

ANNALI DI STORIA BRESCIANA 5

**Cultura musicale bresciana**  
**Reperti e testimonianze di una civiltà**

a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala



Ateneo di Brescia  
Accademia di Scienze Lettere ed Arti

MORCELLIANA

© 2017 Editrice Morcelliana  
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2017

Redazione a cura di Enrico Valseriati  
Indice dei nomi a cura di Marcello Mazzetti e Livio Ticli

*Crediti fotografici:*

Bologna, Biblioteca Universitaria  
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana  
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia  
Brescia, Museo Diocesano  
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo  
Cremona, Biblioteca del Seminario Vescovile  
Londra, British Library  
Londra, British Museum  
Oxford, Bodleian Library  
Tolosa, Musée Paul-Dupuy  
Tunisi, Museo del Bardo

Gli *Annali di storia bresciana*, promossi dall'Ateneo di Brescia,  
sono realizzati con il contributo della

**UBI Fondazione CAB**

**[www.morcelliana.com](http://www.morcelliana.com)**

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

ISBN 978-88-372-3155-2

---

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei, 15/1 - 38015 Lavis (TN)

## Aspettando l'imperatrice: vita musicale a Brescia nella seconda metà del Seicento

Degli spettacoli teatrali con musica nel Seicento bresciano si ha tuttora una conoscenza lacunosa, anche a livello meramente bibliografico. Con il presente intervento vorrei richiamare l'attenzione su un'importante rappresentazione sfuggita a tutte le ricognizioni storiche disponibili e ignota perfino al fondamentale catalogo dei *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* curato da Claudio Sartori<sup>1</sup>.

L'opera in questione s'intitola: *Le glorie d'amore, drama ideale da rappresentarsi in musica nella città di Brescia nel passaggio dell'augustissima Imperatrice* (1666)<sup>2</sup>. Non è difficile identificare la sovrana cui allude il frontespizio: si tratta di Margherita Maria Teresa d'Asburgo (Madrid, 12 luglio 1651 - Vienna, 12 marzo 1673), figlia del re di Spagna Filippo IV e della sua seconda consorte, Maria Anna (Mariana) d'Austria. Margherita fu scelta come sposa di Leopoldo I d'Asburgo (suo zio) e, come tale, poté fregiarsi del titolo di Sacra Romana Imperatrice. La sua immagine di bambina venne immortalata in celebri capolavori di Diego Velázquez quali *Las meninas* e il ritratto de *L'Infanta Margherita in azzurro*.

Il solenne passaggio nella città di Brescia rappresentò una delle numerose tappe del lungo trasferimento da Madrid a Vienna per la celebrazione delle nozze. Accompagnata da un folto seguito, Margherita aveva lasciato la capitale spagnola il 28 aprile 1666. Soltanto il 10 agosto poté imbarcarsi a Barcellona per raggiungere, dieci giorni dopo, il porto di Finale Ligure. Nel viaggio via mare l'imbarcazione imperiale venne scortata dalle galere degli Ordini di Malta e di Santo Stefano rese disponibili dal

<sup>1</sup> Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Bertola e Locatelli, Cuneo 1990-1994.

<sup>2</sup> [Vittorio Castiglione], *Le glorie d'amore, drama ideale da rappresentarsi in musica nella città di Brescia nel passaggio dell'augustissima Imperatrice*, Giovanni Giacomo Vignadotti, Brescia 1666. Del rarissimo stampato si conoscono solo due esemplari: uno conservato alla Biblioteca della Fondazione Ugo Da Como di Lonato (segnalato in Ugo Spini, *Le edizioni bresciane del Seicento: catalogo cronologico delle opere stampate a Brescia e a Salò*, Editrice Bibliografica, Milano 1988, p. 123, scheda 689) e un altro – censito dal Servizio Bibliotecario Nazionale – nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nessuna copia risulta presente nella Biblioteca Queriniana di Brescia e questo fatto ha senza dubbio contribuito all'oblio del dramma musicale.

granduca di Toscana, Ferdinando II de' Medici. Sulle rive del Mar Ligure la giovane sovrana incontrò l'accoglienza del governatore di Milano, don Luis de Guzmán Ponce de Leon. Dal 1° al 15 settembre il corteo si rimise in viaggio per raggiungere Milano, dove vennero organizzati solenni festeggiamenti. Margherita si trattenne nel palazzo reale per alcuni giorni ed ebbe anche occasione di assistere a uno squisito spettacolo musicale, come narra il conte Galeazzo Gualdo Priorato:

«Il dì 27 di quest'istesso mese di settembre [1666] fu recitata in musica all'Augustissima Imperatrice in casa del Sig. Presidente del Senato conte Arese, da cui si fecero regalli e si diede alla Maestà Sua e a tutta la sua corte una delle più sontuose merende ch'imaginar si possa, qualificata da isquisita musica e con bellissimi fuochi d'arteficio che non solo furono gustati ed applauditi dall'immenso popolo concorso a vederli, ma dal rimbombo di tutto il cannone e moschettaria del Castello, sopra la piazza del quale tiene esso presidente la sua habitatione»<sup>3</sup>.

Il viaggio proseguì nei giorni successivi, toccando dapprima Brescia, quindi Rovereto, le regioni del Tirolo, della Carinzia e della Stiria, infine Schottwien, a poca distanza da Vienna, dove finalmente, il 25 novembre, ebbe luogo il primo incontro con Leopoldo I. Risale invece al 6 dicembre l'entrata finale in Vienna, con la successiva celebrazione delle nozze nell'Augustinerkirche da parte dell'arcivescovo di Praga, il cardinale Ernst Adalbert von Harrach. I festeggiamenti, di sfarzo straordinario, si protrassero fino alla Quaresima dell'anno successivo. Per l'occasione Antonio Cesti scrisse la monumentale opera *Il pomo d'oro*, da rappresentarsi a Vienna, in un teatro fatto appositamente costruire nei pressi della Hofburg. Poiché lo spettacolo aveva una durata *monstre* di quasi nove ore, l'allestimento venne suddiviso in due giornate, il 12 e il 14 luglio 1668, per festeggiare il compleanno di Margherita. I costi furono esorbitanti, ma per molto tempo, nelle corti europee, si parlò volentieri del «più grande spettacolo del secolo»<sup>4</sup>. Lo stesso imperatore Leopoldo, esperto nell'arte musicale, contribuì all'opera con pagine di sua composizione.

Lo spettacolo allestito in Brescia non poteva certo competere con lo sfarzo viennese, ma, fatte le debite proporzioni, si rivelò particolarmente ambizioso. Autore del testo drammatico e artefice dello spettacolo fu il letterato Vittorio Castiglione, la cui lettera dedicatoria al conte Paolo Martinengo è firmata da Brescia, il 27 settembre 1666. Già si è visto che

<sup>3</sup> Galeazzo Gualdo Priorato, *Relatione della città, e stato di Milano sotto il governo dell'eccellentissimo sig. don Luigi de Guzman Ponce di Leone [...]: nella quale si comprendono tutte le cose più notabili, e curiose da sapersi. Col viaggio dell'augustissima imperatrice da Madrid a questa città, con tutti gl'honori e riceuimenti che le sono stati fatti*, Lodovico Monza, Milano 1666, p. 233.

<sup>4</sup> Su questa celebre produzione si legga almeno Carl B. Schmidt, *Antonio Cesti's Il pomo d'oro: a Re-examination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*, «Journal of American Musicological Society», xxix (1976), pp. 381-412.

proprio quel giorno si concluse il soggiorno milanese dell'imperatrice, gratificata da uno spettacolo musicale con «suntuosa merenda» nel palazzo del conte Arese. Dunque la recita bresciana dovette collocarsi poco giorni dopo, presumibilmente all'inizio di ottobre. Lo conferma una telegrafica annotazione dei *Diari dei Bianchi* riferita all'anno 1666:

«Anche in quest'anno del mese di Ottobre passa per Brescia l'Infanta di Spagna, giovanetta d'anni 14 in circa [in realtà quindicenne], colà sposata a nome di Leopoldo Imperatore regnante, suo zio, ed è figlia di quella regina che passò per Brescia l'anno 1649»<sup>5</sup>.

È un vero peccato che la fonte diaristica sia così sintetica e del tutto priva di dettagli sugli eventi spettacolari. Assume comunque un certo interesse la notizia della precedente visita di un'altra sovrana, la già menzionata Maria Anna d'Austria, moglie di Filippo IV e madre di Margherita, allora omaggiata con una tragedia spirituale dedicata a san Bartolomeo<sup>6</sup>.

Un'altra testimonianza locale conferma che il soggiorno bresciano dell'infanta Margherita si collocò a ridosso del 5 ottobre. Si tratta di un opuscolo pubblicato quell'anno dal medesimo stampatore Vignadotti, contenente un lungo epitalamio di don Federico Federiga articolato in ben 459 stanze: *L'Aquila austriaca*<sup>7</sup>. Sia la dedica dell'autore all'imperatore Leopoldo, enfaticamente definito «propugnacolo della fede catolica, antemuraglia dell'empietà calviniana, contramina della perfidia luterana, argine della barbarie ottomana», sia la premessa a chi legge, sia l'omaggio dello stampatore a Giovanni da Molin recano la data del 5 ottobre. Curiosamente Federiga scrisse il proprio componimento nelle carceri di Sant'Urbano a Brescia: ignoriamo i motivi della prigionia, ma apprendiamo che grazie alla clemenza dei due rettori della città, Lorenzo Minotti e Giovanni Battista Foscarini, il detenuto poté godere di una pena relativamente mite, passando – sono sue parole – dal «Purgatorio de' disperati al Paradiso degli infelici»<sup>8</sup>. Ma per quanto dorata, ammesso che davvero lo fosse, una prigione non poteva certo costituire il miglior punto d'osservazione per descrivere i festeggiamenti in onore dell'augusta sposa, sicché la lettura del prolisso epitalamio ben poco ci rivela al di là di generici

<sup>5</sup> *Diari dei Bianchi*, in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, a cura di Paolo Guerrini, v, Edizioni del Moretto, Brescia 1980, p. 16.

<sup>6</sup> L'opera in questione, a suo tempo non identificata da monsignor Paolo Guerrini, è senza dubbio *Il Bartolomeo. Tragedia sacra del sig. Don Tomaso d'Aversa, dedicata dal Mascherato Accademico Animoso all'eccellentiss. e reverendiss. sig. conte Carlo Emanuel Madrucci Principe e Vescovo di Trento*, Carlo Zanetti, Trento 1648 (un esemplare si trova nella Biblioteca Comunale di Trento).

<sup>7</sup> Federico Federiga, *L'Aquila austriaca nelle nozze splendidissime, gloriosissime, fortunatissime di Leopoldo Primo Imperator de' Romani e di Margarita Infante di Spagna*, Vignadotti, Brescia 1666. Due esemplari sono conservati nella Biblioteca Queriniana di Brescia.

<sup>8</sup> *Ibi*, nella premessa de «L'autore a chi legge».

riferimenti a «pompe e fasti che non han misura» e al senso di stupita meraviglia che, pure nella città lombarda, dovette provare «l'hospite bella e pellegrina»<sup>9</sup>.

Anche sul luogo di rappresentazione de *Le glorie d'amore* mancano dati certi. L'ipotesi a nostro avviso più probabile è che, come nel caso milanese, essa sia avvenuta nel palazzo del dedicatario della stampa, il conte Paolo Martinengo. Allo stato attuale delle conoscenze v'è motivo di credere che il suddetto mecenate appartenesse al ramo dei Martinengo dalle Palle. Nel fondamentale studio sull'intricata casata, Paolo Guerrini ricostruisce per sommi capi la biografia del personaggio. Secondogenito di Federico I e di Giulia di Cesare Martinengo Cesaresco, Paolo Martinengo avrebbe assunto la direzione della famiglia durante l'assenza del fratello Battista III. «Egli – annota il Guerrini – ebbe le poche virtù e i molti vizi del suo tempo, e racconta egli stesso nel suo testamento di aver dovuto liberarsi con danaro ben undici volte dalle conseguenze penali dei suoi delitti. Malgrado questo, essendo stato comandante di cavalleria nell'esercito della Repubblica, egli ottenne per tutta la sua famiglia l'onore del patriziato veneto. Nel 1689 uscì dalla vecchia e angusta casa di via Cossere e andò ad abitare nel nuovo magnifico palazzo da lui edificato al Campo delle Palle (ora via S. Martino della Battaglia). Non lasciò prole, almen legittima»<sup>10</sup>. Torneremo fra breve sul dettaglio dell'angustia della dimora. Aggiungiamo che il Martinengo ebbe comunque notevoli benemeritenze in campo culturale, tanto che nel 1665 ricevette la dedica de *I geroglifici astronomici* di Pellegrino Capitanio<sup>11</sup>. In questa pubblicazione venne qualificato come «signore di Urago» e abbiamo conferma da altri documenti che il feudo di Urago d'Oglio fu effettivamente retto dai Martinengo dalle Palle<sup>12</sup>.

Nella dedicatoria a Paolo Martinengo delle *Glorie d'amore*, il poeta Vittorio Castiglione parla di una «drammatica tessitura» che, dopo essere rimasta «sepolta nelle tenebre dell'oblivione», «rediviva risorge» per andare in stampa ed «essere portata su le scene in questa nobilissima città di Brescia»<sup>13</sup>. Nella successiva «dichiaratione et allegoria dell'opera» si afferma che la prima versione del dramma era stata dedicata a don Alfonso de Viviero, conte di Fuen Saldagna, governatore e capitano generale dello Stato di Milano, in occasione «delli regii sponsali della Maestà

<sup>9</sup> *Ibi*; le due citazioni sono tratte rispettivamente dalle stanze 456 e 457 dell'epitalamio.

<sup>10</sup> Cfr. Paolo Guerrini, *Una celebre famiglia lombarda: i conti di Martinengo*, Geroldi, Brescia 1930, pp. 258-259.

<sup>11</sup> Pellegrino Capitanio, *I geroglifici astronomici per l'anno 1666. Massime i due più mauscoli La cometa ultimamente comparsa, e la grand'ecclisse del sole, prossimamente futura. Con alcuni altri utili avvisi per la medicina, ed agricoltura*, Rizzardi, Brescia 1665.

<sup>12</sup> Cfr. l'inventario (redatto da Leonardo Leo nel 1988) del fondo *Archivio Martinengo dalle Palle* conservato presso l'Archivio di Stato di Brescia.

<sup>13</sup> *Le glorie d'amore*, p. 3.

Christianissima e la Serenissima Infanta Figlia del Re Catholico Filippo il IV». Si trattava delle nozze del re di Francia Luigi XIV con Maria Teresa d'Asburgo, previste nel trattato dei Pirenei che il 7 novembre 1659 avevano siglato il cardinal Mazzarino e lo spagnolo don Luis de Haro. Terminava così il conflitto franco-spagnolo protrattosi per ventiquattro anni. Ed ecco perché il Castiglione parlava di «bellici furori così prudentemente conchiusi» e di una «tanto più sospirata e cara, quanto incredula e inaspettata pace»<sup>14</sup>.

*Le glorie d'amore* andarono dunque in scena per la prima volta a Milano, in un periodo compreso fra la fine del 1659, all'indomani della pace, e l'aprile del 1660, ultimo mese in cui rimase in carica il governatore Alfonso de Viviero<sup>15</sup> (le nozze vere e proprie saranno celebrate in terra spagnola soltanto nel giugno del 1660). Nel catalogo Sartori la scheda 12405 dà in effetti conto di un dramma così intitolato, stampato a Milano presso Filippo Ghisolfi, senza data, di cui un esemplare sarebbe conservato nella Biblioteca Ambrosiana: in assenza del frontespizio, andato perduto, una nota manoscritta attribuiva l'opera alle «nozze di Ferdinando III imperatore del 1649 [*recte* 1648]», ma potrebbe benissimo trattarsi di un errore interpretativo che avrebbe retrodatato l'opera di dieci anni. Purtroppo quell'unico esemplare risulta oggi irrimediabilmente: forse faceva parte delle stampe censite nei cataloghi del primo Novecento, ma andate distrutte durante i bombardamenti che l'Ambrosiana subì durante la seconda guerra mondiale.

A un gruppo di gentiluomini bresciani, a quanto pare, parve opportuno riprendere il dramma milanese, già vecchio di sei anni, per onorare il passaggio dell'imperatrice Margherita. Tuttavia l'adattamento alla nuova situazione dovette creare non pochi problemi. Lo dichiara a chiare lettere lo stesso Castiglione in un'interessante premessa indirizzata ai «Nobilissimi signori» di Brescia:

«Perché l'angustia del luogo non è capace né permette che si possano praticare tutte le operationi che ricerca e contiene quest'Opera e le sciagure e disastri del direttore e tessitore di quella in tante guise patite e sostenuti l'hanno reso impotente all'adornarne la rappresentatione di quelle migliori apparenze che desiderava et erano bisognose, viene constretto pretermettere alcune attioni che dall'Opera stampata risultano.

Come anco, venendo da buoni amici consigliato a studiare ogni possibile brevità, sendo l'Opera de cinque atti, e può riuscire con la prolissità forse di qualche tedio all'auditorio, ha risoluto conformarsi a gl'altrui buoni consigli e levare dalla

<sup>14</sup> *Ibi*, p. 5.

<sup>15</sup> Le indicazioni cronologiche sui governatori milanesi sono riportate in *Quadro storico di Milano antico e moderno*, Pulini, Milano 1802, p. 89. Si veda inoltre, più in generale, Cinzia Cremonini, *Alla corte del governatore. Feste, riti e cerimonie a Milano tra XVI e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2012.

recita tutto quello che col prolisso recitativo può rendere noia e tedio a spettatori e lasciare che per sollevamento de gl'animi loro vengano praticate solamente le Sinfonie, Arie, canzonette, Duetti, chori e quel nudo Recitativo che può e deve accompagnare le operationi.

Supplica pertanto riverentemente la gentilissima benignità loro compiacersi di ricevere dal direttore e tessitor medemo quello che in questa rappresentatione fra mille angoscie le hanno permesso le sue debolissime forze, quali per esser egli forastiero et ignoto, non le sono state d'alcuna parte coadiuvate e compatite a mancamenti che forse le possano essere ascritti, riportandosi a quel più che contiene la serie dell'Opera stampata, che della cortesissima gentilezza e benignità loro ne conserverà perpetua memoria con eterne obbligationi»<sup>16</sup>.

Il chiaro riferimento all'«angustia del luogo» e ai mille problemi della messa in scena, oltre all'opportuno lavoro di forbici reso necessario da spettatori inclini al tedio, sembra confermare il fatto che la rappresentazione avvenne in un contesto privato, probabilmente – come s'è già accennato – nel palazzo Martinengo dalle Palle in contrada delle Cossere, oggi palazzo Rampinelli. Ricordiamo che nel 1666 era già attiva, da poco tempo, la sala del «theatro novissimo della illustrissima Accademia di Brescia» (nucleo storico del futuro Teatro Grande), dove in quella stessa stagione erano stati presentati l'*Eritrea* di Giovanni Faustini musicata da Francesco Cavalli e l'*Erismena* di Aurelio Aureli, con intermedi<sup>17</sup>. Entrambi i suddetti drammi per musica erano stati stampati, come le *Le glorie d'amore*, dal Vignadotti. Riteniamo pertanto che se l'opera del Castiglione fosse andata in scena nel maggior teatro cittadino, il frontespizio non avrebbe mancato di segnalarlo. Invece si dovette privilegiare un canale alternativo. E anziché guardare ai modelli veneziani, com'era consuetudine, si riadattò una preesistente produzione milanese con il probabile intento di onorare l'origine spagnola dell'Infanta. Ne fece le spese il povero Castiglione, «forastiero e ignoto» in terra bresciana, incaricato non solo di procurare il testo drammatico («tessitore»), ma anche di sovrintendere all'intera produzione spettacolare («direttore»), dunque svolgendo mansioni di impresario e di corago.

Su Vittorio Castiglione, letterato quasi certamente d'origine milanese, disponiamo di scarse ma interessanti notizie. Sappiamo che il 26 gennaio 1653 era attivo a Milano in veste di impresario teatrale accanto ad Antonio Lonati<sup>18</sup>, poiché con quest'ultimo firmò la dedicatoria a Benedetto

<sup>16</sup> *Le glorie d'amore*, premessa generale, senza indicazione di pagina.

<sup>17</sup> Cfr. Maria Teresa Rosa Barezzi, *L'opera in musica, in La musica a Brescia nel Settecento*, Grafo, Brescia 1981, p. 40, schede 6 e 7.

<sup>18</sup> Su Antonio Lonati cfr. Roberta Giovanna Arcaini, *I comici dell'Arte a Milano; accoglienza sospetti, riconoscimenti*, in *La scena della gloria: Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta - Roberta Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 265-323: 310-311; Davide Daolmi, *Le origini dell'opera a Milano*, Brepols, Turnhout 1996, pp. 217-222.



Arese del dramma musicale *L'Armidoro* su poesia di Bortolo Castoreo. In precedenza, nel 1651, Castiglione era stato citato dallo stesso Lonati, nella dedica della ripresa milanese del *Giasone* di Cicognini musicato da Cavalli, in questi termini:

«Alla nova recita dell'opera bellissima e non mai abbastanza lodata del Giasone, che il signor Vittorio Castiglione, studioso amatore di drammatiche teatrali rappresentazioni fa novamente ad istanza de molti cavaglieri e padroni portar su le scene da virtuosissimi signori Febiarmonici in questo mio teatro solito delle comedie, con nove aggiunte, variazioni di scene, balletti, macchine, voli ed altre bellissime apparenze; m'è parso non disdicevole per sodisfar a pieno la curiosità de' nobili spettatori unirvi dal mio canto la nova ristampa dell'opera con le nove aggiunte, variazioni di scene e nel modo e forma che si rappresentat»<sup>19</sup>.

Nel 1655 Castiglione si esporrà in prima persona come poeta firmando un'*Oda per le cappuccine di S. Maria degli Angioli*, ricordata un secolo più tardi da Francesco Saverio Quadrio<sup>20</sup>. Tuttavia furono *Le glorie d'amore*, probabilmente, a segnare il culmine delle sue ambizioni letterarie e teatrali. Il solo elenco degli interlocutori del dramma è impressionante, annoverando ben quaranta personaggi<sup>21</sup>. L'elenco dei cori non era da meno, con Cacciatori, Ciclopi, Amadriadi, Satiri, Ore, Nereidi, Dèi celesti, Spiriti infernali. Del pari sfarzoso l'impianto scenografico: montuosa, grottesca, boscareccia, marittima, fucina di Vulcano, infernale, spiaggia deliziosa e finimenti a scogli, macchine celesti terrestri marittime e infernali, gloria celeste. Viene subito in mente la drammaturgia aulica e magniloquente di Francesco Sbarra, poeta lucchese al servizio dell'imperatore Leopoldo I, autore, fra l'altro, de *Il pomo d'oro*. Evidentemente si voleva rivisitare in terra lombarda l'elevato modello melodrammatico di Vienna.

La definizione di «dramma ideale», rara ma non isolata nel medio Seicento<sup>22</sup>, alludeva a una natura del testo immaginaria e allegorica. Ce lo spiega lo stesso Castiglione, affrontando anche il sempre scottante pro-

<sup>19</sup> Citato in Maria Grazia Profeti, *Teatro spagnolo a Milano: un "Vello d'oro" dimenticato*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, LIM, Lucca 2007, pp. 349-368; Nicola Michelassi, *Balbi's Febiarmonici and the First "Road Shows" of Giasone (1649-1653)*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. by Ellen Rosand, Ashgate, Aldershot 2013, pp. 307-320.

<sup>20</sup> Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Agnelli, Milano 1742, p. 178.

<sup>21</sup> *Le glorie d'amore*, p. 13: Aurora, Giove, Saturno, Marte, Apollo, Mercurio, Venere, Cupido, Giunone, Pallade, Eolo re dei venti, Dea Ortigia, Pane dio delle selve, deità del fiume Ladone, Siringa, Amadriade, Vecchia, Buccoldone e Licofrone satiri, Vulcano, Bronte ciclope, Nettuno, Anfitrite, Glauco dio marino, Circe figlia del Sole, Scilla, Arione, due Sirene, Plutone, Proserpina, Caronte, Radamanto, Megera, Pianto, Cupidigia d'oro, Povertà, Alcasto e Oronte cacciatori, Amaranta pescatrice, Niso pescatore.

<sup>22</sup> Tale locuzione ricorre, per esempio, in una fonte manoscritta de *Il giudizio della ragione tra la beltà e l'affetto* (1643) di Francesco Buti con musica di Marco Marazzoli.

blema delle licenze teatrali, con particolare riferimento alla mancata unità d'azione:

«Benché [qui] si rappresentino più attioni dissomiglianti e diverse, vanno però sempre connettendosi una con l'altra e continuandosi l'unione dell'Opera nelle Glorie d'Amore, che tale deve essere la massima del poeta nel tessere un'epopeia. Né si può dire che si contrafacci al termine regolare, benché convenga diversificare tempi e luoghi; posciaché ciascuna delle attioni viene misurata dal termine delle buone regole deffinito, nel modo che volendosi rapresentare gl'Amori di Giove, le fortune d'Apollo, fatiche d'Ercole o simili converebbe regolarle, oltre che non potendosi chiamar questa né comedia, né tragedia, benché comprenda favola, dittione, modo, costumi, chori et altre parti di quelle, ma più tosto una totale tessitura d'inventione e teatrale rappresentatione in cui s'introducono solo personagg'ideale ed immaginarie operationi, ha stimato l'Auttoe poter esserli lecito scostarsi da gl'ammaestramenti e di Seneca e d'Aristotele come si vede praticato anco da Plauto nelle opere sue, massime nell'Amphitrione, in cui d'Alcmena fa nascere Alcide, lo fa portar al Cielo a rapir furtivamente il latte a Giunone, lo fa crescere adulto e devenire facinoroso e forte, il che non è permesso, massime nelle tragedie o eroicomiche compositioni, nelle quali rappresentandosi eroici fatti o segnalate attioni, o publica imitatione è necessario contenersi ne i limiti de' precetti e termini regolari»<sup>23</sup>.

All'origine della complessa *fabula*, articolata in un prologo e cinque atti, si pone – con intento allegorico – il conflitto tra Marte (la guerra) e Cupido (l'amore coniugale). Così il Castiglione sintetizza l'argomento delle cinque azioni, per lo più basate sulle *Metamorfosi* di Ovidio:

«Nella prima si rappresenta il bando di Cupido dal Cielo per la competenza di Marte et la congiura di Venere e Cupido contro l'università delli dei del Cielo, della Terra, del Mar e dell'Inferno.

Nella seconda gli Amori del Dio selvaggio [Pan] sprezzati da Siringa, con la trasformazione di Siringa in canna, primo effetto delli sdegni di Amore.

Nella terza gli amori di Glauco dio marino sprezzati da Scilla con la rivalità di Circe figlia del Sole, e la trasformazione di Scilla in scoglio.

Nella quarta la riconduzione di Proserpina a Pluto per forza d'Amore.

Nella quinta e ultima il trionfo d'Amore contro i seguaci di Marte, il di lui ritorno al Cielo, et la riconciliatione tra Marte e Cupido co l'epilogo dell'Opera nelle Nozze reali»<sup>24</sup>.

L'intento morale del dramma era dichiarato:

«Si vanno predicando sempre gl'Amori casti e coniugali, massime ne i personaggi grandi e reali, quali a somma gloria di Dio ambiscono sempre di vedere

<sup>23</sup> *Le glorie d'amore*, pp. 10-11. Per un fondamentale sguardo d'insieme sulla drammaturgia musicale del Seicento cfr. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, il Mulino, Bologna 1990.

<sup>24</sup> *Le glorie d'amore*, pp. 9-10.

col santo matrimonio a propaginar i propri splendori con infinita serie l'Auguste successioni e detestando per il contrario sempre gl'Amori illeciti e impudici»<sup>25</sup>.

Con l'importante precisazione che:

«Ha procurato l'Auttoe d'isfuggir al possibile quegli'episodii o lazi che possino haver del comico e degradare il decoro teatrale, per isfuggire insieme ogni osce- nità e laidezza, senza le quali pare a' di correnti che riescano insulsi ed insipidi simili drammatici componimenti, e per non disapplicar l'auditorio con vane diver- sioni da i compiacimenti visivi, havendola in vece a questo effetto adornata di vaghissime apparenze»<sup>26</sup>.

Affermazione che, una volta di più, avvicinava l'opera in oggetto ai modelli aulici di corte, allontanandola invece dalle convenzioni caratteri- stiche del teatro d'impresa della città lagunare.

Nonostante il numero esorbitante di interlocutori, non è detto che la rappresentazione bresciana abbia coinvolto decine di cantanti solisti: è anzi probabile che ciascun interprete abbia affrontato più ruoli. Si ha infatti l'impressione che il libretto suggerisca uno sfarzo più ideale che reale. D'altronde la stampa del Vignadotti, com'era usuale all'epoca, non riporta i nomi né dei cantanti, né degli strumentisti, né dei compositori.

La stessa musica de *Le glorie d'amore* sembra essere interamente perduta. Dalle didascalie del libretto, in ogni caso, possiamo farci una vaga idea di alcuni momenti. Ecco, per esempio, come viene descritto il Prologo dell'Aurora:

«Al levar dell'antiscena scopresi una bellissima scena montuosa con prospet- to a monte e sforo terminante in una vaghissima lontananza maritima. Va ne i crepuscoli del giorno coprendosi tra le nubi la luna, svaniscono le stelle ed alla superficie del montuoso prospetto ascende l'Aurora in una bellissima nube adorna ed illuminata, ed al suono di dolce sinfonia e melodia d'augelletti che nello spontar del giorno salutano l'Aurora, ella in aria passeggiata intonando le Glorie d'Amore così canta»<sup>27</sup>.

Con la locuzione di «aria passeggiata» s'intendeva, fin dal tardo Cin- quecento, un componimento basato su una vocalità florida. Il Prologo consisteva di cinque strofe di quartine di endecasillabi in rime incrociate, ognuna inframmezzata da una «Sinfonia e canto d'augelletti» di cui è un peccato non conoscere con precisione l'organico strumentale. Quindi la scena d'apertura del primo atto includeva un «coro a sei», a cui seguivano «una bellicosa sinfonia», un «coro a tre», una nuova «aria passeggiata» con «dolce sinfonia», e via discorrendo. Lo spettacolo prevedeva altresì

<sup>25</sup> *Ibi*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibi*, p. 15.

inserti coreografici, come il «bellissimo e curioso Balletto di Fantasma» al termine del quarto atto<sup>28</sup>. Nell'ultimo atto, invece, il citaredo Arione si presentava «a cavallo d'un delfino col ghitarone alla mano», anch'egli cantando «in aria passeggiata»<sup>29</sup>, mentre l'opera si chiudeva fastosamente con «chori celesti a più voci» in alternanza fra semicori e «choro pieno»<sup>30</sup>.

Come già accennato, non conosciamo l'autore o, più probabilmente, gli autori delle musiche, ma possiamo avanzare almeno un'ipotesi. Nel 1673, sette anni dopo *Le glorie d'amore*, il compositore Orazio Pollaroli, organista del duomo di Brescia, dedicò al medesimo «Paolo Martinengo, signore d'Urago» la sua *Opera prima* che conteneva *Correnti, balletti, gighe, allemande, arie etc. ovvero Suonate da camera a tre*<sup>31</sup>. Se il dramma di Vittorio Castiglione aveva previsto in abbondanza l'inclusione di sinfonie e di musica da ballo, non è da escludere che la raccolta del Pollaroli potesse aver attinto ad alcune delle pagine eseguite durante la rappresentazione in onore dell'imperatrice Margherita.

Orazio Pollaroli (Pollarolo) seniore (1634-1684), da non confondersi con un suo discendente omonimo attivo in pieno XVIII secolo, veniva qualificato nelle fonti dell'epoca come «milanese»: era infatti nato a Codogno nel Lodigiano. Dopo essere stato attivo come organista per alcuni anni a Quinzano d'Oglio, dove probabilmente vide la luce il primogenito Carlo Francesco, destinato a diventare uno dei principali operisti dei teatri veneziani negli anni a cavaliere tra Sei e Settecento, si trasferì a Brescia proprio all'inizio del 1666 per assumere l'incarico di organista della collegiata dei Santi Nazaro e Celso. Sussistono dunque tutte le premesse per postulare una sua collaborazione con Vittorio Castiglione e Paolo Martinengo. Tanto più che Orazio, come in seguito il figlio Carlo Francesco, sembra essere stato un musicista versatile, in grado non solo di curare i servizi liturgici in qualità di diligente organista, ma anche di coltivare la musica da camera sia come autore di composizioni strumentali, sia come brillante esecutore al clavicembalo<sup>32</sup>. Nessuna meraviglia, dunque, se egli poté contribuire anche al genere teatrale. Ciò spiegherebbe, almeno in parte, la propompente vocazione operistica di Carlo Francesco Pollarolo e quella, più modesta, di un altro suo distinto allievo, Paris Francesco

<sup>28</sup> *Ibi*, p. 100.

<sup>29</sup> *Ibi*, p. 108.

<sup>30</sup> *Ibi*, pp. 122-123.

<sup>31</sup> Su questa raccolta si veda la scheda, con trascrizione integrale dell'epistola dedicatoria, in Oscar Mischiati, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, a cura di Mariella Sala - Ernesto Meli, Leo S. Olschki, Firenze 1992, pp. 738-740.

<sup>32</sup> Per le ultime acquisizioni biografiche su Orazio Pollaroli, cfr. Tommaso Casanova, *La carriera dell'organista O. Polaroli (c. 1634-1684) da Codogno a Quinzano negli anni 1661-1665*, «L'Araldo nuovo di Quinzano», IV (1996), 32, pp. 3 e ss.; Marco Bizzarini, *Pollarolo, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* ([www.treccani.it/enciclopedia/orazio-pollarolo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-pollarolo_(Dizionario-Biografico)/); ultima visita 30 marzo 2017).

Alghisi, che tuttavia decise di abbandonare ben presto le scene teatrali<sup>33</sup>. Del resto, la carriera e la notorietà di Orazio Pollaroli non furono limitate al solo ambito locale poiché nel 1683 il compositore accettò l'invito di far parte dei «musicisti suonatori» del re di Polonia Giovanni III Sobieski, ma fu colto da morte prematura l'anno successivo a Vienna essendosi ammalato gravemente durante il viaggio. Forse la partecipazione alle *Glorie d'amore* nel 1666 aveva rappresentato per lui la prima preziosa occasione di un'effettiva visibilità a livello internazionale.

Nella storia musicale di Brescia il medio Seicento, al confronto di altre epoche, non sembra essere stato un periodo particolarmente glorioso. D'altra parte, la nuova improvvisa fioritura che poi s'incontra pochi decenni dopo, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo – con le rilevanti personalità di Benedetto Vinaccesi, Carlo Francesco Pollarolo e Luigi Mancia, ma anche con le numerose stampe di musica strumentale, tra gli altri di Giulio e Luigi Taglietti, favorite dalla straordinaria attività del locale Collegio dei Nobili<sup>34</sup> – probabilmente non si spiegherebbe in assenza di episodi magari isolati, ma decisivi, come appunto la rappresentazione del dramma musicale in onore dell'imperatrice Margherita d'Asburgo. Senza contare che i festeggiamenti del 1666 collegano, a livello ideale, la storia di Brescia con la musica di Cesti, con la pittura di Velázquez e, in altri termini, con prestigiose attività artistiche di due delle principali corti d'Europa.

---

<sup>33</sup> Sull'Alghisi cfr. Remo Crosatti, *“Musicam docet amor”: il musicista bresciano Paris Francesco Alghisi (1666-1733) e l'epistolario con madre Maria Arcangela Biondini*, Starrylink Editrice, Brescia 2009.

<sup>34</sup> Cfr. Michael Talbot, *Benedetto Vinaccesi a musician in Brescia and Venice in the age of Corelli*, Oxford University Press, Oxford 1996; Marco Bizzarini, *Diffusione della sonata a tre nella Brescia di fine Seicento: il ruolo del Collegio de' Nobili*, in *Barocco Padano 2*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, AMIS, Como 2002, pp. 277-309; Id., *Luigi Mancia maestro di Pietro Gnocchi?*, in *Pietro Gnocchi e la musica a Brescia nel Settecento*, a cura di Claudio Toscani, Cisalpino, Milano 2009, pp. 13-23.; Id., *Pollarolo, Carlo Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* ([www.treccani.it/enciclopedia/carlo-francesco-pollarolo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-francesco-pollarolo_(Dizionario-Biografico)/); ultima visita 30 marzo 2017).



---

## Sommario

SERGIO ONGER, <i>Presentazione</i> .....	5
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Premessa</i> .....	7
DANIELA CASTALDO, <i>Musica a Brescia in età romana</i> .....	17
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Notazioni neumatiche a Brescia nei secoli X-XIII</i> .....	33
1. Premessa, 33 - 2. Le adiaematiche, 34 - 3. Le diatiche, 46 - 4. Conclusioni, 57 - Appendici, 60	
REMO LOMBARDI, <i>I manoscritti liturgico-musicali domenicali presso la Biblioteca Queriniana di Brescia</i> .....	63
1. Notazioni quadrate, 69 - 2. Litanie. La posizione e l'identificazione di S. Caterina nelle litanie femminili, 96 - 3. Litanie maschili, 108 - 4. Conclusioni, 110 - Appendice 1, 114 - Appendice 2, 122	
PAOLA DESSÌ, <i>I codici liturgico-musicali medievali di Brescia nella collezione di G. C. Trombelli, amico di Padre Martini</i> .....	145
1. Nota sul collezionista, 145 - 2. Trombelli e Brescia: manoscritti, libri, medaglie, 146	
STEFANIA VITALE, <i>Uno scriptorium femminile nel Settecento a Brescia al servizio del canto gregoriano della Cattedrale?</i> .....	159
1. Lo status di miscellanea <i>work in progress</i> - la pluralità delle mani che presentano tratti comuni, 160 - 2. La peculiarità della scrittura, 163 - Appendice 1, 182 - Appendice 2, 186 - Appendice 3, 188	
FRANCESCO SAGGIO, <i>Un primo approccio analitico al Modulationum liber primus (1560) di Giovanni Contino da Brescia. (Con caso di filologia d'autore)</i> .....	189
1. Premessa, 191 - 2. I testi, 192 - 3. Le musiche, 197 - Appendice, 212	
MARCELLO MAZZETTI - LIVIO TICLI, « <i>Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam</i> ». Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra a Brescia nel tardo Cinquecento .....	223
Appendice I, 253 - Appendice II, 256	
DANIELE TORELLI, <i>La produzione polifonica dei monaci cassinesi bresciani: riflessioni fra repertorio e contesto</i> .....	295

AUGUSTO MAZZONI, <i>Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni</i> .....	337
MARIELLA SALA, <i>L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato</i> .....	345
1. Musicisti e orchestra, 346 - 2. La stagione 1801-1802, 359 - 3. Libretti d'opera bresciani nelle biblioteche del territorio, 365	
MARCO BIZZARINI, <i>Aspettando l'imperatrice: vita musicale a Brescia nella seconda metà del Seicento</i> .....	369
GIOSUÈ BERBENNI, <i>I Serassi e la cultura organaria bresciana</i> .....	381
1. Il tema, 381 - 2. I Serassi, 382 - 3. Il solido legame con gli Antegnati di Brescia, 385 - 4. La terra bresciana è onorata da ottimi organari, 387 - 5. I Serassi nel territorio bresciano dal 1773 ca. al 1870, 388 - 6. I comuni della provincia, 393 - 7. La città, 394 - 8. La situazione attuale, 397 - 9. La tradizione con l'innovazione, 409 - 10. Le novità dello strumentale: l'organo-orchestra, 410 - 11. Il crescendo rossiniano, 411 - 12. Popolarità, modernità e nazionalità, 411 - 13. L'organo risorgimentale, 412 - 14. Il Carteggio, 414 - 15. Conclusione, 415 - Appendici, 417 - Riferimenti di bibliografia del Catalogo, 476	
RODOLFO BARONCINI, <i>Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentale e patronage. Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violin»</i> .....	481
Regesto documentario, 501	
FABIO PERRONE, <i>La liuteria bresciana secondo mons. Angelo Benzenzi (1853-1925)</i> .....	505
DONATELLA RESTANI, <i>Tracce di olifanti nella narrazione di un viaggiatore bresciano del Quattrocento</i> .....	535
UGO ORLANDI, <i>Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), virtuoso mandolinista e chitarrista bresciano. Nuove acquisizioni biografiche</i> ..	545
1. Il nome?, 552 - 2. Compagnie e istruzione musicale, 553 - 3. Conclusioni, 559 - Appendice documentaria, 560	
<i>Indice dei nomi</i> .....	565



*Annali di storia bresciana*

1. *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger
2. *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari
3. *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di M. Piotti
4. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza e E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala
5. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T. Rosa Barezzi e M. Sala
6. *Fortunato Martinengo: un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarini e E. Selmi [in preparazione]
7. *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di C. Cappelletti e R. Antonioli [in preparazione]

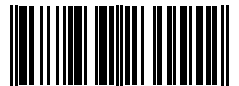


Sergio Onger  
Maria Teresa Rosa Barezzani  
Daniela Castaldo  
Remo Lombardi  
Paola Dessì  
Stefania Vitale  
Francesco Saggio  
Marcello Mazzetti  
Livio Ticli  
Daniele Torelli  
Augusto Mazzoni  
Mariella Sala  
Marco Bizzarini  
Giosuè Berbenni  
Rodolfo Baroncini  
Fabio Perrone  
Donatella Restani  
Ugo Orlandi

€ 35,00

**ISSN 2283-7736**

ISBN 978-88-372-3155-2



9 788837 231552