del Seicento: un terreno ricco di motivi di interesse² ma anche punteggiato di difficoltà, a cominciare proprio dall'assenza delle musiche, inconveniente tutt'altro che raro e, per quanto ci riguarda, comune sia all'*Adamo*, sia alla *Dina rapita*, i libretti musicati da Cossoni durante il suo quasi decennale soggiorno a Bologna, iniziato nel 1661.³

¹ PIRROTTA 1990, p. 127 (p. 195 dell'ed. 1994).

² Basti a dimostrarlo quanto emerge dalla capillare indagine sui primi oratori romani condotta di recente in SPECK 2003.

³ L'arrivo di Cossoni a Bologna è da ritenersi successivo al 24 marzo 1661, data a cui risale una sua lettera inviata da Milano a Vitaliano Borromeo, «prencipe» della milanese accademia dei Faticosi. Il contenuto di questo scritto, la cui esistenza è stata segnalata in CARPANI 1999, p.

I due titoli bolognesi, su cui verterà essenzialmente la presente indagine, non esauriscono comunque la produzione del nostro autore ascrivibile al genere dell'oratorio; nel *Catalogo* curato da Claudio Sartori figurano infatti altri due lavori cossoniani, *Sacre lodi* e *Oratorii sacri* (entrambi composti a Milano nei primi anni Ottanta),⁴ il secondo dei quali in particolare sembrerebbe dichiarare la matrice oratoriale. In realtà, come si arguisce dall'uso del plurale e dalle indicazioni che accompagnano i titoli sui frontespizi,⁵ si tratta in entrambi i casi di brevi componimenti poetico-musicali riuniti e ordinati all'interno di una cornice liturgica come momenti di riflessione spirituale; benché articolati per lo più in forma di dialogo (introdotti però sistematicamente da un brano lirico a voce sola),⁶ essi rinunciano non solo a condurre un'a-

186, riveste particolare importanza per la ricostruzione della biografia cossoniana e pertanto merita di essere riportato interamente:

Illustrissimo mio signore, signor e padrone colendissimo | Da Como mi vien scritto esservi un clavicembalo in piedi, fratello di quello del signor don Hortensio Bonetti cavalier della Scala, et havendo inteso che l'Accademia n'è privo almeno di [uno] così gagliardo, mi sono risoluto avisarne V.S. illustrissima, come prencipe, e proponerglielo; et in caso che V.S. illustrissima aderisse a farlo comprare (avanti che io lo proponghì a nissun altro) desiderarei che V.S. illustrissima mi facesse gratia di farmi capitar la risposta in casa del signor conte Simonetta, da dove non posso uscire sin ch'io non ho aggiustato le mie cose in Arcivescovato. Del resto sarei venuto a compire il mio debito col riverire un tanto padrone come mi è V.S. illustrissima, alla quale per fine me le rassegno col fargli humilissima riverenza. | Di V.S. illustrissima | Humilissimo et obbligatissimo servitore | Carlo Cossoni

Questa mattina li 24 marzo 1661

[in calce] Illustrissimo signor conte Vitaliano Boromeo

[al verso] Milano 24 marzo 1661 | R. Carlo Cossoni

La lettera si conserva in I-IBb, *Fondo Borromeo, Vitaliano VI, Corrispondenza 1661-1686*, 24 marzo 1661. Devo la pubblicazione di questo scritto alla cortesia dell'ing. Carlo Alessandro Pisoni.

⁴ SARTORI 1994, nn. 20277 e 17132.

⁵ *Sacre Lodi. Poste in musica dal signor d. Carlo Cossoni da cantarsi nell'occasione dell'Ottava del Corpus Domini a S. Vittore al Teatro. Consacrate all'impareggiabil merito e pietà dell'ill.^{mo} et excell.^{mo} sig.^{re} senatore don Antonio Maria Erba*, In Milano: per il Beltramino, vicino a S. Antonio, [1680]; *Oratorii Sacri. Da cantarsi l'ottava del Santissimo nella chiesa parrocchiale di S. Vittore al Teatro di Milano. Poesia dell'illustrissimo sig. don Luigi De Teves posti in musica dal sig. d. Carlo Cossoni. Consacratì all'immortalità del nome dell'ill.^{mo} et excell.^{mo} sig. senatore don Antonio Maria Erba*, Milano: Beltramino, [1681].

⁶ Nelle *Sacre lodi*, tra i brani che fanno da introduzione a ciascuno degli otto appuntamenti liturgici, figurano, rispettivamente nella seconda e nell'ultima sera, il *Sonetto sopra la memoria della morte* e il *Sonetto sopra il pentimento de' peccati*, entrambi per «Soprano solo, con sinfonia». I due sonetti, privi d'indicazioni circa la paternità poetica, potrebbero essere opera di Federico Moltini, che nella dedica delle *Sacre lodi* a don Antonio Maria Erba presenta «queste poche fatiche d'una seria musa» aggiungendo:

Più m'accresce il coraggio lo solo considerare che si consegna all'alto suo patrocinio un trattato morale della Sacrosanta Eucharestia ... Ad un'Atlante della Chiesa era forzosa la

zione in senso proprio ma anche a sviluppare un'autentica tensione drammatica, collocandosi in un territorio di confine fra oratorio devozionale e cantata spirituale, dove la seconda etichetta sembra in ogni caso rivelarsi più calzante della prima.⁷

Considerati sotto il profilo drammatico (intendendo l'aggettivo non solo come inerente alla forma dialogica), risultano più vicini all'oratorio altri lavori di Cossoni rimasti manoscritti e designati come «dialoghi»: non ci si riferisce soltanto ai dialoghi latini, di cui si è occupato a suo tempo Frits Noske mettendo in evidenza, nei due titoli analizzati, la drammaticità e l'efficacia nella resa del testo (probabilmente opera, secondo Noske, dello stesso compositore),⁸ ma anche e in particolare a lavori come il «dialogo a tre» *Fulmina col suo sdegno*, dove, in una sessantina o poco più di versi, si concentra, introdotta da una breve narrazione, la lotta tra Plutone e il Cielo, quest'ultimo vittorioso sul re degli inferi che precipita negli abissi di fronte alla potestà del Verbo umanato in un fanciullo. Pur nella sua brevità e malgrado l'assenza di una vicenda vera e propria, questo dialogo, permeato com'è di tensione, potrebbe aspirare all'etichetta di 'oratorio' almeno quanto *La gloria dei santi*, un'altra pagina cossoniana, a quattro voci, designata come «oratorio» sul manoscritto (e dotata dei caratteri tipici del genere a partire dall'articolazione in due parti), ma di fatto essenzialmente ancorata, quanto a drammaticità, a suggestioni d'impronta visionaria, trattandosi del resto di un racconto in forma dialogica di eventi ricavati dall'Apocalisse di San Giovanni.

Pienamente rispondenti alla definizione di oratorio fornita da Howard Smither («un'opera sacra, priva di apparato scenico, con un testo drammati-

consegna di queste sacre armoniose rime ... La sua ineffabile bontà è quel Sole ch'invaghis-
se il mio genio a tributarle questo picciol composto.

Federico Moltini firma anche la dedica degli *Oratorii sacri*, che il frontespizio e un sonetto tuttavia dichiarano essere opera di Luigi de Teves.

⁷ Il termine «cantata», del resto, ricorre di frequente nelle *Sacre lodi*, in alternativa o in combinazione con quello di «dialogo»; in particolare l'ultima delle otto sere prevede l'esecuzione di una «Cantata a otto voci, concertata con violini». Howard Smither fa notare come, fino alla fine del secolo e oltre, sia testimoniato l'uso di comporre «brevi cantate spirituali a due o più voci, con un dialogo tra i personaggi e talvolta il Testo», opere denominate raramente oratori, più spesso proposte sotto altri nomi; *cfr.* SMITHER 1977, p. 241 della trad. it. Nel caso dei due libretti milanesi quest'uso sembra comunque riflettere il ritardo che condizionò nel Seicento la produzione di musica extraliturgica a Milano; un ritardo su cui dovette pesare la ridotta partecipazione dei Filippini alla vita musicale cittadina e più in generale l'orientamento impresso alla cultura da Carlo Borromeo nel secolo precedente; *cfr.* VACCARINI 2002.

⁸ *Cfr.* NOSKE 1990, che indaga l'*Ave Crux* e *Il sacrificio d'Abramo*, entrambi a tre voci e continuo, non datati ma probabilmente composti dopo la partenza di Cossoni da Bologna.

co o drammatico narrativo»)⁹ risultano invece i due libretti bolognesi menzionati all'inizio. Sull'attività musicale a Bologna nel campo dell'oratorio disponiamo oggi dello studio di Victor Crowther,¹⁰ che fa seguito a una analogo pubblicazione dedicata dallo stesso autore all'ambiente modenese.¹¹ Dopo Roma, il capoluogo emiliano era senza dubbio, nel XVII secolo, la più importante tra le città dello stato pontificio e intratteneva strette relazioni con la capitale. Ciò favorì naturalmente gli scambi culturali tra i due centri, scambi che riguardarono in maniera significativa la storia dell'oratorio, visto che nel 1615 si stabiliva a Bologna la congregazione dei padri Filippini, detta appunto «dell'Oratorio», di cui sono documentati l'attività musicale e gli intensi rapporti con la sede romana già a partire dagli anni Venti del secolo.¹²

La più antica testimonianza relativa all'esecuzione bolognese di un oratorio risale però al 1659 e riguarda la *Morte di San Giuseppe* di Maurizio Cazzati, di cui non è sopravvissuto che il libretto. Anteriormente a questa data incontriamo una ventina di titoli di argomento religioso, anch'essi testimoniati dai soli libretti a stampa, elencati da Crowther cronologicamente dal 1615 al 1651, ma si tratta di lavori che non rientrano nel genere oratoriale, anche se possono indubbiamente aver contribuito alla sua introduzione.¹³ Pertanto, quando Cossoni arriva a Bologna nel 1661, e ottiene dal maestro di cappella Maurizio Cazzati il posto di primo organista di San Petronio già occupato da Giulio Cesare Arresti, la fortunata stagione dell'oratorio sta probabilmente appena cominciando.¹⁴

Primo in ordine cronologico dei due titoli cossoniani, l'*Adamo* sollecita diverse osservazioni, a partire dal frontespizio del libretto,¹⁵ dove viene definito «drammatica musicale», espressione non comune visto che Smither, collocandola tra i termini alternativi a «oratorio» negli anni che ci riguardano, rinuncia a fornire esempi del suo impiego, contrariamente a quanto avviene per tutte le altre denominazioni.¹⁶ Dell'etichetta «drammatica musicale» (dove il

⁹ SMITHER 1977, p. 23.

¹⁰ CROWTHER 1999. Ad esso si rimanda anche per un quadro bibliografico sull'argomento.

¹¹ CROWTHER 1992.

¹² MISCHIATI 1963.

¹³ CROWTHER 1999, pp. 42-43.

¹⁴ Opportunamente Crowther mette in relazione la fortuna dell'oratorio a Bologna con l'intensificarsi della pubblicazione a stampa dei libretti; cfr. *ibidem*.

¹⁵ *L'Adamo. Drammatica musicale cantata nell'oratorio della Santissima Trinità nel giorno solenne di essa. Posta in musica dal sig. d. Carlo Donato Cossoni e dedicata all'illustriss. e reverendiss. sig. Bernardo Pini, canonico della Metropoli di S. Pietro, e primicerio della sudetta Compagnia*, in Bologna: per Giacomo Monti, 1663.

¹⁶ SMITHER 1977, p. 240.

primo termine ha valore di sostantivo e non di aggettivo) non risulterebbero in effetti altre attestazioni se si eccettua quella relativa al *Caino condannato* messo in musica nel 1664 (un anno dopo l'*Adamo*) da Maurizio Cazzati su libretto di Giovanni Francesco Savaro di Mileto e ancora frutto di un'iniziativa bolognese promossa, come nel caso del nostro oratorio, dai confratelli della Santissima Trinità.

Anche rinunciando ad approfondire, in mancanza di ulteriore documentazione, questa specie di *apax* drammaturgico-musicale, non si può fare a meno di metterlo in relazione con la struttura tripartita del libretto, un tratto dell'*Adamo*, se non singolare, certo meritevole di attenzione. A metà Seicento, il tipo più diffuso di oratorio presentava infatti una suddivisione in due parti, mentre quelli in tre costituivano un'eccezione; lo afferma ancora una volta Smither¹⁷ a proposito del tripartito *Caino* di Cazzati, curiosamente citato con riferimento a un'edizione in cui non compare più l'espressione «drammatica musicale»: il lavoro fu in effetti ripreso il 4 ottobre 1669 in San Petronio, in occasione della festa del santo, ma il libretto, stampato presso un nuovo editore, venne designato semplicemente come «drama» (a differenza di quanto accadde con le successive riprese dell'*Adamo* cossoniano, in cui, come vedremo, la primitiva designazione fu mantenuta anche in contesti diversi da quello originario e in presenza di un'articolazione del testo non più tripartita).

Un altro dato interessante fornito dal frontespizio dell'*Adamo* riguarda l'oratorio della Santissima Trinità quale istituzione promotrice di esecuzioni musicali. Nel corso dei secoli XVII e XVIII la storia dell'oratorio musicale si è spesso intrecciata con quella delle confraternite religiose. Il fenomeno, com'è noto, riguarda in primo luogo l'ambiente romano, ma anche nel resto d'Italia furono numerosi i centri che diedero vita a una produzione oratoriale talvolta ricca e spesso degna di interesse, nata dall'impegno in ambito devozionale delle confraternite locali. Per quanto concerne in particolare Bologna, Juliane Riepe ci informa, sulla scorta di una pubblicazione dell'epoca,¹⁸ che il numero delle confraternite e congregazioni spirituali si aggirava nel 1665 intorno a novanta. Poche fra queste istituzioni facevano però eseguire oratori con regolarità; si distinguevano in questo senso l'arciconfraternita di Santa Maria della Morte, quella di Santa Maria della Vita, l'arciconfraternita de' Santi Sebastiano e Rocco e la congregazione di San Gabriele; altre, più numerose, limitavano le esecuzioni di oratori a occasioni speciali, la festa principale della confraternita o una professione di fede. Di queste ultime confra-

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ MASINI 1666, I, p. 141, cit. in RIEPE 2002, p. 345.

L' ADAMO
 DRAMATICA MUSICALE
 CANTATA NELL' ORATORIO
 DELLA
 SANTISSIMA TRINITA'
 NEL GIORNO SOLENNE DI ESSA;
 Posta in Musica dal Sig.
D. CARLO DONATO COSSONI,
 E DEDICATA
 All' Illustris. e Reuerendis. Sig.
BERNARDO PINI
 Canonico della Metropoli di S. Pietro,
 e Primicerio della sudetta
 Compagnia.



In BOLOGNA, per Giacomo Monti. 1663.
 Con licenza de' Superiori.

Frontespizio della prima edizione dell'*Adamo*, con musiche di Cossoni,
 Bologna: Giacomo Monti, 1663 (I-Bc).

L' ADAMO

DRAMATICA MUSICALE

CANTATA NELL' ORATORIO

Dell' Illustrissimo Sig. Marchese Senatore

P A L E O T T I

In occasione della Solennità del Patriarca

S. GIOSEPPE

Posta in Musica dal Sig.

D. CARLO DONATO COSSONI

Primo Organista di S. Petronio.



In Bologna, per Giacomo Monti. MDCLXVII.
Con licenza de' Superiori.

ternite Riepe fornisce un certo numero di esempi, alcuni dei quali relativi agli anni Sessanta del Seicento: è il caso della Compagnia di San Giovanni Decollato, detta de' Fiorentini, che nel 1665 fece eseguire *La decollatione di San Gio. Battista*, con musica di Giovanni Antonio Manara, per festeggiare la professione di fede di sette nuovi confratelli; o quello della confraternita di San Domenico, che nello stesso anno promosse l'esecuzione, sempre per una professione, de *La vera scorta al cielo appresa dai documenti della morte* (testo anonimo, come nel caso precedente, e musica ancora una volta di Manara).¹⁹ Nessuna indicazione viene invece fornita a proposito della confraternita della Santissima Trinità.

Alle vicende e all'attività di questa istituzione è tuttavia dedicato un contributo, a firma di Francisco Giordano,²⁰ basato su documenti d'archivio grazie al cui ritrovamento è stato possibile ricostruire la storia della confraternita a partire dalla fondazione, nel 1574, fino alla soppressione in epoca napoleonica, passando attraverso alcune tappe fondamentali, prima tra tutte l'aggregazione, nel 1576, all'arciconfraternita romana (sorta nel 1540 per iniziativa di san Filippo Neri) di cui i confratelli bolognesi ripresero oltre al nome anche le finalità, vale a dire l'assistenza ai convalescenti, mediante una dieta di cinque pasti giornalieri, e l'ospitalità ai pellegrini poveri. Particolarmente rilevante inoltre, specie dal nostro punto di vista, il trasferimento, nel 1589, della confraternita nella sua sede definitiva, presso la chiesa della Madonna delle Vergini nelle Lame, sopra il cui portico trovò posto l'oratorio, benedetto solennemente il 25 marzo 1590.

Sulle attività devozionali dell'oratorio si ricavano informazioni dagli *Statuti* della compagnia, trascritti nel 1706 da uno dei confratelli di nome Antonio Francesco Sarti. Vi si apprende per esempio, relativamente alla musica, che «ogni giorno festivo» i confratelli erano tenuti a recarsi «a questo santo luogo, vestiti del sacco rosso a cantar l'uffizio della Beata Vergine»²¹ (in base alle direttive di San Filippo Neri e degli associati romani l'abbigliamento prevedeva in effetti un sacco di colore rosso, simbolo di carità, oltre a uno scudetto con la Santissima Trinità). Tuttavia, per quanto riguarda l'esecuzione di oratori o «dramatiche musicali», a parte una disposizione per cui «si proibisce e vieta che non si facciano spettacoli pubblici di comedie o rappresentazio-

¹⁹ RIEPE 2002, pp. 344-346.

²⁰ GIORDANO 1992. Ringrazio l'arch. Francisco Giordano per la particolare cortesia. Sulle confraternite bolognesi in generale v. anche FANTI 2001.

²¹ *Statuti della Compagnia della Ss.^{ma} Trinità, trascritti da me Antonio Francesco Sarti, confratello, per comodo della detta Compagnia l'anno 1706* (I-Bas, *Confraternita e Ospedale della Ss. Trinità*, s. IV, b. 1; altra copia, da cui si cita, è in I-Bca, ms. B 997, p. 38).

ni, etiam che fossero dei santi, senza licenza della Corte Episcopale»,²² negli *Statuti* non si trova alcun riferimento; gli unici elementi a nostra disposizione restano pertanto i libretti dell'*Adamo* e del *Caino*, troppo poco per ipotizzare una pratica non occasionale, anche se la distanza di un solo anno tra i due lavori potrebbe leggersi come un indizio in tal senso.²³

Qualche lume in proposito sembra fornirlo la costruzione a Bologna di un ospedale dei convalescenti, impresa che ebbe inizio nel novembre del 1663 (l'anno dell'*Adamo*) e rappresentò un fondamentale passo avanti per la storia della confraternita, compiuto – ci informa Giordano – a costo di notevoli difficoltà, specie di natura economica, e di una serie di tentativi andati a vuoto.²⁴ Benché nulla autorizzi a porre direttamente in relazione tale significativo risultato messo a segno dai confratelli bolognesi con l'esecuzione di un oratorio musicale presso la loro sede, non sembra però azzardato ritenere quest'ultima iniziativa quanto meno in linea con l'intenzione da essi manifestata di «far sapere alla città la disposizione della fabrica nova con notificationi, con raccomandare l'opera a fine di ottenere elemosine per maggior solievo del povero [*sic*] ospedale». ²⁵ In ogni caso l'anno successivo, in pieno fervore operativo, la stessa confraternita fu nuovamente impegnata a far eseguire un oratorio, il *Caino condannato* appunto, il cui argomento, messo in relazione con quello dell'*Adamo*, ha suggerito a Crowther l'idea di un breve ciclo di soggetto biblico imperniato sulla Genesi.

²² *Ibidem*, p. 80.

²³ A questo proposito va segnalata la possibilità che l'*Adamo* sia stato ripreso nella stessa sede due anni dopo la prima esecuzione (20 maggio 1663). È quanto risulta dall'appendice cronologica al volume di Crowther, dove, nella lista degli oratori eseguiti a Bologna tra il 1659 e il 1730, figura anche un *Adamo giustificato* del 1665 dato per disperso. Come fonte di questa notizia viene indicato l'*Indice ossia nota degli oratorii posti in musica da diversi autori*, un volumetto manoscritto (I-Bc, n. 6) che elenca cronologicamente, dal 1659 al 1743, i libretti d'oratorio posseduti da padre Martini, o a lui noti, e dove in effetti a c. 18v si legge:

L'Adamo giustificato, drammatica musicale cantata nell'oratorio della Santissima Trinità nel giorno solenne di essa. Posta in musica da don Carlo Donato Cossoni, primo organista di San Petronio. Bologna, Monti, 1665.

In mancanza di elementi più precisi si può solo osservare, rispetto al libretto a noi noto, la non trascurabile differenza del «giustificato» aggiunto al titolo, qui peraltro formulato dettagliatamente (ricalcando – si direbbe – il frontespizio della prima edizione, salvo l'aggiunta di «p.^o organista di S. Petronio» che si legge invece in una successiva edizione, datata 1667), mentre a c. 17v lo stesso documento registra la prima esecuzione del lavoro nel 1663 con un formula più sbrigativa: «L'Adamo di ... musica di d. Carlo Donato Cossoni nell'orat.^o della Ss. Trinità di Bolog.».

²⁴ GIORDANO 1992, p. 190.

²⁵ I-Bas, *Confraternita e Ospedale della Ss. Trinità*, s. iv, b. 4, *Partiti e Congreg.ⁿⁱ p. la fabrica di Hosp.^{le} nuovo dla Ss.^a Trinità*, c. 4r.

Anzi, nel tentativo di colmare un vuoto del nostro frontespizio, dove – come spesso all'epoca – non figura il nome del librettista, l'idea del ciclo ha indotto Crowther ad attribuire l'*Adamo* a Giovanni Francesco Savaro, arcidiacono di Mileto, autore, come si è detto, dei versi del *Caino*.²⁶ Ma se da un lato il testo dell'*Adamo*, rivelando elementi di parentela con quello del *Caino* (specie per quanto riguarda la tipologia delle arie), sembra confermare l'attribuzione avanzata dallo studioso, dall'altro solleva qualche dubbio la sua dedica:

Illustrissimo e reverendissimo signore
L'*Adamo*, ridotto in drammatica musicale da un de' fratelli della nostra Compagnia, e posto in musica dal signor don Carlo Donato Cossoni, ardisce d'uscire col beneficio delle stampe alla luce del publico giudizio. L'ardimento non è senza periglio, mentre la colpa ch'egli a commun danno commise il rende a tutti sospetto. Ha bisogno di non mediocre patrocinio. Non so ritrovarlo né più proporzionato, né più valevole di quello di V. S. illustrissima, a cui si deve questo ufficio non solo in riguardo della sua autorità, ma rispetto alla carica di primicerio ch'ella esercita nella nostra Compagnia della Santissima Trinità. Gradisca questo picciolo segno della mia servitù, e nel gradirlo consideri non la condizione del dono, ma l'affetto del donatore che reverentemente si ratifica. Di V.S. illustrissima, dall'oratorio della Santissima Trinità di Bologna, li 20 maggio 1663, humilissimo e devotissimo servitore obligatissimo Lorenzo Orlandi, priore.

Benché riconducibile allo stile iperbolico delle dediche, il linguaggio adottato dal priore Orlandi nel proporre il dono a Bernardo Pini, primicero della compagnia e canonico di San Petronio, non manca di ambiguità, sia nella scelta terminologica, sia nello scambio metonimico dell'opera con il suo autore; tant'è vero che all'inizio del secolo scorso vi fu chi non esitò a identificare nell'estensore della dedica lo stesso autore del testo.²⁷

Peraltro vale la pena di ribadire che in nessuno dei libretti di Savaro, a parte il caso del *Caino* (che mutuò probabilmente dall'*Adamo*),²⁸ ricorre l'espressione «drammatica musicale», estranea in particolare ai rimanenti lavori nati

²⁶ Cfr. CROWTHER 1999, p. 45. Circa la collaborazione di Francesco Savaro con la confraternita in questione, è motivo di interesse il fatto che a Mileto avesse sede, dai tempi di Ruggero il Normanno, un'imponente abbazia intitolata alla Santissima Trinità, gravemente compromessa dal terremoto del 1659 (cfr. ALBANESE 1962, p. 179); nessuna traccia, invece, nella storia della cittadina calabrese, di una qualche confraternita omonima a quella bolognese (ne esclude l'esistenza Antonio Tripodi, che ringrazio; cfr. TRIPODI 2002).

²⁷ SALVIOLI 1903, I, col. 37 («Adamo. Oratorio. Poesia di Lorenzo Orlandi. Musica di Carlo Donati [sic] Cossoni»).

²⁸ Un dettaglio in accordo con l'idea di comporre un breve ciclo unitario.

dalla fruttuosa collaborazione con Cazzati, che si consolidò lo stesso anno del *Caino* con *Il zelante difeso* e con *Celeste aiuto a chi ben fa non manca* (entrambi definiti «oratorio»),²⁹ proseguendo con il *Sisara*, sempre a Bologna nel 1667, per terminare con *La Psiche deificata* del 1668.

Si può invece convenire con Crowther quando si esprime positivamente sulla qualità drammatica dell'*Adamo*.³⁰ Il soggetto vantava del resto illustri precedenti, non solo nell'ambito del teatro medievale (grazie soprattutto al famoso *Jeu d'Adam*, testo anonimo della metà del XII secolo, scritto in anglo-normanno, punto di riferimento sia letterario, sia spettacolare),³¹ ma anche sotto l'etichetta tardiva della sacra rappresentazione. Con quest'ultima designazione veniva infatti pubblicato nel 1613 e di nuovo nel 1617, in una prestigiosa edizione milanese, *L'Adamo* di Giovanni Battista Andreini, un dramma in cinque atti che il celebre attore e drammaturgo dedicava a Maria de' Medici, regina di Francia, in vista di un'imminente *tournee* parigina a capo della compagnia dei Fedeli. Ripreso in seguito, il lavoro vide ancora la luce a Perugia nel 1641, in una versione profondamente rimaneggiata dall'autore mediante una serie di innovazioni orientate significativamente in direzione del melodramma, sia pure «in netto ritardo stilistico rispetto ai vari 'drammi per musica' che circolavano in Italia in quegli anni»: ³² scomparvero così la dedica originaria, sostituita da una nuova al cardinale Bernardino Spada, e con essa la dicitura «sacra rappresentazione», verosimilmente adottata all'inizio come tributo alle origini fiorentine della sovrana e ora decisamente fuori luogo, dati il genere e l'entità dei cambiamenti introdotti.

All'origine del libretto musicato da Cossoni, specie se considerato parte di un ciclo, potrebbe esservi – secondo Crowther – il *Coro de' profeti* eseguito a Roma intorno al 1635³³ nell'oratorio filippino della Chiesa Nuova, in occasione della festa della Santissima Annunziata, con musica di Domenico Mazzocchi.³⁴ Opera del poeta Giovanni Ciampoli, questo lavoro – anch'esso articolato in tre parti – venne in effetti pubblicato a Bologna nel 1648 all'interno del-

²⁹ All'accoppiata Savaro–Cazzati CROWTHER 1999, p. 49, assegna, per l'anno 1664, anche l'*Oratorio del Diluvio*, attribuito altrove a Francesco Rossetti. Tutti e tre gli oratori furono eseguiti nella chiesetta di San Colombano, sede della Compagnia de' Santi Angeli Custodi. Per l'attribuzione dell'*Oratorio del Diluvio* a Rossetti v. MORELLI 1997, p. 152, e BESUTTI 2002, p. 408.

³⁰ Lo studioso definisce i libretti dell'*Adamo* e del *Caino condannato* «two highly dramatic oratorios»; CROWTHER 1999, p. 46.

³¹ Cfr. ALLEGRI 1988, p. 192.

³² BRUMANA 1997, p. 179. Si veda la segnalazione di questo articolo in DAOLMI 1998, p. 133.

³³ SPECK 2003, p. 95, ritiene verosimile il 1632, se non una data precedente.

³⁴ CROWTHER 1999, p. 45.

le sue *Poesie sacre* e prende avvio con una serie di narrazioni basate su episodi dell'Antico Testamento a partire dal peccato di Adamo ed Eva. La possibilità che l'autore dell'*Adamo* ne abbia tratto ispirazione ha dunque una ragion d'essere, anche se un confronto tra i due testi fa rilevare, al di là di coincidenze esterne e analogie d'impianto, profonde differenze specie per quanto concerne la materia drammatica, non foss'altro per la rapidità con cui Ciampoli liquida le vicende del paradiso terrestre, poco più di uno spunto per dare invece spazio a più ampie riflessioni sulla miseria della condizione umana.

Una prima indagine fra i prodotti dell'oratorio musicale della metà del Seicento ha inoltre permesso di individuare un paio di testi direttamente accostabili, quanto meno per il soggetto, al libretto in esame e – sicuramente in un caso – anche cronologicamente più prossimi: *L'Adamo colpevole* di Loreto Vittori (interlocutori: Testo, Satan, Adamo, Eva, Dio, Angelo, Coro) e *l'Oratorio di Adamo et Eva* di Guglielmo Pagnini (interlocutori: Testo, Adamo, Eva, Serpente, Dio Padre, Choro d'Angeli, Choro di Demoni).³⁵ Di questi due lavori, entrambi bipartiti, il primo venne pubblicato a Roma nel 1652, ottavo di una ventina di oratori raccolti sotto il titolo *Dialoghi sacri e morali*³⁶ che, secondo quanto scrive l'autore nella dedica, erano stati in precedenza «vestiti da molti eccellenti compositori» attivi presso l'oratorio romano della Chiesa Nuova;³⁷ il secondo, posto in musica da Giuseppe Tricarico, fu invece eseguito a Vienna durante la quaresima del 1662 nella cappella dell'imperatrice Eleonora Gonzaga, vedova di Ferdinando III.³⁸ Nel libretto di Vittori la vicenda inizia *in medias res* con la seduzione di Eva da parte del demonio, essendo affidata a un intervento del Testo la descrizione della quiete paradisiaca che precede il misfatto; il libretto viennese invece pone Adamo ed Eva in apertura dell'oratorio ad assaporare insieme il piacere della vita beata.

³⁵ Non sembra poter trovare posto accanto a questi lavori un oratorio di cui si ha unicamente notizia come di «un'academia di Adamo et Eva e Caino e Abel» tenutasi anch'essa a Vienna, la prima domenica di Quaresima del 1659 negli appartamenti dell'imperatore Leopoldo I; cfr. SEIFERT 2002, p. 500. La presenza di Caino e Abele fra gli interlocutori fa infatti supporre che al centro della vicenda vi sia il fratricidio. Allo stesso episodio si ispira *l'Oratorio di Adamo ed Eva* di Cesare Mazzei, musicato da Giovanni Bicilli, di cui è testimoniata un'esecuzione a Roma il 15 marzo 1671 (ma la data di composizione è da collocare presumibilmente negli anni Sessanta) presso l'oratorio di Santa Maria in Vallicella: tramandato anche come *Abele e Caino*, il lavoro inizia non a caso con i fatti seguiti alla cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre; cfr. SPECK 2003, pp. 341-344.

³⁶ VITTORI 1652.

³⁷ Il testo della dedica si legge in SPECK 2003, p. 191.

³⁸ Il lavoro approdò con ogni probabilità a Bologna nel 1682. Figura infatti elencato due volte, con lo stesso titolo e lo stesso *incipit* (ma le attestazioni differiscono nel numero delle voci

A quest'ultima soluzione si avvicina quella adottata dall'autore – chiunque egli sia – del libretto di Cossoni, dove compaiono come interlocutori Adamo, Eva, Iddio, Lucifero/Serpe e il Testo, cui si aggiungono un Angelo e un Choro di Diavoli (oltre al «Choro pieno»). La struttura tripartita contribuisce qui a individuare nell'azione, di volta in volta introdotti da un racconto del Testo e chiusi da un ammonimento del «Choro pieno», tre momenti essenziali: l'iniziale serenità edenica, il successivo clima di tensione prodotto dalla presenza luciferina e culminante nell'atto peccaminoso, e infine il venir meno della serenità con la penosa sottomissione al castigo. Così, mentre Adamo compare in tutte e tre le parti, Iddio limita la sua presenza alle due estreme, lasciando al Demonio, tradizionale veicolo di teatralità, il ruolo di protagonista nel cuore della vicenda. Qui, in un ideale scenario infernale contrapposto all'incanto del quadro iniziale, il Maligno si presenta dapprima come Lucifero e poi – con repentino, ideale passaggio dall'abisso al giardino – sotto l'aspetto di un serpente dalle sembianze femminili. E dalla parte del diavolo sembra quasi collocarsi anche il personaggio di Eva: annunciata dal Testo in apertura della seconda parte, la compagna di Adamo interviene in effetti solo dopo l'ingresso di Lucifero, la cui apparizione, come evocata dal nome della donna, si direbbe studiata per suscitare nella mente dello spettatore un collegamento tra il demoniaco e la femminilità.

Alla distribuzione ordinata della materia corrisponde l'organizzazione dei versi; 477 in tutto, così ripartiti: 112 nella prima parte, 205 nella seconda, 160 nella terza. Un criterio organizzativo è ravvisabile anche nelle scelte metriche: non sembra casuale, ad esempio, il costante ricorso ai versi ottonari per gli interventi vocali di Dio; tant'è vero che Adamo, come per effetto di attrazione, ricorre a questo metro ogni volta che prende la parola in presenza del Creatore e anche l'Angelo, diretta emanazione dello spirito divino, impronta su base ottonaria le proprie parole, derogando solo per sottolineare, mediante due quinari sdrucchioli, rispettivamente il carattere terribile della punizione divina e l'instabilità della natura umana.

In contrasto con i tratti uniformi riservati all'Altissimo, Lucifero mostra invece una fisionomia metrica più sfaccettata: dopo un esordio in regolari

sia tra loro, sia dalla fonte viennese), nella *Nota degli oratorii in musica che sono appresso i Pp. della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Bologna*, prima parte di un inventario bolognese seicentesco ritrovato da padre Martini e ritenuto da Oscar Mischiati coevo alla seconda parte («pur ammettendo la possibilità di una stesura posteriore») intitolata *Nota delle composizioni musicali che donò la Congregazione di Roma alla nostra Congregazione li 22 novembre 1682*; cfr. MISCHIATI 1963, p. 133. Sul fenomeno generale della circolazione degli oratori all'epoca che ci riguarda v. MORELLI 1997.

quartine di endecasillabi che sarebbero piaciuti ad Arcangelo Spagna, nemico dei versi sciolti nella scrittura drammatica,³⁹ il Diavolo affida i suoi propositi ingannatori a due quartine di decasillabi, misura associata solitamente al furore e, per dirla con Quadrio, «alle cose spaventevoli e rovinose»,⁴⁰ per passare al senario piano quando si tratta di incitare la schiera infernale, che prontamente risponde sulla stessa base metrica. L'impiego del verso piano distingue il libretto dell'*Adamo* dai numerosi che associano al demoniaco l'uscita sdrucchiola;⁴¹ qui gli sdrucchioli spettano invece, sia pure di passaggio, all'Angelo e in misura più consistente alla coppia dei protagonisti che, in prossimità del finale, sfogano a due voci l'afflizione in una sequela di quinari piani, tronchi e sdrucchioli.

Resta da osservare, relativamente al senario, l'alta frequenza con cui ricorre nell'*Adamo*, dove compare sistematicamente con accenti in seconda e in quinta sede (essendo del tutto assente il tipo trocaico) e non necessariamente in associazione con il Diavolo. Lo impiega il protagonista mentre assapora i piaceri della natura, salvo tornare agli ottonari non appena il Creatore gli si affaccia alla mente; lo ritroviamo nelle parole di Eva quando, immersa anch'ella nella beatitudine dell'Eden, chiede ai «contenti» di non abbandonarla, quasi presaga dell'imminente avversità, e ancora quando, di fronte al rifiuto del consorte, gioca la carta del pianto per indurlo a cibarsi della mela. I senari hanno dunque diritto di cittadinanza sia all'Inferno sia in Paradiso, anche se il lessico infernale, particolarmente generoso di incontri e raddoppi consonantici, conferisce al verso una connotazione aspra che lo contraddistingue e che certamente Cossoni non avrà mancato di sottolineare con le note.

A prescindere dalle ambientazioni, il senario resta in ogni caso il metro dei monologhi lirici, degli affetti di volta in volta delibati dai personaggi in solitudine o palesati, in una sorta di momentaneo ripiegamento interiore, in presenza di un interlocutore. Ciò lo distingue dalle restanti tipologie, impiegate per lo più in arie di natura parlante (esemplari in questo senso gli ottonari che

³⁹ Polemizzando contro i recitativi in versi sciolti e le arie senza rima («vizio oggi barbaramente introdotto»), nel *Discorso intorno agli oratorii* Spagna ricorre all'autorità di Giulio Rospigliosi, ferma opinione del quale era stata, circa i recitativi, «che solo per licenza poteva mischiarsi qualche verso sciolto», anzi «dover essi recitativi avere fra di loro una somigliante corrispondenza et incatenatura che serbano le strofe delle odi in stile lirico»; *cf.* SPAGNA 1706, pp. 10-11. Sull'argomento e, più in generale, sulle idee dello Spagna in fatto di oratori si veda l'ampio e documentato contributo di SARNELLI 2002.

⁴⁰ «Il furore meglio, anzi quasi unicamente in quello [*scil.* il verso] di dieci sillabe si fa sentire nella sua maggiore terribilità ... similmente le cose spaventevoli e rovinose in questa maniera di verso mirabilmente risuonano»; QUADRIO 1752, III/2, p. 445.

⁴¹ *Cfr.* FABBRI 1988, p. 179.

sostengono il dialogo tra Iddio e Adamo nella prima parte), lontane da quella regolarizzazione fissata definitivamente da Metastasio per cui l'azione non travalica i confini del recitativo, lasciando il territorio dell'aria interamente a disposizione degli affetti.

Mettendo momentaneamente da parte le configurazioni strofiche, che verranno affrontate più avanti in parallelo con quelle della *Dina rapita*, è forse il caso di chiudere il discorso sull'*Adamo* con qualche annotazione circa il suo rapporto, finora solo indirettamente trattato, con la fonte biblica, costituita dai primi capitoli della Genesi. Fondamentalmente lo svolgimento della vicenda segue l'esposizione dei fatti nell'originale, compresa l'apparizione di Lucifero dopo che il Testo ha narrato la creazione di Eva. Va tuttavia rilevata una certa autonomia nei confronti del dettato scritturale per quanto concerne la caratterizzazione di situazioni e personaggi: di Eva, che si atteggia ai modi della commedia borghese nel farsi insistente con Adamo, e di Lucifero soprattutto, che affida l'opera di seduzione a una Serpe dal volto di «donzella»,⁴² particolare di cui non c'è traccia nella Genesi ma che ricorre ad esempio – per restare in ambito drammaturgico seicentesco – sia nell'*Adamo* di Andreini⁴³ sia nel citato oratorio di Loreto Vittori.⁴⁴

Diffusa anche in ambito figurativo,⁴⁵ questa immagine del demonio fu oggetto di interesse, nella prima metà del Seicento, da parte di due letterati ve-

⁴² Il proposito di assumere l'aspetto muliebre è palesato dal diavolo mentre ancora veste i panni di Lucifero: «Finto zelo la fraude si cinga, | dia l'inganno ruine funeste; | perché ad Eva terror non appreste | di donzella bel volto si finga».

⁴³ Nella scena terza dell'atto II, vv. 363-365: «SERPE Fra mille squame di dipinta serpe | parte ombrai di me stesso, e 'l resto volli | umano tutto, e di donzella il volto» (ed. mod. in RUFFINO 2002, p. 94).

⁴⁴ Qui, nel corso della prima parte, è il Testo a narrare di Satan che «sovra l'arbor vietato» si rivolse ad Eva «sotto spoglia di serpe, | di donna il volto e in suon giocondo e grato» (vv. 43-45, cit. in SPECK 2003, CD-rom allegato). Più vago invece, rispetto al testo di Vittori, il libretto pubblicato a Vienna, il quale si limita a descrivere, per bocca del Testo, «il tentator serpente» che si fa avanti «in lusinghier sembante» (PAGNINI 1662, pp. [3-4]). Un «Serpente in volto humano» figura anche tra gli interlocutori dell'*Adamo*, il primo dei cinque intermedi delle *Cinque piaghe di Cristo* (DE ANGELIS 1657); cfr. FRANCHI 1988, pp. 328-329. In nota all'edizione critica dell'*Adamo* di Andreini, Alessandra Ruffino (2002, pp. 94, 120-121) ricostruisce l'itinerario di questa raffigurazione del demonio, risalente a quanto pare a Beda il Venerabile e diffusa inizialmente in Inghilterra, dove divenne popolare attraverso rappresentazioni dei *mystery plays*.

⁴⁵ L'esempio più noto di Lucifero/Serpe con sembianze femminili è rappresentato probabilmente dalla raffigurazione michelangiolesca affrescata sulla volta della Sistina; per quanto ci riguarda, tuttavia, merita particolare attenzione la presenza di questo soggetto iconografico sul frontespizio dell'*Adamo* di Andreini nell'edizione milanese del 1613, alla testa di 42 incisioni in rame opera di Cesare Bassani su disegno di Carlo Antonio Procaccini (cfr. ARCAINI 1995, pp. 324-326 e, per una sintesi iconografica, DAOLMI 1998, pp. 479-493; v. anche il frontespizio in

neziani, Giovanni Francesco Loredano e Federico Malipiero (fondatore il primo della libertina Accademia degli Incogniti di cui il secondo, canonico regolare di San Salvatore, fu esponente di spicco), autori rispettivamente di un *Adamo*⁴⁶ e di una *Eva*⁴⁷ che proprio a Bologna l'editore Monti ristampò nel 1667 riunendoli in un'unica pubblicazione. Malipiero, in particolare, denunciava l'infondatezza di quella che giudicava «una favola» sulla base dell'autorità di un bibliista come Nicholas de Lyre («perché veramente non fu tra filosofi naturali veruno che accennasse tal genere di serpenti»), ponendo tuttavia l'accento sul diletto che tale favola poteva procurare sotto il profilo rappresentativo, tant'è vero che – concludeva – «i pittori, ch'hanno somma confacchezza con poeti, ed entrambi favoleggiano per dilettere, rappresentando la storia della tentazione de' nostri primi parenti pennelleggiano sopra le tele un serpente con l'aspetto di donna».⁴⁸

Sulla raffigurazione di ciò che è chiaramente in contrasto con la verità si era espresso autorevolmente il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale Gabriele Paleotti, figura di primo piano a Bologna, dove il trattato aveva visto la luce nel 1582.⁴⁹ In particolare, trattando delle «pitture mostruose e prodigiose», il teologo bolognese aveva messo in guardia dalle «vane apparenze» avvertendo che «molto gioverà lo stare riservato, né credere facilmente al detto o rivelazione d'ognuno»,⁵⁰ e nel capitolo successivo, appog-

SCENA 1995, fig. 36); è inoltre da segnalare il serpente con volto di donna, attorcigliato a un tronco d'albero che è in realtà una croce, dipinto da Michele di Matteo (artista documentato a Bologna dal 1410 al 1469) su una curiosa tavola ora esposta con il titolo *Sogno della Vergine* nella Pinacoteca Civica di Pesaro come uno dei pezzi della quadreria di Gioachino Rossini (dopo aver fatto parte, a Bologna, della collezione Hercolani e prima ancora di quella Malvezzi), ma di cui non è nota la destinazione originale, anche se si ipotizza che il dipinto sia nato «come immagine di devozione privata, forse per qualche convento»; si veda in proposito la scheda relativa al dipinto redatta da Massimo Modica in BENATI 2002, p. 50. Ringrazio l'amico prof. Stelvio Voarino per avermi segnalato il dipinto.

⁴⁶ LOREDANO 1640, più volte ristampato fino al 1676 e tradotto in francese nel 1695.

⁴⁷ MALIPIERO 1640.

⁴⁸ FEDERICO MALIPIERO, *L'Eva*, in LOREDANO 1667, pp. 135-222: 174 (l'esemplare consultato è conservato in I-Gu, 3.RR.VI.35).

⁴⁹ PALEOTTI 1582. Data la contiguità fra il teatro e le arti figurative in epoca barocca, le osservazioni di Paleotti meritano attenzione anche se rivolte alla sola pittura e non al genere drammatico. Ad esse fa riferimento CASCETTA 1995 a proposito della tragedia spirituale a Milano nel primo Seicento. Del resto è lo stesso Paleotti ad affermare che «quelle cose che possono essere soggetto idoneo ad uno autore per metterle in iscritto e farne libri, possono egualmente servire per materia ad un pittore o altro simile artefice per rappresentarle con figure» (PALEOTTI 1582, pp. 267-268 dell'ed. mod. 1962).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 424.

giandosi all'opinione di Vitruvio e di Orazio, aveva pronunciato una ferma condanna delle grottesche «che tutte sono girandole, figurate così per ricreazione della mente d'alcuno che ... si compiace nel riguardare simili fantasie»;⁵¹ il che non gli aveva tuttavia impedito di mostrarsi più aperto nei confronti di quelle cose «che non sono né possono essere vere secondo la natura, e nientedimeno si scrivono e pingono per tutto», anche perché – precisava – «il verisimile concesso a pittori e poeti, sì come dichiara Aristotele, si intende secondo il senso popolare»,⁵² precisazione che suona qui come un lasciapassare anche per un inverosimile serpente col volto di donzella.

L'argomento adombra del resto, nel caso specifico, un problema più generale: quello delle lacune e dei vuoti di notizie che la riduzione in forma drammatica di un racconto biblico inevitabilmente comporta; problema con cui gli autori dei libretti d'oratorio furono senza dubbio chiamati a confrontarsi e al quale è dedicata anche una parte del *Discorso* di Paleotti. Nei racconti scritturali, ammette il cardinale, «tutti i successi et ordini delle cose non si fanno, et infiniti sono tralasciati dagli autori»; raffigurare o rappresentare un episodio biblico significa quindi «esprimere» anche «quelle cose che non sono certe», compito per il quale l'artista deve necessariamente ricorrere al «verisimile» e, per usare le parole del trattato, «avere l'occhio» a tutte quelle «circostanze che accompagnano il corpo della verità». ⁵³

Sono considerazioni che sembrano attagliarsi particolarmente, ancora più che all'*Adamo*,⁵⁴ al secondo dei due libretti bolognesi musicati da Cossoni, la *Dina rapita*,⁵⁵ anch'esso ricavato, come si legge nell'argomento, dalla Bibbia:

Il patriarca Giacob, ritornato da Mesopotamia, fermò l'albergo presso Salem, città degli Evei, gente idolatra, col consenso d'Emorre loro re; quando un giorno Dina, figlia dello stesso Giacob, d'età di sedici anni, curiosa di contemplare la leggiadria e la foggia di abbigliarsi di quelle donne, entrò nella città, dove vista dal prencipe Sichemo, figlio del re Emorre, fu rapita. Il successo, con ciò che siegue, è registrato nella sagra Genesi al 34. Soggiunge Gioseppe Ebreo, *Antiquit. Iudaic.* lib. 1 cap. 27, che in quel tempo si celebrasse una festività o sagri-

⁵¹ *Ibidem*, p. 449.

⁵² *Ibidem*, p. 450.

⁵³ *Ibidem*, p. 365.

⁵⁴ Il problema della fedeltà al testo scritturale riguarda invece da vicino il medievale *Jeu d'Adam*, dove l'incontro tra Eva e il serpente è preceduto da una scena in cui quest'ultimo dialoga con Adamo tentando di sedurlo, scena del tutto assente dalla Genesi.

⁵⁵ *Dina rapita. Oratorio cantato nella cappella del palazzo dell'illustriss. sig. marchese senatore Paleotti, in occasione della solennità del patriarca S. Giuseppe. Poesia del p. d. Carlo Ciccarelli, monaco Celestino in S. Stefano, posta in musica dal sig. d. Carlo Donato Cossoni, primo organista di S. Petronio*, In Bologna: per il Monti, 1668.

ficio dagli Evei; onde si finge che Dina furtivamente entrasse nel tempio del detto sacrificio et ivi fosse osservata. Dalla sua curiosità comincia l'oratorio.⁵⁶

La scarsità delle informazioni fornite dal testo biblico ha spinto, come si vede, l'autore del libretto, Carlo Ciccarelli (definito dal frontespizio «monaco Celestino in Santo Stefano»),⁵⁷ a documentarsi presso altre *auctoritates*, in particolare Giuseppe Flavio, qui denominato «Giuseppe Ebreo», nel libro primo delle *Antiquitates Iudaicae* gli ha fornito la notizia, decisiva, della festa organizzata dagli Evei⁵⁸ e inoltre ha probabilmente alimentato la sua immaginazione circa la curiosità di Dina, un tratto desumibile in qualche modo già dalla Bibbia («Dina ... uscì per andare a vedere le figliuole del paese», Gn 34.1) ma reso evidente soprattutto dalle *Antiquitates Iudaicae* («per guardare l'abigliamento delle donne della regione»).⁵⁹

La trama colloca *Dina rapita* tra i non pochi esempi del cosiddetto oratorio erotico, tipologia che, secondo Smither, si distingue per la spiccata sensualità dei personaggi femminili e la centralità, sulla falsariga del melodramma, delle scene d'amore.⁶⁰ I soggetti erotici occupano un posto di rilievo nella storia dell'oratorio bolognese e ci conducono, uscendo dalle confraternite, nelle residenze nobiliari. Tra le famiglie di Bologna che si distinsero per aver fatto eseguire oratori nelle loro dimore cittadine spicca il nome degli Orsi: a un membro di questa casata, il conte Astorre, si deve l'esecuzione, il 24 marzo 1668, della *Giuditta* di Cazzati, che Crowther pone alla testa di una serie di lavori (*Agare* del 1671 e *Gefte* del 1672, entrambi opera di Vitali; *Rebecca* di Arresti, del 1675, ed *Ester* di Legrenzi, dell'anno successivo) che videro la luce tra le mura di casa Orsi e sono riconducibili al filone erotico.

Eseguita il 19 marzo 1668, dunque cinque giorni prima della *Giuditta* di Cazzati, la *Dina rapita* viene a trovarsi cronologicamente, sia pure di stretta misura, in posizione di priorità rispetto a questi titoli. Anche la sua esecuzione ebbe luogo all'interno di una sede nobiliare, e precisamente nella cappella di Palazzo Paleotti, promotore il «marchese senatore» Camillo, tra gli ultimi discendenti della famiglia del cardinale. Nell'elenco degli oratori bolognesi compilato da Crowther la cappella Paleotti risulta essere stata sede di esecu-

⁵⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁷ Carlo Ciccarelli è anche l'autore di un sonetto pubblicato l'anno dopo la *Dina rapita* negli *Inni a voce sola* di Cossoni (op. IV); ringrazio Daniele Torelli per la cortese segnalazione.

⁵⁸ La notizia sembra avere origini più remote (e intricate) ed è riportata anche da Eusebio di Cesarea nella *Praeparatio evangelica* (IX.22; ed. mod. in DES PLACES 1991, pp. 258-259).

⁵⁹ Si adotta qui la traduzione dal greco proposta in MORALDI 1998, I, p. 105. Il passo figura al capitolo 21 (e non 27, come si legge nell'argomento del libretto) del libro primo.

⁶⁰ SMITHER 1977, p. 247.

zioni oratoriali, forse a cadenza annuale, almeno tra il 1665 e il 1668, e sempre in occasione della festa di San Giuseppe. Tale ricorrenza offrì, nel 1665, a Maurizio Cazzati l'occasione di comporre, su testo di Giovanni Battista Sanuti Pellicani, *Il transito di San Giuseppe*,⁶¹ mentre l'anno successivo toccò a Ercole Bernabei musicare, nella stessa circostanza, l'*Oratorio di S. Christina* di Lelio Orsini. La collaborazione di Cossoni con l'oratorio del marchese Paleotti ebbe inizio nel 1667, l'anno prima della *Dina rapita*, con la ripresa dell'*Adamo*,⁶² ancora designato «drammatica musicale» ma strutturalmente bipartito (con le prime due parti originali riunite in una sola)⁶³ così da favorire l'inserimento di un sermone, tenuto per l'occasione – testimone il libretto – dall'abate Giacomo Certani.

⁶¹ Un lavoro dallo stesso titolo, con musica però di Giovanni Paolo Colonna e versi di Giacomo Antonio Bergamori, venne eseguito a Palazzo Paleotti nel 1678, con una ripresa nel 1685, promotore questa volta Giuseppe Maria Paleotti, ultimo discendente della famiglia (morirà nel 1690); cfr. CROWTHER 1999, pp. 76-86.

⁶² *L'Adamo. Drammatica musicale cantata nell'oratorio dell'illustrissimo sig. marchese senatore Paleotti in occasione della solennità del patriarca S. Giuseppe, posta in musica dal sig. d. Carlo Donato Cossoni, primo organista di S. Petronio*, in Bologna: per Giacomo Monti, MDCLXVII [1667]. Coerentemente con la nuova destinazione, il libretto non reca la dedica al canonico Bernardo Pini da parte del priore della Santissima Trinità.

⁶³ Presumibilmente in due parti si articolava anche la ripresa milanese dello stesso lavoro (*L'Adamo. Drammatica musicale cantata in occasione della solennità di S. Filippo Benicci, posta in musica dal sig. d. Carlo Donato Cossoni, dedicato alli molto illustri signori mercanti d'oro*, In Milano, per gli heredi di Filippo Ghisolfi, s.a.). Benché riproduca fedelmente il testo dell'edizione bolognese del 1667, il libretto milanese omette l'indicazione «Parte seconda» (dopo aver esordito con una «Parte prima» destinata così a rimanere irrelata). Per quanto riguarda la cronologia, il frontespizio non fornisce indicazioni precise, ma fa riferimento alla «solennità» di san Filippo Benizi, priore generale dell'ordine dei Serviti, canonizzato da papa Clemente X il 12 aprile 1671, dopo che Leone X ne ebbe convalidato il culto come beato nel 1516, fissandone la data al 23 agosto. Pur senza escludere festeggiamenti precedenti questa data, sembra ragionevole ritenere l'esecuzione, e verosimilmente la stampa, non antecedenti il 1671, anno per il quale la «Gazzetta di Milano» segnala peraltro due diverse iniziative musicali legate all'evento, rispettivamente a Pavia, il 2 settembre, nella chiesa di San Primo e ad Abbazia Lariana (Como), il 23 settembre, presso il convento dei padri Serviti (MAGAUDDA-COSTANTINI 1998, p. 97. Il nome del «Gloriosissimo S. Filippo Benitio» ricorre anche nella dedica rivolta ai mercanti d'oro da parte del servita padre Bernardo Daverio, il quale però non aggiunge alcuna informazione al frontespizio, sfoderando in compenso un ampio repertorio di sottigliezze allo scopo di intessere ingegnosi legami tra l'oro e la musica, visto che la musica vanta:

per inventore Mercurio che porta i talari d'oro, e l'insegnò ad Orfeo, il di cui nome non altro indica che far oro; e se altri dicono esser stato l'inventore un nipote d'Adamo, significando il nome d'Adamo la terra rossa ch'usano i sapienti alchimisti per tramutare i metalli in oro, sarà sempre confine la musica all'oro.

Colgo l'occasione per ringraziare Danilo Costantini e Ausilia Magaudda, prodighi di consigli e suggerimenti.

Della designazione «oratorio» si valse invece la *Dina*, che riserva interesse per la scelta di un soggetto a quanto pare poco frequentato. I risultati di una prima sommaria ricerca in proposito hanno portato alla conoscenza di altri quattro titoli, forse riducibili a tre e tutti successivi a quello cossoniano: *Il ratto di Dina* (libretto di Pietro Alessandro Ginori, musica di Lorenzo Conti) fatto eseguire a Firenze nel 1707 dalla Compagnia della Purificazione di Maria Vergine e di San Zenobi, detta di San Marco – la stessa a cui si deve, nel 1728, l'oratorio *La vendetta dell'offesa onestà nel ratto di Dina* (su testo sempre di Pietro Alessandro Ginori⁶⁴ ma con la musica di Giuseppe Maria Rutini) – cui fanno seguito una *Dina vindicata* (testo latino di Giovanni Francesco Cecconi, musica di Gregorio Cola), eseguita a Roma nell'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso durante la quaresima del 1708, e *L'onore violato di Dina vendicato dalla spada di Simeone, figura dell'anima peccatrice liberata dal Redentore con l'arma del Sacro Chiodo*, lavoro anonimo sia per il testo, sia per la musica.⁶⁵

Del tutto infruttuosa, poi, la ricerca fuori dell'ambito oratoriale, segnatamente in direzione del teatro di collegio. A Bologna in particolare, nessuna traccia di questo soggetto emerge dai libretti relativi alle rappresentazioni promosse dai gesuiti, a partire dalla metà del Seicento, presso i Collegi di San Francesco Saverio e di San Luigi Gonzaga;⁶⁶ né, uscendo dai confini bolognesi, gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano⁶⁷ segnalano interesse per la storia di Dina, come del resto è lecito attendersi da un tipo di teatro in cui i personaggi femminili erano di per sé motivo di riserve (anche se – precisa Giovanna Zanlonghi – l'atteggiamento della Compagnia a questo proposito «non fu univoco e non consente facili generalizzazioni»)⁶⁸. Avara, dal canto suo, si dimostra anche la pittura: «Il ratto di Dina è stato raramente trattato nella pittura italiana» afferma John T. Spike a proposito di una tela su questo soggetto dipinta da Mattia Preti presumibilmente intorno al 1675, in cui la protagonista è ritratta mentre viene tristemente trascinata via dal suo violentatore.⁶⁹

⁶⁴ Difficile dire, al momento, se si tratti di una ripresa del *Ratto di Dina* con un nuovo titolo, cosa che non sembra inverosimile.

⁶⁵ Si tratta in ogni caso di un «dialogo» eseguito nel 1724 a Catania, nella chiesa di San Nicolò l'Arena, in occasione, come si evince dal titolo, della caratteristica festa locale del Sacro Chiodo; cfr. MARCELLINO–MAUGERI 2002, p. 65.

⁶⁶ Cfr. CROWTHER 1999, p. 39. Per un elenco dei libretti relativi all'attività teatrale nei collegi bolognesi v. CALLEGARI 1989.

⁶⁷ Raccolti e analizzati di recente in FILIPPI 2001.

⁶⁸ ZANLONGHI 2002, p. 302.

⁶⁹ SPIKE 1999, pp. 270-271. Ringrazio il dott. Massimiliano Caldera per il cortese aiuto nella ricerca delle fonti iconografiche.

Se si considera invece il teatro in generale, la figlia di Giacobbe risulta oggetto di maggiore attenzione. Nella sterminata produzione drammatica di Lope de Vega, in particolare tra le *Comedias de asuntos de la sagrada Biblia*, trova posto *El robo de Dina*, in tre atti, pubblicato nella *Parte veinte y tres* (1638) delle sue commedie.⁷⁰ Questo lavoro, di cui non si può escludere la notorietà a Bologna negli anni Sessanta del Seicento (le *Partes* si diffondevano abbastanza regolarmente in Italia),⁷¹ può tuttavia difficilmente essere messo in relazione con l'oratorio di Cossoni, da cui si discosta notevolmente nel trattamento della vicenda. La differenza balza all'occhio già dall'elenco dei personaggi, molto più nutrito e variegato rispetto a quello del libretto, che pure, oltre al Testo, ne allinea otto.⁷² Altrettanti, ma non tutti coincidenti, sono quelli della tragedia francese *Sichem le ravisseur, ou la circoncision des incirconcis*,⁷³ opera di François Perrin (1533?-1606), che – come rivela il titolo – pone al centro dell'azione il protagonista maschile, Sichem, richiamando l'attenzione sui tratti cruenti della vicenda,⁷⁴ un aspetto su cui peraltro insiste anche il librettista di Cossoni (con questo sarebbe tuttavia azzardato ipotizzare un legame diretto della *Dina rapita* con la tragedia di Perrin, dove il protagonista è già dall'inizio preda della passione per la giovane straniera e i due si incontrano sulla scena quando Sichem ha già manifestato al confidente Sobal la decisione di possedere a tutti i costi l'oggetto dei suoi desideri).

Tornando al rapporto con la fonte originale, si è detto del motivo non biblico della festa, decisivo in termini di efficacia drammatica. Trattandosi di un

⁷⁰ LOPE DE VEGA 1638; ed. mod., in due atti in MENÉNDEZ Y PELAYO 1963, II, pp. 7-50.

⁷¹ Della XXIII, in particolare, si conservano esemplari in I-PAC, I-Rc e I-Rvat. Devo queste informazioni alla cortesia di Maria Grazia Profeti, e rinvio, per i rapporti del teatro spagnolo con l'Italia del Seicento, ai volumi della serie da lei curata COMMEDIA 2000; sull'argomento v. anche, in relazione al teatro musicale, D'ANTUONO 2003.

⁷² Giacob patriarca ebreo; Simeone e Levino, figli di Giacob; Dina, figlia dell'istesso; Emor, re degli Evei; Sichemo, principe figlio d'Emor; Compagna prima e Compagna seconda di Dina; choro di sacerdoti idolatri; choro di figli di Giacob (p. 4).

⁷³ Si può leggere in PETIT 1606, pp. 3-71. L'elenco dei personaggi allinea: Emor, roy de Chanaan; Lie, femme de Iacob; Iacob; Sichem, fils d'Emor; Sobal; Dine, fille de Iacob; Le Choeur des Hebreux; Symeon; Levi; trope [*sic*]; le choeur des Sichimites; demy trope des enfans de Iacob. Rinunciando a proporre una lista completa dei titoli dedicati alla storia di Dina, ci si limita a segnalare, ancora in ambito francese, la tragedia *Dina, ou le ravissement*, opera di Pierre de Nancel (1570-1641?), dove tra i personaggi figurano, oltre a una compagna/istigatrice della protagonista, anche Lia (madre di Dina, assetata di vendetta) e Algedon (madre di Sichem, cui tocca il compianto per la strage dei sichemiti): cfr. NANCEL 1607, I, pp. 1-91.

⁷⁴ Non a caso questo lavoro viene indicato come esemplare di un filone diffuso in Francia nel secondo Cinquecento, caratterizzato da aspetti di truculenza spettacolare, in cui si riflettebbero gli orrori realmente perpetrati nel corso delle guerre di religione; v. PAPAPETROU 1999.

rituale pagano, la festa si traduce infatti in un espediente per mettere in evidenza implicazioni sensuali e peccaminose: paganesimo vale, cioè, soprattutto come impudicizia, e la protagonista mostra fin dall'esordio di esserne consapevole. Ciò non basta tuttavia a trattenerla dall'esporsi ai pericoli; al contrario, le sue parole di condanna si colorano spesso di complicità e anche le imprecitazioni che innalza contro il Tempio suonano meno sincere dei suoi apprezzamenti per le fattezze di Sicheem. La festa contribuisce così non solo a motivare più saldamente il dramma, ma anche a sottolineare le responsabilità e la conseguente colpevolezza di Dina agli occhi dello spettatore, merito in buona parte del dialogo da lei intessuto all'inizio dell'oratorio con due compagne depositarie di buon senso, chiaramente introdotte nella vicenda per dare risalto alla leggerezza e all'insensatezza della protagonista. In questo modo, nell'intento di colmare una lacuna relativa a un accadimento – a un «successo», per dirla con Gabriele Paleotti – il libretto finisce per riempire anche e soprattutto un altro vuoto, relativo all'interiorità del personaggio, ai suoi pensieri, ai desideri, aspetti su cui la Bibbia tace, limitandosi a pochi fatti oggettivi.

Anche l'autore del *Sicheem* pone l'accento sulla colpevolezza di Dina, sottolineando nell'argomento premesso alla tragedia il fatto che la giovane «s'émaccipat de l'obéissance et du respect deu à Dieu et à son père»,⁷⁵ senza offrire poi in concreto allo spettatore alcun elemento in tal senso. Il libretto cossoniano invece, grazie alla drammatizzazione del rituale pagano, può permettersi con maggiore fondatezza espressioni come quelle che ricorrono nell'ultimo intervento del Testo, dove Dina è dichiarata «di tante colpe rea»; ma già il coro, a conclusione della prima parte, si era scagliato duramente contro le «predatrici de l'alme» (e si può immaginare con quali accenti avrà esordito, subito dopo, padre Francesco Maria da Novellara «predicator cappuccino»,⁷⁶ cui venne affidato il sermone).

Quanto alla distribuzione della materia all'interno del libretto (677 versi in tutto), è evidente l'intento di porre in risalto i due momenti più intensamente drammatici dell'azione, culmini rispettivamente della prima e della seconda parte: la violenza sessuale e l'eccidio, l'una affidata a un serrato scambio di battute tra i due protagonisti, l'altro invece esposto come narrazione dal Testo e solo successivamente filtrato attraverso un partecipe monologo di Dina. Si tratta comunque di un'articolazione che favorisce l'alternanza delle tinte

⁷⁵ PETIT 1606, p. 3.

⁷⁶ Vale la pena notare, a questo proposito, che i libretti degli oratori eseguiti a Palazzo Paleotti fanno tutti riferimento al sermone tenuto da un padre predicatore tra la prima e la seconda parte dell'oratorio.

drammatiche, a beneficio soprattutto della seconda parte, che si apre in un clima di mestizia cui fa seguito un temporaneo rasserenamento prima della chiusa cruenta.

Non si coglie tuttavia nella *Dina* il senso di costruzione organica e unitaria che suggeriva l'analisi dell'*Adamo*. Si prenda ad esempio l'assegnazione delle arie ai personaggi: mentre quest'ultimo lavoro, favorito anche dalla vicenda, distribuisce in modo sostanzialmente equilibrato gli interventi vocali dei quattro protagonisti, dislocandoli ordinatamente nel corso dell'azione, la *Dina rapita* disegna nella prima parte ampie zone d'intervento attorno alle due figure principali singolarmente individuate, salvo poi, nella seconda, porre in ombra il ruolo di Sichem. Anche sotto il profilo metrico l'idea di un disegno coerente sembra qui sacrificata a una continua esigenza di varietà, quasi che la natura capricciosa e instabile della protagonista, che pure si proclama «rocca d'onestà», finisca per investire l'opera nel suo complesso. La concentrazione di numeri vocali, solistici e corali, contribuisce dal canto suo a rendere variegato questo profilo (dove comunque il verso sdrucchiolo occupa un posto di prestigio, presente soprattutto in misura quinaria, ma anche ottonaria in relazione a eventi annunciati come terribili): di frequente arie e cori danno vita sulla pagina a complesse combinazioni formali, comprensive di inserti recitativi e articolate in singole sezioni metricamente differenziate, con il risultato che non è sempre facile, in assenza della partitura, individuare dove finisca un numero e inizi il successivo.

L'inconveniente, che ci riporta ai problemi segnalati da Nino Pirrotta nel passo citato in apertura, è tuttavia in parte alleggerito dalle didascalie di carattere musicale che costellano il libretto della *Dina rapita* così come quello dell'*Adamo* (versione bipartita), entrambi probabilmente stampati successivamente all'esecuzione degli oratori, secondo quella che doveva essere una consuetudine di Palazzo Paleotti, particolarmente preziosa per noi che possiamo farci così un'idea, sia pur vaga e approssimativa, del lavoro di Cossoni.

In base anzitutto all'impiego del termine «Aria», presente undici volte nel testo dell'*Adamo* a fronte delle trentuno occorrenze calcolate nella *Dina*,⁷⁷ si è tentati di azzardare una prima osservazione circa una più massiccia partecipazione della melodia in quest'ultimo lavoro rispetto al precedente, un dato peraltro solo in parte ridimensionato dalla maggiore estensione della *Dina* (200 versi in più) e inoltre in linea con la tendenza alla varietà emersa dal suo profilo formale. Ne danno ulteriore conferma sia il personaggio del Testo – a cui que-

⁷⁷ Oltre ai numeri solistici, con «aria» vengono indicati, nella *Dina*, anche un brano corale e un duetto.

st'ultimo libretto assegna ben due arie (una sola d'impronta narrativa), mentre l'*Adamo* gli riserva unicamente interventi declamatori⁷⁸ – sia soprattutto il coro, di cui la figlia di Giacobbe sollecita con le sue vicende un numero superiore e più variegato di apparizioni.⁷⁹ Non si può tuttavia ignorare un altro elemento, ricavabile anche a prescindere dalle didascalie ma di fatto evidenziato dalla loro presenza: il rapporto in termini numerici tra i versi sciolti e quelli organizzati stroficamente, rapporto che vede nell'*Adamo* i numeri vocali – solistici, d'insieme e corali – eguagliare praticamente i recitativi, con la conseguenza di porre quanto meno in discussione le osservazioni di partenza.⁸⁰

L'impossibilità di affrontare su basi sicure la questione non impedisce in ogni caso di osservare che i brani vocali dell'*Adamo* ricalcano in larga misu-

⁷⁸ Il Testo interviene sei volte nel corso dell'*Adamo*, per complessivi 49 versi, il 10% circa del totale; la *Dina rapita* conta invece quattro interventi del Testo (di cui uno solo, ampio, nella prima parte), per complessivi 89 versi, il 13% circa del totale.

⁷⁹ Oltre alle entrate di prammatica a chiusura delle due parti dell'oratorio, prive di una precisa configurazione strofica, il libretto registra ancora tre interventi del «choro di sacerdoti idolatri» nel corso della prima parte, dotati questa volta di un disegno strofico, al pari del «choro de' figli di Iacob», che intona nella seconda parte una quartina di ottonari. Nell'*Adamo*, invece, a parte un'apparizione del «choro di diavoli» affidata a due strofe di senari con ripresa, gli unici interventi sono quelli del «choro pieno» alla fine di ciascuna sezione, anche qui, come nella *Dina*, privi di uno schema metrico definito (passando da tre a due parti, la prima di queste entrate viene ridotta di ampiezza e i primi quattro dei sei versi originari appaiono ora indicati come un brano «a tre», verosimilmente affidato alle voci di Adamo, Iddio e del Testo).

⁸⁰ Su 477 versi, non meno di 228 sono assegnati, nell'*Adamo*, ai pezzi chiusi; nella *Dina* il rapporto è di 291 su 677. Va comunque tenuto conto, per entrambi i libretti, di un margine di dubbio nell'identificazione dei pezzi chiusi, specie per quei passaggi del testo dove le didascalie non solo non aiutano ma contribuiscono a creare incertezza perché tacciono in corrispondenza di configurazioni metriche di per sé equiparabili a forme chiuse, o viceversa perché intervengono laddove la versificazione è chiaramente di taglio recitativo. Il problema riguarda in particolare i brani d'insieme, come il dialogo tra Eva e Serpe dell'*Adamo*, che si estende per quaranta versi preceduti dall'indicazione «a due», ma dove solo episodicamente (con un distico di ottonari e soprattutto, più oltre, con sei senari a rima alternata) gli sciolti cedono il passo ai moduli dell'aria o dell'arioso. A parte questo episodio, nell'*Adamo* la scritta «a due» compare a conclusione del primo dialogo tra Iddio e Adamo e ancora, verso la fine dell'oratorio, in concomitanza con lo scambio di battute (su base ottonaria ma con esiti anisosillabici) tra Adamo ed Eva, che prepara la loro pagina di congedo, un vero e proprio duetto, stroficamente articolato e contrassegnato sul libretto dalla scritta «Adamo & Eva insieme» (dell'unico intervento vocale «a tre» si è detto alla nota precedente). Nella *Dina*, invece, l'indicazione «a due» ricorre una sola volta per un distico intonato da Sichemo ed Emorre; si può tuttavia, anche in assenza di indicazioni, ipotizzare un duetto per il dialogo serrato su base senaria che mette per la prima volta a contatto, al momento cruciale della seduzione, i due protagonisti (evitando però, data la situazione, che le loro voci si combinino insieme come fanno quelle di Simeone e Levi, che esultano unanimi dopo la strage in una pagina indicata col nome di «aria»).

ra, pur non escludendo la libertà di forme tipica della librettistica seicentesca, un'unica tipologia, particolarmente fortunata all'epoca, modellata sullo schema della ballata polistrofica e caratterizzata dalla ripresa tra le varie strofe di uno o due versi iniziali. A questo schema si rifanno espressamente almeno sei tra arie, duetti e cori di quest'oratorio, e anche fra i numeri restanti non sono pochi quelli che in qualche modo vi si uniformano riprendendo in chiusura i versi collocati all'esordio.⁸¹ Ciò conferisce al tessuto letterario una omogeneità e una regolarità a cui, stando alle didascalie, anche la musica sembra aver corrisposto, non tanto limitando i propri interventi quanto soprattutto rinunciando a quella molteplicità e alternanza di soluzioni che, viceversa, il profilo inquieto e spezzato della *Dina*, frutto anche del maggior numero di personaggi e di una più sfaccettata gamma di affetti, doveva probabilmente sollecitare.

Così, se l'*Adamo* esibisce una sola volta l'indicazione «Aria mesta con violini», quando Eva vuol persuadere il consorte a cibarsi del frutto proibito, la *Dina* di arie meste ne propone cinque (quattro «con istromenti»). Ad esse vanno poi aggiunte quelle prive di connotazione affettiva ma dotate comunque di un contrassegno: otto arie presentano infatti la dicitura «con violini» e tre «con istrumenti», anche se dal punto di vista strumentale si direbbe che sia l'*Adamo* a offrire maggiori motivi d'interesse. È qui che troviamo, oltre a una pagina vocale «con violini intrecciati» destinata a dipingere la serenità di Eva prima del peccato, il termine «sinfonia» impiegato sette volte, tre delle quali in associazione con il demonio e non solo a corredo di un coro di diavoli («con sinfonia orrida in modo di battaglia») ma anche in funzione di episodio strumentale tra le strofe di un'aria della Serpe vittoriosa su Eva, aria che prescrive l'impiego dei violini «in modo di tromba».⁸²

La prudenza consiglia, in ogni caso, cautela con le congetture e pertanto ci limiteremo a osservare, in conclusione, come anche queste poche annotazio-

⁸¹ In alternativa a questa tipologia l'*Adamo* ricorre a una coppia di strofe tendenzialmente simmetriche nonché isometriche e ciò preferibilmente, anche se non esclusivamente, quando l'aria s'inserisce nel dialogo contribuendo allo sviluppo dell'azione.

⁸² Un'indicazione analoga («i violini suonano a tromba») figura anche nel libretto composto da Savaro di Mileto per l'oratorio *Celeste aiuto a chi ben fa, non manca* di Maurizio Cazzati (Bologna, 1664), collegata al terzetto dei diavoli «Suoni la tromba | nel regno oscuro» e ripresa tra le strofe nella forma «suonano le trombe». SPECK 2003, p. 284, la mette in relazione con un altro «suono di trombe e trombette», introdotto da Giuseppe Livaldini nel testo dell'oratorio *Il Davide* (databile secondo lo studioso tra il 1640 e il 1653 e pubblicato a Roma nel 1688, ma di cui non è attestata alcuna esecuzione), per osservare come didascalie del genere non significino per forza un effettivo impiego di quegli strumenti.

ni relative alle partiture concorrano, di pari passo con quanto osservato a proposito dei testi, a sottolineare nei due libretti bolognesi musicati da Cossoni – nell'*Adamo*, concepito nell'ambito di una confraternita impegnata a ottenere elemosine per la cura dei convalescenti, e nella *Dina rapita*, volta all'edificazione morale ma anche all'intrattenimento dell'aristocrazia cittadina – due distinte fisionomie di oratorio, destinate a rimanere tali anche se rese occasionalmente partecipi, a Palazzo Paleotti, di una stessa realtà culturale. In effetti, benché Smither inserisca la storia dei nostri progenitori fra i soggetti erotici,⁸³ la «drammatica musicale» composta per la Santissima Trinità non cede, come i suoi protagonisti, a tentazioni di natura morbosa (al contrario, il «bel sen» dell'eroina è quasi un *Leitmotiv* nella *Dina rapita*) e forse proprio nel suo contegno generale sta la ragione per cui, a dispetto di un'etichetta di sapore localistico, l'*Adamo* poté imboccare il cammino che doveva condurlo, oltre Bologna, a celebrare san Benizio fra i padri serviti e i mercanti d'oro di Milano.

⁸³ SMITHER 1977, p. 247.