

ALESSANDRO PICCHI

## *Sull'impiego delle composizioni di Cossoni nella vita musicale di Como nel secolo XVII*

Nel 1640 venivano pagate al libraio comasco Giambelli sei lire per fascicoli di musica da consegnarsi al maestro di cappella Giovan Battista Cima. È l'unica notizia d'archivio riferita all'acquisto di materiale per l'attività musicale della cattedrale di Como, prima che, nell'Ottocento, il bilancio della Fabbrica contemplasse spese per l'acquisto di musiche o per la loro copiatura.

Sicuramente esisteva nel passato una raccolta di composizioni alla quale maestro e cantori potessero attingere e che era definita «di ragione», cioè di proprietà della Fabbrica del Duomo di Como: nel 1759 entrarono nel patrimonio anche le opere del milanese Francesco Fiorini, finché, intorno agli anni Settanta-Ottanta del XVIII secolo il Capitolo della cattedrale segnala l'esistenza, in una sala dell'edificio dell'Amministrazione, di opere a stampa e manoscritte, delle quali alcune anonime e altre a nome di Francesco Rusca.

Dobbiamo concludere che entro il 1773 i Gesuiti, nominati eredi del patrimonio di Rusca, abbiano trasmesso (forse nell'imminenza della soppressione della Compagnia) tale importante *corpus* alla cattedrale.

Si apre così il problema, di difficile o impossibile soluzione, di distinguere il materiale di proprietà Rusca dalla musica di repertorio della Cappella nel XVII secolo. Quello del secolo seguente (con tutta probabilità non consistente e produzione esclusiva di Fiorini e del successore Pasquale Ricci) ebbe la sventura di venire incamerato dalla Congregazione di Carità come parte dell'eredità di quest'ultimo maestro e quanto sia stato possibile rivendicare alla proprietà della Fabbrica o recuperare di fatto, non è del tutto chiaro.

Questa introduzione era necessaria in riferimento alle opere di Cossoni conservate nell'Archivio musicale del Duomo di Como. Si tratta di otto opere a stampa<sup>1</sup> pubblicate tra il 1667 ed il '71. Tranne i mottetti dell'opera prima, apparsi in seconda edizione presso il Beltramino di Milano, le altre sono sta-

<sup>1</sup> Le opere I, III, IV, V, VI, VIII, IX e XI, non tutte complete nelle voci e negli strumenti.

te stampate a Bologna da Giacomo Monti, quando Cossoni era primo organista in San Petronio e Maurizio Cazzati maestro di cappella nello stesso tempio: di costui sono conservate a Como pure otto opere. Tredici sono invece le composizioni cossoniane manoscritte.<sup>2</sup>

Si può formulare l'ipotesi che le opere a stampa siano in gran parte acquisti dell'Amministrazione e che i manoscritti siano stati proprietà di Rusca (nessun dubbio circa il *Miserere* dedicatogli da Cossoni). Ma manca qualsiasi notizia circa lasciti alla Cattedrale da parte dello stesso Cossoni o di altri.<sup>3</sup>

Abbiamo parlato di acquisti a proposito delle opere a stampa, perché, fino all'avvento di Pasquale Ricci (1759), non è attestato alcun obbligo, da parte del *mastro* di cappella (basso del coro), di comporre per arricchire e rinnovare il repertorio della cappella.<sup>4</sup> Nessun rammarico quindi circa l'eventuale perdita di composizioni attribuibili a maestri antecedenti o immediatamente successori di Rusca (Nicola Mornago e Carlo Antonio Somigliana) e nessuna ostinazione per individuare nell'abbondante materiale anonimo la produzione degli stessi. Questo non esclude che fra i cantori del secolo XVII ci fossero compositori di vaglia come un padre Guglielmo Lipparini o un Giovanni Clerici,<sup>5</sup> ma anch'essi vengono ingaggiati nel 1627 per il canto (non la produzione musicale) nelle solennità della Cattedrale.<sup>6</sup> Lo stesso documento di istituzione di una cappella musicale stabile (1635) sancisce genericamente le modalità di nomina e di pagamento di alcuni esperti che con il loro canto si accompagnino all'organo in occasioni liturgiche diverse.<sup>7</sup> Mansioni specifiche per i musicisti saranno codificate nel 1642 in una ordinanza del vescovo Carafino.<sup>8</sup> A

<sup>2</sup> Le stesse sono raccolte nell'Archivio musicale fra le opere di autori diversi con la collocazione VR.16-27; una è compresa fra il materiale anonimo (1A.12); cfr. PICCHI 1990.

<sup>3</sup> Eppure rapporti fra Cossoni e la Cappella del Duomo non dovrebbero essere mancati, se il maestro dedica un suo mottetto a stampa (op. XII, II ed. 1675) a Carlo Carcano, basso cantore della cattedrale negli anni 1662-1675.

<sup>4</sup> Nel contratto di assunzione Ricci aveva l'obbligo, per ogni anno, di «lasciar una messa e vespero e qualche composizione all'Archivio della Musica della Cattedrale in Fabbrica»; cfr. I-COD, *Fabbrica del Duomo di Como*, tit. XII (Cappella Musicale), fasc. 2.

<sup>5</sup> Lipparini, a quanto dice la cronaca (LUCINI 1620, I, p. 124), compose musiche per tre cori che condecorarono nel 1618 un'importante celebrazione in Cattedrale. All'occorrenza quindi il maestro (è anche il caso di Rusca) di sua iniziativa aggiornava e incrementava il repertorio. Di Clerici è nota la sua opera terza, i *Sacri concerti* pubblicati a Milano nel 1649.

<sup>6</sup> I-COD, Tit. XII, fasc. 1.

<sup>7</sup> I-COD, *Transactiones inter procuratores excellentissimi domini ducis Francisci Gallii ... et syndicos civitatis*, rogito del notaio Fabio Lucini (12.III.1635).

<sup>8</sup> I-COD, *Visite pastorali*, xxxiv: *Decreti della seconda visita per la Veneranda Fabbrica della Cattedrale* (vescovo Lazzaro Carafino, 24.XII.1641) e *Ordini d'essere osservati dalli musicisti del Duomo di Como*, (stampa: Como 1642).

questa data si delinea qualcosa della vita musicale della Cattedrale e dei momenti in cui potrebbe trovare destinazione almeno una parte delle pagine di Cossoni.

L'intervento della Cappella era d'obbligo alla messa capitolare e pontificale festiva; ai vespri delle vigilie e delle festività; al canto delle litanie del sabato, delle vigilie e delle feste della Vergine; a diverse processioni, compresa quella del Santissimo Sacramento della terza domenica del mese; alle ufficiature funebri. Al maestro toccava la puntatura degli assenti e l'impegno a preferire i musicisti ordinari della Cattedrale a quelli forestieri.

Quindi per il canto delle lodi mariane, che sembra avere avuto tradizioni radicate, tanto da non venir meno anche quando l'attività ordinaria della Cappella venne sospesa dal 1642 al '46 per una controversia fra vescovo e Capitolo,<sup>9</sup> era possibile la fruizione delle specifiche composizioni del Cossoni dell'opera I e XI, ma esiste manoscritta pure una realizzazione a otto voci, ignorata dal *Catalogo* del 1879; è autografa e porta in tutte le dieci parti il motto «A labijs iniquis». È forse un riferimento alle controversie vissute dall'autore? Di sicuro l'*incipit* salmodico meritò un'ulteriore postilla d'altra mano (era di Rusca?): «Et margaritas ante porcos» (I-COD, VR.22).<sup>10</sup>

Ma ritornando alle funzioni mariane, al Cossoni si poteva ricorrere anche per l'impiego di specifici mottetti a più voci del I e II libro (*O superi o cœlites*, e *O Maria dulce mare*, op. I; *Tota spes in te Maria*, e *Silentium! Taceas Cœlum*, op. IX) che, stando al contratto del 1627,<sup>11</sup> dovevano precedere l'esecuzione vespertina delle litanie. Oltre al canto del *Te Deum* in occasione di avvenimenti ecclesiastici (cardinalato di Benedetto Odescalchi, del vescovo Carlo Ciceri; entrate di nuovi presuli) e avvenimenti politici (1658: Pace di Nimega; 1659: Pace dei Pirenei; 1686: Presa di Budapest) un impegno improrogabile per la Cappella era la celebrazione dei Vespri (solo in Avvento e in Quaresima i musicisti si alternavano nel canto fermo con i canonici).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Cfr. A. M. ODESCALCHI, *Diverse notizie spettanti al r.<sup>mo</sup> Capitolo della Cattedrale di Como* (ms. in I-COC, cc. 218-219), e I-COD, *Capitolo della Cattedrale*, cart. 3, fasc. 9: *Richiesta dei Decurioni della città al Capitolo per il ripristino del servizio della Cappella* (18.IV.1646) e *Ragioni del reverendo Capitolo per li musicisti* (con notizie dal 1621 al 1646).

<sup>10</sup> L'ipotesi potrebbe riguardare la situazione milanese relativa al concorso per maestro di cappella (1684). Il versetto apposto in testa alle Litanie della B. V. («Libera la mia vita dalle labbra mendaci», Sal. 120.2) è inteso rivolto ai calunniatori. La frase evangelica aggiunta («Non date le perle ai porci», Mt. 7.4) suona come un tributo alla dignità artistica del Cossoni nei confronti dei suoi detrattori.

<sup>11</sup> I-COD, Tit. XII, fasc. 1.

<sup>12</sup> Negli altri tempi liturgici la Cappella interveniva con esecuzioni polifoniche, come d'altronde dimostra il consistente patrimonio salmodico dell'Archivio musicale.

Il patrimonio archivistico, nelle realizzazioni di Rusca, degli Anonimi e nella musica a stampa soprattutto di Cazzati, fornisce in questo genere le soluzioni stilistiche più ricche e diverse: dal solo, alle forme brevi, dall'organico limitato al doppio coro, ai salmi concertati. La Cappella non mancò di ricorrere all'opera III e VI di Cossoni, e agli Inni e dalle Antifone a voce sola dell'opera IV. Il *Magnificat a 5 del quinto tono* (manoscritto VR.23), con la parte dell'organo arricchita armonicamente da Rusca, denuncia nella sua usura di essere entrato decisamente in repertorio.

Altre incombenze straordinarie toccavano al maestro e ai cantori: a parte l'esecuzione di introiti e mottetti per l'Offertorio e la Comunione (purché su testo latino), c'erano le ufficiature funebri che convocavano autorità e cittadinanza per la scomparsa di personaggi illustri. A titolo esemplificativo si possono ricordare per gli anni che storicamente ci interessano gli *Uffici de' Defonti* tenuti per la morte di Filippo IV di Spagna (1665 e '66) di Innocenzo XI (1689), di Maria Luisa di Borbone (1689).

Il *Miserere a più voci con ripieni obbligati* (VR.24-25), corredato anche di tutte le partine dei concerti, indica, oltre all'omaggio fatto a Rusca, una destinazione esecutiva. Se Cossoni scompare entro un anno dalla composizione (1699) e Rusca sta per concludere il suo magistero, il suo successore, don Nicola Mornago, poteva sempre attingere a questo materiale giacente presso le Scuole del Gesù. Lo prescriveva il testamento del maestro.<sup>13</sup>

A meno di ricorrere a qualche suo mottetto a stampa, Cossoni non era invece utilizzato per una manifestazione annuale gestita dalla Compagnia del Santissimo: le Quarantore. Un fastoso apparato scenico (veniva eretto in Cattedrale un apposito palco) si accompagnava all'esecuzione di una cantata eucaristica con l'intervento di musicisti forestieri, prevalentemente milanesi.<sup>14</sup>

Il compilatore del *Giornale della Compagnia*,<sup>15</sup> non si preoccupò di annotare, al di là delle spese, in particolare e sempre, il nome degli esecutori e del maestro che affiancava o scalzava Francesco Rusca. Correndo con la fantasia ed in mancanza di dati di cronaca, si potrebbe pensare anche ad un interven-

<sup>13</sup> Il testatore Francesco Rusca vuole «che la sua musica si debba mettere nel Collegio dei rr. padri della Compagnia del Gesù di Como ... et il sig. Nicolao Mornago se ne possa servire e valere, ma con obbligo di restituirla e rimetterla nel suo luogo subito che se ne sarà servito, ed in mancanza del detto sig. Nicolao Mornago, possa Giuseppe Bianchino servirsene della sua musica nella forma e modo come sopra»; documento rogato da Giovan Battista Sangiuliani il 23.III.1704 (I-COas, *Fondo notarile*, cart. 2742).

<sup>14</sup> Cfr. *Libro delle spese fatte dalla Venerabile Compagnia del Santissimo ... dall'anno 1631 insino all'anno 1642* (I-COod, *Fabbrica del Duomo di Como, Compagnia del Santissimo, Registri e volumi*, Spese 1); e *Raccolta delle notizie spettanti alla Compagnia del Santissimo* (*ibidem*, Storia 1).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

to di Cossoni da Milano (il maestro forestiero era talvolta un ecclesiastico). Di lui, abbiamo detto, si poteva disporre di qualche mottetto eucaristico a stampa, ma è probabile che la Compagnia del Santissimo, come si giovava dell'intervento di pittori anche qualificati per gli addobbi scenografici, preferisse commissionare una composizione musicale originale.

Per le funzioni della Settimana Santa non è rimasto in Archivio un materiale significativo ed abbondante, tanto meno di Cossoni, o meglio, di lui erano a disposizione della Cappella le *Lamentazioni della Settimana Santa*, ma per motivi che non conosciamo (forse l'essere composti per voce sola) il doppio fascicolo dell'opera v, nel suo nitore tipografico denuncia di non essere mai stato impiegato per l'esecuzione.

Quasi a contatto con la cattedrale sorge la chiesa di san Giacomo dove dal 1668 si insediano i padri Filippini, gestendone anche la parrocchia. Sappiamo che, secondo il costume dell'Ordine, in detta chiesa e nel locale sovrastante la navata di sinistra si svolgevano periodicamente delle azioni drammatiche (cantate, mottetti, brevi oratori), come testimonia una specifica produzione di Rusca ed degli Anonimi ed una altrettanto specifica richiesta di musiche rivolta ai Filippini agli ambienti romani.<sup>16</sup>

Nell'Oratorio trovarono il loro spazio esecutivo alcune opere cossoniane che, anche per la lingua volgare, non potevano essere impiegate nella liturgia: il due sonetti del periodo milanese *Sopra la memoria della Morte* ed il *Pentimento dei peccati* (vr.20). Considerando poi l'uso di canzonette e laudi presso i Filippini, era probabile il ricorso alla *Nenia sopra la nascita del Signore* a due soprani («Aure piacevoli e lusinghevoli», vr.17).

Nessun dubbio circa l'impiego nell'ambiente filippino di due opere drammatiche: *La gloria dei santi* del 1670 (vr.21), fortunatamente pervenutaci integra nel testo e nella musica, e la *Cantata* a tre voci con violini in dialogo fra Plutone, Cielo e Narratore (vr.18).

Il passaggio dall'ambiente dell'Oratorio a quello dell'Accademia era agevole. Già nel Cinquecento l'Accademia dei Larii fondata dal patrizio Giambattista Passalacqua vedeva i suoi adepti «esercitarsi in canti, orazioni, poemi» e quindi anche le prestazioni di musicisti come un Giovanni Bottaccio.

Sempre per coinvolgimenti musicali si distingue nel secondo Seicento l'Accademia Partenio Pliniana, nata presso le Scuole del Gesù. Vi collabora ovviamente, con interventi documentati, Francesco Rusca. In particolare la cantata *Huc plectra advolate* (r.301) ricorda: «O vaga proelia, o pulchra bella

<sup>16</sup> Cfr. la lettera da Como di Cesare Lambertenghi a Livio Odescalchi, 6.11.1675, in I-Rodescalchi, II.E.5: *Lettere scritte a don Livio I ed altri Odescalchi*, lettera 50.

quibus sine sanguine triumphat sapientia» ed esalta presidente ed associati: «Canite plausus regnanti principi», «Vivant Sophiae proceres».

Per Cossoni, già alunno del Collegio, potrà essere citata una composizione particolare: *Argumentor contra conclusiones* con il sottotitolo «Seconda parte dopo il primo argomento» (VR.16). Opera significativa al di là del valore musicale, perché qui la musica non è chiamata ad aprire un intervallo distensivo fra gli apporti retorici e poetici, ma con le voci di quattro solisti anima direttamente una discussione filosofica circa la possibile conoscenza di Dio, con il basso che agisce da maestro e moderatore («distingue, proba...»). Un «placet» conclusivo riceve una tripla sottolineatura da tutti i cantori uniti. E sempre ad un gruppo accademico (a meno che si voglia pensare ad una sfera più ristretta, comunque colta) è destinato un breve *plausus* (VR.26) per un Gioachino Restelli che a Roma («Emicat sub Petri umbra qui lumen explicat in tenebris») ha conseguito un titolo onorifico, forse una laurea («Minimus eras, maximum reddit Sapientia»).

Centro fecondo di celebrazioni extraliturgiche, sempre su base allegoricomorale, è il Collegio istituito dal cardinale Gallio. Qui opera l'Accademia degli Indifferenti, la cui costituzione formale ci conduce tuttavia a metà del secolo seguente. Si faceva di certo musica, ma un articolo dello Statuto<sup>17</sup> vietava «la minima spesa per la sinfonia», invitando a servirsi dei dilettanti di musica del Collegio, per intervallare con il suono le declamazioni poetiche. Notizie più precise vengono invece dalle manifestazioni di alunni e docenti del Ginnasio operante nel Collegio Gallio.

Purtroppo il *Libro degli Atti*<sup>18</sup> dei padri Somaschi inizia le sue registrazioni con il 26 marzo 1752, citando con scadenza pressoché annuale manifestazioni retorico-musicali di cui sopravvivono talvolta testi di cantate ed oratori. I nomi dei compositori (i quali trattenevano presso di loro le musiche) sono gli immediati successori di Rusca: Somigliana, Fiorini, ma anche maestri milanesi: Fioroni, Vignati. Non mancano però indizi di un'attività seicentesca. Già nel 1589 il vescovo Feliciano Ninguarda è accolto nel Collegio con dimostrazioni di ossequio e letture di versi e probabilmente con qualche intermezzo musicale.<sup>19</sup>

Un *plausus* in onore del vescovo Carlo Ambrogio Torriani del 1669 vede l'esecuzione di una cantata di cui purtroppo non ci è pervenuto il testo, ma forse si coglie nel vero ipotizzando che quella fu l'occasione in cui Rusca fece

<sup>17</sup> Cfr. ZONTA 1932, p. 175.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 52.

eseguire la composizione *Taci stolta Babelle* (R.483), ispirata dall'insegna del presule (la torre) con richiami e confronti biblici.

E Cossoni? I libretti del primo Settecento pervenutici denunciano che i testi delle azioni musicali sono di natura biblica e sacro-allegorica, per cui non sarebbe esclusa l'esecuzione in questo ambiente di qualche sua cantata morale-drammatica, quale il dialogo Cielo-Inferno già citato. Poi, a conferma del fatto che nelle chiese della città si tenessero cantate ed oratori, sopravvivono almeno due libretti su musica di Carlo Antonio Somigliana: il primo (del 1720) si riferisce ad un oratorio a 4 voci e strumenti eseguito nell'Ottava dei Defunti (in memoria di Innocenzo XI), nella chiesa di San Benedetto; il secondo, in onore della Vergine Addolorata, tenutosi nell'omonima chiesa presso Porta Torre il 4 aprile 1727.

Tuttavia il ricorso a queste forme era tipico del periodo quaresimale, quale i *Venerdì* della chiesa del Crocifisso,<sup>20</sup> dove operò anche Rusca, mentre nella chiesa del Gesù, dice la cronaca, «tutti i venerdì e domeniche di Quaresima, sonata l'Ave Maria», si facevano «oratori della penitenza con musica».<sup>21</sup>

Di un bel mottetto di Cossoni, *O amor, o dolor*, raccolto nel primo libro, esiste in Archivio copia manoscritta (1A.12) – precederà o deriverà dall'edizione a stampa? – che denuncia nella sua usura un impiego frequente. La destinazione di questa composizione denominata «della Passione», più che alla Cattedrale sembra essere stata quella della chiesa del Gesù o del Crocifisso.

L'ambiente monastico conventuale, soprattutto femminile, ricorreva a sua volta alla produzione dei maestri comaschi. Nel caso di Rusca e di molti Anonimi la maggior parte dei mottetti solistici vede l'impiego della voce del soprano e quindi l'interpretazione (anche in riferimento alla tematica dei testi) di monache professe e converse. Non manca a questo proposito l'apporto di Cossoni. Si tratta di una cantata di tipico sensualismo barocco (VR.27). Se in un determinato punto il testo non uscisse nell'invocazione «Veni, mi Jesu», l'opera si configurerebbe come decisamente profana, dove una figura femminile vaga per valli e monti, chiamando a testimoni delle sue pene la Natura e le Muse, per concludere: «Dicamus jugiter: vivant Amoris gaudia».

Si può inoltre affermare che, nonostante le riserve ecclesiastiche, esecuzioni con musicisti esterni dovevano tenersi fuori dello spazio della clausura. Nei momenti liturgici consentiti veniva impiegato (con molteplici adattamenti testuali) il materiale applicabile all'esaltazione e invocazione dei santi titolari dei monasteri: Cecilia, Margherita, Colombano, Antonio, Benedetto...

<sup>20</sup> Cfr. DELLA PORTA 1742, p. 57 e CASSINA 1686, pp. 25-26.

<sup>21</sup> COLOMBO 1996, p. 382.

Per quanto riguarda le istituzioni maschili, una testimonianza del 1728 parla di un oratorio a firma di Carlo Antonio Somigliana (*Il dominio di san Giovanni della Croce sopra l'Inferno*) eseguito nella chiesa dello Spirito Santo e di Santa Teresa appartenente ai Carmelitani Scalzi;<sup>22</sup> ma simili esecuzioni dovevano tenersi anche in ambienti religiosi femminili.

Proviene dal Convento di San Lorenzo, situato al di là del Portello, il testo di una cantata dedicata al santo omonimo (*Così dunque mi lasci?*, R.435) con l'annotazione «Suor Turcona» di mano di Rusca; la suora in questione non è l'interprete, ma l'autrice del testo che prevede l'intervento di un soprano, di un contralto, e di un basso (voce di San Sisto), rendendo così la pagina non eseguibile dalla sola componente monastica.

Fra le composizioni di Cossoni esiste un mottetto a 8 voci in onore di santa Eufemia (*Exultantes et laetantes*, VR.19). Dato il ricco organico, è poco probabile il suo impiego in qualche chiesa extra-cittadina; più accettabile la sua destinazione per il convento comasco di Santa Eufemia. Circa l'obiezione che l'opera fosse stata commissionata da ambienti bolognesi o milanesi, si risponde che la musica in questione è stata sicuramente eseguita in Como e se non lo fu per santa Eufemia, lo fu per san Domenico, in quanto Rusca sostituì frettolosamente al nome della santa quello del santo e se ne servì probabilmente per una celebrazione nella chiesa domenicana di San Giovanni Pedemonte o nel convento di Sant'Anna, retto pure dalle domenicane.

Concludendo, la presente comunicazione, più che offrire delle certezze, ha avanzato delle ipotesi le quali possono essere smentite (sarebbe auspicabile che lo fossero in base all'acquisizione di ulteriori documenti e testimonianze). Di certo la produzione cossoniana ha animato il quadro musicale di una città che altri hanno voluto descrivere oppressa dal fiscalismo degli «occupanti» spagnoli, costretta al ristagno economico, decimata dalle pestilenze fino a ridursi a soli 9000 abitanti. Qualche storico ne dubita ed invita a migliori accertamenti. Ed è proprio la musica che ci obbliga a percorrere altre strade per spiegare, nel fervore architettonico che coinvolge anche la Cattedrale, la costruzione in essa, a metà del secolo, di un nuovo prestigioso organo; la fondazione su solide basi finanziarie di una Cappella musicale; l'animazione musicale in ambienti diversi proprio attraverso la presenza di risorse intellettuali ed economiche che la *pax hispanica* doveva senz'altro favorire.

<sup>22</sup> Possediamo, come di altri oratori di Carlo Antonio Somigliana, il solo testo (Como: eredi di Paolo Antonio Caprani, 1728).