



Artes

Rivista di arte, letteratura e musica
dell'Ufficio San Francesco Bologna

QUADERNI



Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

Quaderni di «Artes»

collana diretta da

Elisa Baldini (Università di Padova, Italia), Giuseppe Ledda (Università di Bologna, Italia), Elisabetta Pasquini (Università di Bologna, Italia), Francesco Santi (Università di Bologna, Italia)

comitato scientifico

Claudio Bacciagaluppi (Berner Fachhochschule, Schweiz), Stefano Brufani (Università di Perugia, Italia), Francesca Castellani (Università IUAV di Venezia, Italia), Antonella Degl'Innocenti (Università di Trento, Italia), Francesco Lora (Università di Bologna, Italia), Anna Pegoretti (Università di Roma Tre, Italia), Igor Santos Salazar (Università di Trento, Italia), Heather Webb (Yale University, United States)

comitato di redazione

Veronica Albi (Università di Roma Tre, Italia), Andrea Alessandri (Bergische Universität Wuppertal, Deutschland), Elena Berti (Universität Zürich, Schweiz), Federico De Dominicis (Université de Genève, Suisse), Caterina Ferragina (Università di Verona, Italia), Giulia Gaimari (University of Toronto, Canada), Miguel José López-Guadalupe Pallarés (Universidad de Castilla - La Mancha, España), Ester Pietrobbon (Università di Padova, Italia), Anita Posateri (Università di Bologna, Italia), Giuseppe Virelli (Università eCampus, Italia)

politiche editoriali

referaggio *double blind*

© 2025 The Author(s)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons BY
This work is licensed under Creative Commons BY License

progetto grafico
Pagina srl
viale della Lirica 61
48124 Ravenna
agenziapagina.it

Musica e liturgia in Italia nei Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini

edito da

Dipartimento delle Arti, via Barberia 4, 40123 Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Quaderni di «Artes»
volume n. 1

Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento
a cura di Elisabetta Pasquini

la redazione del volume presente è stata curata da Ivano Bettin

foto in copertina

G. P. PANINI (?), *Consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico nella basilica dei SS. XII Apostoli* (Roma, 19 marzo 1743; collezione privata). La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri; i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

ISBN (*online*): 9788854972032

DOI: <https://doi.org/10.60923/unibo/amsacta/8514>

INDICE

ELISABETTA PASQUINI, <i>Nota del curatore</i>	pp. VII-X
<i>Luoghi e contesti</i>	p. 1
CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina</i>	pp. 3-15
LUCA BENEDETTI, <i>Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna</i>	pp. 17-35
MATTEO MARNI, <i>Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII</i>	pp. 37-52
ILARIA CONTESOTTO, <i>«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento</i>	pp. 53-71
GABRIELE TASCHETTI, <i>La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento</i>	pp. 73-111
DAVIDE MINGOZZI, <i>Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento</i>	pp. 113-122
UMBERTO CERINI, <i>Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse</i>	pp. 123-135
OLGA LAUDONIA, <i>Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica</i>	pp. 137-157
ILARIA GRIPPAUDO, <i>Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani</i>	pp. 159-183
<i>Questioni storiche, teoriche ed estetiche</i>	p. 185
JEFFREY KURTZMAN, <i>Il “Duo Seraphim” di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina</i>	pp. 187-198
DANIELE SABAINO, <i>Il mottetto a voce sola in Italia nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati</i>	pp. 199-221
GALLIANO CILIBERTI, <i>“Cantare il Vangelo”. L’impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento</i>	pp. 223-234
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto</i>	pp. 235-251
PAOLA BESUTTI, <i>La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali</i>	pp. 253-270
Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri	pp. 271-283

MATTEO MARNI*

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

MOTTETTI SACRI NELLA MILANO DEL SECOLO XVIII

RIASSUNTO – Nella seconda metà del Settecento nelle chiese di Milano si cristallizza una prassi liturgico-musicale che vede nel mottetto sacro il suggello di uno dei momenti più esaltanti della storia della musica sacra milanese d'età moderna. La stabilità politica ed economica propizia un momento di straordinaria fioritura artistica che si riverbera, nelle chiese, anche nell'allestimento di frequentissime funzioni decorate dall'intervento delle cappelle musicali e dei musicisti più acclamati. Inserendosi nel solco di una tradizione plurisecolare, alla metà del Settecento il mottetto sacro giunge a piena maturazione e si manifesta quale tratto distintivo della sensibilità coeva in virtù dell'adozione del linguaggio musicale più contemporaneo ed efficace che si riverbera tanto nella componente testuale quanto in quella stilistica nei soggetti adottati: da una parte i mottetti di beata contemplazione angelica (fra i quali spicca il mozartiano *Exultate, jubilate*), e dall'altra quelli *in tempesta*. Il presente saggio segue lo sviluppo del mottetto sacro a Milano dalla metà del secolo XVIII sino alla naturale estinzione negli anni della Restaurazione.

PAROLE-CHIAVE: mottetto sacro; musica sacra; liturgia ambrosiana; Milano; secolo XVIII

Sacred Motets in Milan in the Second Half of the 18th Century

ABSTRACT – In the second half of the 18th century, the liturgical-musical practice of Milan's churches viewed the sacred motet as sealing a particularly exciting era in the history of Modern-age Milanese sacred music. Political and economic stability produced a flowering of the arts which led to frequent stagings in the city's churches involving music chapels and the most acclaimed *musici*. Inserting itself into the wake of a centuries-old tradition, the sacred motet reached full maturity in the mid-18th century and stood as a distinctive trait of contemporary sensibilities by virtue of adopting the most current and effective musical language. This can be seen reverberating in both the textual and stylistic components of the subjects composers adopted: on the one hand we see the motets of blessed angelic contemplation (with Mozart's *Exultate, jubilate* standing out) while on the other hand are those *in tempesta*. This paper follows the development of the sacred motet in Milan from the mid-18th century until it naturally died out in the years of the Restoration.

KEYWORDS: motet; sacred music; Ambrosian liturgy; Milan; 18th century

* ✉ matteo.marni@unicatt.it;  <https://orcid.org/0009-0009-5810-9627>

Il mottetto sacro si configura come il genere musicale più caratteristico e frequentato nella produzione chiesastica milanese settecentesca: i documenti d'archivio, le cronache e resoconti antichi da una parte, e gli inventari delle biblioteche musicali dall'altra attestano la preminenza di queste composizioni nei cataloghi dei maestri di cappella meneghini e nei repertori delle cappelle musicali. La predilezione nei confronti del mottetto sacro da parte delle committenze milanesi è ben più remota, dal momento che già i *libroni* di Franchino Gaffurio (1451-1522) contengono mottetti concepiti per adornare le celebrazioni della Cattedrale.¹ Durante gli episcopati di san Carlo e Federico Borromeo, strenui attuatori dell'ortodossia posttridentina, al mottetto sacro viene conferito un preciso ruolo funzionale che gli permetterà di continuare ad abitare le liturgie milanesi oltre lo spartiacque traumatico dell'invasione giacobina. Confinando con territori piagati dal dilagare del protestantesimo, gli arcivescovi ambrosiani della Controriforma attuano accorgimenti volti alla difesa e conservazione della sana dottrina cattolica mediante una liturgia – complice il rito ambrosiano – che non teme di indugiare con la componente sinestetica e spettacolare. Al culto pubblico del Santissimo Sacramento, diffuso endemicamente nello sterminato territorio arcidiocesano dalle omonime e onnipresenti confraternite, si affiancano pratiche devozionali, pii esercizi e predicazioni che devono essere corredati da un'adeguata componente musicale. Il mottetto sacro riesce a rispondere meglio dei testi canonici del messale o del breviario alle nuove necessità liturgiche e paraliturgiche in virtù della sua natura duttile e camaleontica sotto il doppio aspetto musicale e testuale.

La copiosa fioritura di mottetti sacri a uso liturgico ed extraliturgico fronteggia due esigenze nate in seno al contesto milanese di età borromaica: un incremento delle occasioni nelle quali fare musica, meglio se “alla moderna”, e un progressivo accantonamento del canto fermo per le ufficiature solenni. Il proliferare di confraternite incaricate di celebrare pubblicamente nei propri oratori o sugli altari loro assegnati nelle chiese e il moltiplicarsi delle fondazioni monastiche e conventuali negli anni a cavaliere fra i secoli XVI e XVII hanno prodotto un deciso aumento delle celebrazioni liturgiche officiate a Milano, con relative feste e solennità particolari da impreziosire con musica. Insieme agli argenti collocati sugli altari e agli apparati effimeri innalzati dentro e fuori le chiese, anche la musica sacra alimentava la tenzone campanilistica tesa a far prevalere capitoli, confraternite od Ordini religiosi gli uni sugli altri al fine di ottenere lasciti, donazioni o legati di messa. Elemento distintivo di una festa “di prima classe” non era tanto la presenza dei musicisti stabilmente in organico alla cappella musicale – che fra Sei e Settecento interveniva ordinariamente in una quarantina di chiese della città una o più domeniche al mese –, quanto la partecipazione straordinaria di virtuosi musicisti soprannumerari cui affidare il canto di mottetti composti *ad hoc*. A inedite situazioni celebrative corrispondono altrettanti mottetti di circostanza, composti rigorosamente su testo latino: merita una menzione la produzione dei monasteri femminili di Milano nel Seicento,

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: B-Bc = Bruxelles, Conservatoire royal de musique, Bibliothèque; CH-E = Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek; D-Dl = Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB); D-HER = Herrnhut, Archiv der Evangelischen Brüder-Unität; D-Mbs = München, Bayerische Staatsbibliothek; GB-Mp = Manchester, Henry Watson Music Library; I-Ma = Milano, Biblioteca Ambrosiana; I-Mas = Milano, Archivio di Stato; I-Mc = Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica “G. Verdi”; I-Mca = Milano, Archivio storico diocesano; I-Mfd = Milano, Archivio e Biblioteca della Veneranda Fabbrica del Duomo.

¹ Cfr. *Codici per cantare. I libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a cura di D. V. Filippi e A. Pavanello, Lucca, LIM, 2019.

non solo negli aspetti già indagati dagli studi di Robert Kendrick,² ma anche dalle notizie ricorrenti pubblicate sulla stampa coeva che segnala quasi settimanalmente le esecuzioni delle monache spesso impegnate a cantare mottetti.³ Le incombenze musicali delle numerosissime funzioni allestite nelle chiese esterne dei monasteri femminili erano affidate alle claustrali alloggiate sulla cantoria o in coro nella chiesa interna. Dalle citazioni tardocinquecentesche di padre Paolo Morigia⁴ sino al celeberrimo diario di viaggio di Charles Burney,⁵ le testimonianze del canto celestiale delle monache milanesi di S. Radegonda, S. Caterina in Brera, S. Maria Annunciata, S. Paolo in Compito e molti altri monasteri sono frequentissime. Come mostrano le partiture superstiti di suor Claudia Rusca (1593-1676), suor Chiara Margherita Cozzolani (1602-1678) o, uscendo un poco dalle mura cittadine, della pavese suor Caterina Assandra (1590-1618) e della novarese suor Isabella Leonarda (1620-1704), la particolare condizione di vita delle religiose traspare nei testi intonati dai lori mottetti, che hanno come tema ricorrente il mistico desiderio di unione fra l'anima della consacrata e lo sposo celeste.⁶ Il perdurare del fenomeno ha provocato curiosi travasi e decontestualizzazioni sin nella seconda metà del Settecento, quando testi eucaristici chiaramente destinati a uso monastico sono stati recepiti in altri ambienti e perfino in Duomo.⁷

² Cfr. R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon, 1996, e ID., *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

³ Cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Un periodico a stampa di Antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642-1680*, «Fonti musicali italiane», III, 1998, pp. 65-129, e ID., *Un periodico a stampa di Antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane», I, 1996, pp. 41-74.

⁴ Cfr. P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, pp. 186-187: «Dirò ancora come in questa nostra città quasi tutti i monasteri delle monache fanno professione di musica, così del suono di più sorte d'istrumenti musicali, come di cantare [...] Fra gli altri ce ne sono due degni di lode, che non sono inferiore a niun altro nell'eccellenza musicale, che sono il monastero di S. Maria Maddalena vicino a S. Eufemia, l'altro è quel dell'Assonta detto del Muro».

⁵ Cfr. CH. BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy* (1771), 2ª ed., London, Becket-Robson-Robinson, 1773, p. 107: «I went to the Convent of Santa Maria Maddalena; I heard several motets performed by the nuns: it was their feast-day. The composition was by Signor B. S. Martini, who is maestro di capella, and teaches to sing at this convent».

⁶ Il testo di uno dei mottetti pubblicati nella raccolta dei *Sacri concerti* di suor Claudia Francesca Rusca (Milano, Giorgio Rolla, 1630) recita: «O dulcissime Iesu, salvator mei, vulnera animam meam. O pretiosissime Iesu, o suavissime Iesu, ne permittas me separari a te». Nel 1646 Chiara Margherita Cozzolani pubblica gli *Scherzi di sacra melodia a voce sola* (Venezia, Alessandro Vincenti) fra i quali figura un mottetto sintomatico: «O Iesu meus amor, mea vita, meum cor, et omnia, mea lux, mea sors, et omnia, amo te, bone Iesu. Vel si me fugias sequar te; vel si me crucies laudabo te; vel si non diligas amo te. Ostende mihi faciem tuam et salvabis me; me respice et beatis [sic]. Quo fugis dilecte mi, o mi Iesu? Ne recedas, heu meum cor, vita fugit. En umbra mortis caeca venit nox, heu miserum me! Convertete faciem tuam, o mi Iesu; revertere, heu mi Iesu, perimis me. Veni, veni, amo te. Mea felicitas, mea lux, redeas, redeas, amo te. Veni, veni, meum cor, mea lux, mea sors, o veni. Bone Iesu, mea lux, mea sors, veni, veni, amo te. Mea iocunditas, mea felicitas, veni, veni, amo te. Bone Iesu, dulcis Iesu, care Iesu, amo te».

⁷ Un testo di chiara origine monastica e secentesca viene intonato da Carlo Monza (1735-1801), maestro di cappella del Duomo, ancora negli anni Novanta del Settecento: «Veni ad me, sponse beate, dulces

Il canto fermo – ambrosiano per le chiese affidate alla cura del clero secolare, gregoriano in molti monasteri d'ambo i sessi e nella maggior parte degli oratorii gestiti dalle confraternite – dagli inizi del secolo XVII a Milano cominciava a non reggere il confronto con la polifonia e, soprattutto, con la melodia accompagnata dal basso continuo, nonostante l'iniziativa normativa sul canto proprio della chiesa milanese a opera del sacerdote Camillo Perego, voluta da san Carlo e successivamente data alle stampe sotto gli auspici di Federico Borromeo.⁸ Il messaggio di una liturgia tanto efficacemente spettacolarizzata da essere comprensibile trasversalmente a tutti gli strati della popolazione rischiava di trovare nel canto fermo una zavorra più che un elemento di evidente collegamento con la tradizione plurisecolare. Il canto fermo era coltivato nei quotidiani impegni corali di monasteri, conventi, capitoli e parrocchie, tuttavia per le solennità una monodia senza accompagnamento strumentale non era ritenuta sufficientemente festosa dagli organizzatori e dagli avventori, ormai più attratti dalle intonazioni polifoniche dell'*ordinarium missae* e dal mottetto nelle sue varie declinazioni. L'imporsi del nuovo gusto è puntualmente esemplificato dal caso di alcuni «nobili benefattori» che nel 1691 offrono più cori di «isquisitissimi musici e sinfonia» nella chiesa francescana di S. Maria del Giardino perché, in occasione dei festeggiamenti per la canonizzazione di alcuni membri dell'Ordine, mal sopportavano l'idea che celebrazioni tanto solenni potessero essere accompagnate dal solo canto fermo.⁹

Grazie a una relativa libertà di forma e contenuto, il mottetto sacro riesce ad adattarsi seguendo l'evoluzione del linguaggio musicale e del contesto culturale milanese. Le innovazioni, tanto dal punto di vista testuale quanto da quello musicale, vengono rapidamente recepite, consentendo ai maestri di cappella di adoperare i mezzi espressivi più aggiornati. La gran messe di mottetti prodotti senza soluzione di continuità per oltre tre secoli è segno evidente non solo dell'estrema attualità e della specifica destinazione d'uso di queste partiture, ma anche di una lunga stagione della prassi musicale ecclesiastica nella quale il gusto per la riproposizione di un repertorio di classici canonizzati era lungi dall'essersi formato.¹⁰ Se la componente testuale sembra evolversi da una spiritualità

flammae, mea spes, Iesu care, sponse amate, tu qui bonus es ames me, veni ad me. Alleluia» (manoscritto I-Msc 83/15 del fondo musicale del santuario di S. Celso depositato in I-Mca).

⁸ Cfr. C. PEREGO, *La regola del canto fermo ambrosiano, composta già d'ordine di san Carlo [...] ed hora data alla stampa per commissione di monsignor [...] Federico cardinale Borromeo arcivescovo*, Milano, Pacifico Pontio, 1622.

⁹ Cfr. *Il giardino di Milano ovvero Descrizione dell'insigne apparato fatto nella chiesa de' padri Riformati del Giardino di Milano per la festa della canonizzazione di santo Giovanni di Capistrano e di san Pasquale Bayon*, Milano, Federico Francesco Maietta, [1691], pp. 14-15: «Non volevano li padri permettere che nella loro chiesa si cantasse in musica, perché fra reformati di san Francesco non si costuma canto figurato, e però pensavano di celebrare quest'ottava solenne col canto fermo solito della Religione, ma perché li benefattori, che hanno tanta parte in questa funzione, studiorono tutti li modi acciò per questa volta se gli concedesse, e tanto seppero, e dire, e fare, protestando essere questo negozio della loro devozione, alla quale non dovevano fare contrasto li padri, trattandosi della maggior gloria de' santi, interponendovi anche l'amerevole [*sic!*], ma premurosa istanza di qualche prencipe non poterono mostrarsi più renitenti li religiosi, senza taccia d'ostinazione impropria».

¹⁰ Prendendo le mosse dal celebre diario di viaggio di Burney (*The Present State of Music* cit.), Kendrick tenta di ricostruire il repertorio eseguito dalla Cappella musicale del Duomo di Milano durante il soggiorno meneghino del musicografo inglese, mettendo in luce la staticità degli usi musicali della Cattedrale e la sorprendente durata cronologica di fenomeni quali la riproposizione di brani del *proprium* e *ordinarium missae* di stile pieno tratti da secenteschi volumi silografici *in-folio*: cfr. R. KENDRICK, *Seeking Musical Antiquity in*

improntata a un rapporto intimo e personale con il divino nel Seicento a una dimensione più barocca e spettacolare con i grandiosi affreschi paradisiaci o l'imperversare dei fenomeni atmosferici dei mottetti *in tempesta* del secondo Settecento, lo sviluppo musicale è decisamente più complesso giacché coinvolge aspetti formali, linguistici e strutturali.

La sedimentazione nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milanodi mottetti sacri composti a uso della Cattedrale dai tempi di Federico Borromeo sino all'episcopato del cardinale Carlo Gaetano Gaisruck illustra una produzione differenziata tanto per testi, contesti e organici quanto per linguaggio e gusto musicale.¹¹ L'ambiente del Duomo, tendenzialmente conservatore e ortodosso, non riesce a non recepire innovazioni e istanze giustificate dal linguaggio musicale comune a tutti i luoghi ove era possibile ascoltare musica, elementi che troppo spesso sono etichettati come grossolani prestiti o calchi dalla musica profana. La magniloquenza dei grandiosi mottetti polifonici a quattro od otto voci di *stile pieno* nasce durante gli episcopati dei Borromeo come segno di un'epoca, ma rimane in auge per le sontuose celebrazioni nelle quali la cappella interviene cantando a due cori fin tanto che l'esperienza del mottetto sacro andrà a esaurirsi attorno alla metà del secolo XIX. Durante le reggenze di Michelangelo Grancini (1605-1669) e Giovanni Antonio Grossi (1615-1684), mottetti concertati per due, tre o quattro voci affiancano le grandi composizioni policorali di *stile pieno*, introducendo la maniera più moderna anche in Cattedrale. Il desiderio di mitigare l'austerità dello stile più osservato spinge committenti e maestri di cappella a produrre mottetti e cantate dialogate che, prendendo spunto da vicende dell'Antico Testamento o dalle pratiche devozionali, appaiono come oratorii in miniatura nei quali si racconta la storia del re Saul,¹² dell'arcangelo Gabriele che porta l'annuncio a Maria¹³ o di un'anima tentata da Lucifero che implora la misericordia divina.¹⁴ Approssimandosi alle soglie del Settecento Giovanni Maria Appiani (†1714) tende a preferire mottetti a voce sola e organo obbligato, un genere di composizione non estraneo alla produzione dei precedenti maestri di cappella del Duomo, ma la cui frequenza aumenta sensibilmente negli anni di Appiani stesso e del successore Carlo Balliani (†1747). Il primo decennio del secolo XVIII rappresenta uno spartiacque per quanto riguarda il linguaggio musicale adottato dai maestri di cappella milanesi: la stagione del tardo barocco, principiata con Michelangelo Grancini, Carlo Donato Cossoni (1623-1692), Francesco Della Porta (ca. 1600/10 - 1666) e Francesco Baggatti (fl. 1658-80) e continuata con la seconda generazione dei loro allievi sino alla seconda decade del secolo, viene gradualmente dismessa in favore dei primi tentativi di quello che negli anni Quaranta e Cinquanta si delinea come *stile galante*. L'inventario delle edizioni musicali a stampa possedute dal curato della chiesa milanese di S. Eusebio nell'anno della morte (1708) attesta il corrente

Settecento Milan, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di R. Carpani, A. Cascetta e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 403-413. Tuttavia la singolarità della prassi liturgico-musicale della cattedrale non dovrebbe consentire di far assurgere il Duomo a paradigma di consuetudini generalizzate nel panorama cittadino.

¹¹ Ringrazio sentitamente il dottor Roberto Fighetti, archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, per la squisita disponibilità e collaborazione.

¹² I-Mfd, Maestri di cappella, b. 29 n. 42: G. A. GROSSI, *Istoria regis Saul quattuor vocibus decantanda*.

¹³ *Ivi*, b. 49 n. 1: G. M. APPIANI, *Dialogo della SS. Nunziata, con li angeli e nostro Signore*.

¹⁴ *Ivi*, b. 48 n. 17: G. M. APPIANI, *L'anima peccatrice che dimanda a Dio misericordia*.

uso ecclesiastico, a oltre mezzo secolo dalla pubblicazione, di mottetti sacri di Grancini e Cossoni.¹⁵ L'incomunicabilità e la scarsa efficacia di composizioni arcaiche si riflette dapprima nella copiosissima produzione di mottetti concertati a voce sola e organo obbligato a opera di Balliani e Gianandrea Fioroni (1716-1778) e successivamente, fuori dal Duomo, nei grandiosi mottetti con *sinfonia*.¹⁶

A petto della sua natura di *passepertout* spendibile in qualsiasi momento della liturgia – sia per coprire momenti di fisiologico silenzio, sia per rendere più sontuose le solennità –, nel Settecento al mottetto vengono riservate collocazioni fisse tanto nella celebrazione eucaristica quanto nel vespro. Parallelamente all'accantonamento del canto fermo, mal sopportato almeno nelle feste principali dell'anno liturgico, anche il vincolo dei testi previsti dalla liturgia cominciava a essere avvertito come una limitazione. Posto che il rispetto delle norme era assicurato dalla recitazione *in secreto* da parte del celebrante e dei ministri dell'altare di tutti i testi previsti dal messale o dal breviario, i maestri di cappella cominciarono a introdurre, con la complicità di liturgisti e cerimonieri, mottetti polifonici al posto dell'offertorio e pagine a voce sola per sostituire alcune antifone o salmi del vespro.¹⁷ La commissione, produzione ed esecuzione di musica sacra in un mondo che non ha ancora maturato il gusto della riproposizione dei classici è regolata dalle leggi dell'utile e della convenienza: nel caso specifico del mottetto l'utile del maestro di cappella, che cerca di risparmiare tempo e fatica racconciando proprie partiture eseguite in altre chiese (e, quindi, già pagate da altri committenti) e la convenienza delle confraternite, capitoli e fabbricerie che riescono a risparmiare una manciata di lire milanesi evitando di pretendere dal maestro di cappella un nuovo offertorio, salmo o antifona per ogni festa da celebrare *con musica*. Tale meccanismo si dimostra assai efficace non solo in Cattedrale, dove gli impegni per redigere e allestire nuova musica erano quotidiani, ma anche in tutte quelle chiese cittadine nelle quali l'intervento di una cappella musicale assoldata *una tantum* – e sottopagata – non permetteva ai musicisti coinvolti di prodursi in nuove composizioni e prime esecuzioni. Si assiste dunque alla costituzione di un repertorio di 'mottetti da baule' che i più virtuosi musicisti si portavano appresso e sfoderavano come cavalli di battaglia alla bisogna. La sopravvivenza in più esemplari di mottetti a voce sola di Gianandrea Fioroni,¹⁸ originariamente destinati ai servizi liturgici della Cattedrale e successivamente disseminati per le chiese della città dai musicisti della cappella del Duomo impegnati nella diuturna peregrinazione fra una festa e l'altra, è segno non solo dell'impiego dei medesimi musicisti e maestri in molti e variegati contesti

¹⁵ Cfr. I-Mas, Amministrazione del Fondo di religione, b. 837.

¹⁶ L'unica eccezione è costituita da un mottetto d'occasione composto da Michelangelo Grancini per la Congrega de' musici che risulta ancora in uso nel 1773 (cfr. I-Mas, Atti di Governo, Culto parte antica, b. 1504), impiego giustificabile non tanto dal punto di vista stilistico quanto, crediamo, dalla destinazione specifica.

¹⁷ A questo proposito è significativo notare come tanto le partiture autografe dei maestri di cappella del Duomo nel Sei e Settecento riportino sul frontespizio di molti mottetti la dicitura 'offertorio' e che il *Gerletto* della Cappella musicale della Cattedrale, registro di consuetudini e memorie compilato da Francesco Bianchi negli anni Settanta del Settecento, utilizzi il termine 'mottetto' come sinonimo di offertorio.

¹⁸ Le partiture di quattro mottetti a Tenore, Basso e Organo obbligato di Gianandrea Fioroni si trovano, solo a Milano, in duplice copia: gli autografi sono regolarmente depositati in I-Mfd, mentre delle copie coeve a uso di alcuni cantori della medesima istituzione sono ora conservati in I-Ma, M 2 suss. (i mottetti sono *Cadant fulmina, Inter undas agitatus, Vos almae beatae e Lux turbato fulget caelo*). La copia di un mottetto per Canto solo e Organo obbligato è conservata anche nel fondo musicale di S. Celso in I-Mca (I-Msc 83/5, *Atre pene*).

celebrativi festivi, ma anche della circolazione di un genere musicale ormai cristallizzato in una forma funzionale.

L'arco temporale che spazia dai decenni di avvio dell'esperienza professionale di Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) alla decapitazione del sistema ecclesiastico milanese causato dalla parentesi giacobina,¹⁹ classificato come 'epoca galante', può essere considerato il momento più felice per la storia della musica sacra milanese. Le oltre duecento chiese officiate entro la cerchia delle mura cittadine dispongono di almeno un organo,²⁰ le cappelle musicali con musicisti assunti stabilmente (nella formazione base del terzetto o quartetto vocale composto da Canto, Contralto, Tenore e Basso – questa è la dicitura che compare sui frontespizi dei manoscritti, che corrisponde al lessico milanese settecentesco – o, nei casi più fortunati, al quartetto vocale si aggiunge un ridotto *ensemble* strumentale significativamente denominato *sinfonia* nella città che è stata culla del sinfonismo europeo) sono più di quaranta, mentre nelle restanti chiese vengono allestite funzioni con l'intervento di cantori e musicisti almeno in occasione della festa patronale, per le Quarant'ore e l'Ottava del Corpus Domini. La musica in liturgia è una costante nel paesaggio sonoro milanese settecentesco, quantitativamente (e, forse, anche qualitativamente) superiore al dramma per musica e alla sinfonia, eguagliata e raggiunta solo dalla musica da camera e per accademie, in una città che non riesce a far a meno della musica in qualsivoglia ricorrenza.

A fronte di mottetti di *stile pieno*, scritti più come dimostrazione di appartenenza alla schiera dei puri musicisti di chiesa che per convinta adesione a uno schema efficace e comunicativo, nei decenni centrali del Settecento il mottetto sacro si codifica nella struttura articolata in più movimenti e adotta testi ricalcati metricamente su un uso secolare e teatrale divenuto ormai convenzione e topos letterario.²¹ Si rivela assai ardua l'impresa di risalire alla paternità dei testi musicati dai maestri di cappella, non solo per il fatto che la composizione di facili strofe latine costruite con clausole formulari e lessicali di pubblico dominio era alla portata di sacerdoti, aristocratici,²² letterati,

¹⁹ Cfr. M. MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*, «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», I, 2020, pp. 64-74; ID., *I fondi musicali napoleonici della Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano: la musica sacra*, «Fonti musicali italiane», XXVIII, 2023, pp. 27-44, ID., *La musica sacra a Milano fra il ventennio francese e l'episcopato del cardinale Gaisruck attraverso le testimonianze del Fondo musicale del santuario di San Celso nell'Archivio Storico Diocesano di Milano*, «Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana», XLII, 2024, pp. 297-306; e ID., «*Domine, salvum fac Regem*». *La cappella musicale di Corte di Milano nel ventennio napoleonico*, in *Tra Parigi e Milano. La corte napoleonica e le sue relazioni internazionali*, a cura di P. Cordera, G. D'Amia, J. Ebeling ed E. Riva, Milano, Mimesis, 2024, pp. 207-215.

²⁰ Cfr. ID., *L'organaria milanese fra Sette e Ottocento*, «Arte organaria italiana», XI, 2019, pp. 141-176.

²¹ Una stigmatizzazione dell'uso eccessivo di monosillabi latini funzionali all'ottenimento dei finali di versi tronchi è ben delineata nell'antologia di testi normativi settecenteschi pubblicati in appendice al saggio di L. TUFANO, «*Ma qual necessità ci è di cantare questi mottettacci infelici?*». *Giuseppe Giordani e il mottetto tardo-settecentesco tra prassi e censure*, in *La figura e l'opera di Giuseppe Giordani*, a cura di U. Gironacci e F. P. Russo, Lucca, LIM, 2013, pp. 323-359.

²² I programmi delle accademie e dei trattenimenti organizzati dal Collegio de' nobili di Milano, dal Collegio Longone, dal Seminario Maggiore o del Collegio Elvetico non mancano mai di citare declamazioni estemporanee di versi latini da parte dei nobili convittori o dei seminaristi. Senza contare istituzioni preposte alla produzione di testi latini quali la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, il Capitolo metropolitano o la Curia arcivescovile, si comprende quanto l'individuazione della paternità dei testi intonati nei mottetti sia impresa disagevole e forse impossibile. Il *Diario milanese* redatto da don Giovanni Battista Borroni fra il 1737 e l'84

anonimi «divoti»²³ o degli stessi musicisti, ma anche per la varia provenienza dei versi da mettere in musica e per la loro straordinaria sopravvivenza nel tempo. Attingendo a luoghi comuni alle varie espressioni artistiche veicolati da una circolazione fisiologica si prende atto non solo della trasversalità a livello peninsulare di immagini quali la tempesta di mare o l'esultanza delle anime beate nei cieli, ma anche della ricomparsa dei medesimi testi in ambienti differenti lungo cinque o sei decenni. Uno dei casi più eclatanti e curiosi è rappresentato dal testo del mottetto *Sum in medio tempestatum*, che con minime varianti testuali²⁴ viene musicato da Antonio Vivaldi (1678-1741) a Venezia nei primi anni Venti del Settecento,²⁵ da Baldassarre Galuppi (1705-1785),²⁶ dal suo allievo cremonese Giovanni Battista Serini (ca. 1720-1781), attivo alla corte tedesca del conte di Buckeburg negli anni Cinquanta²⁷ e, finalmente, dal milanese Felice Piazza (1724-1787) negli anni Sessanta o Settanta,²⁸

(cfr. I-Ma, N. 35 e N. 38 suss.) menziona il nome del canonico del Duomo monsignor Pionni come autore di testi metrici latini approntati nel 1777 e '80 per la creazione cardinalizia di Angelo Maria Durini e per la beatificazione di Michele de' Santi. Benché tali citazioni nel *Diario milanese* non implicino la paternità dei testi per mottetti al canonico Pionni, si sceglie di riportarne il nome per mostrare la vitalità di un ambiente sovraffollato non solo di musicisti, ma anche di chierici e aristocratici in grado di comporre qualche verso latino per mottetti.

²³ Sull'anonimato degli autori dei librettisti milanesi per i molti oratori sacri allestiti nelle chiese cittadine fra l'ultimo quarto del secolo XVII e la metà del successivo si è già interrogato D. ZARDIN, *Musica e parola nell'azione educativa dei Gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di S. Nanni, Roma, Viella, 2012, pp. 33-71.

²⁴ Si riportano, ai fini di operare una comparazione, i testi cronologicamente più lontani: prima quello intonato da Vivaldi e poi, con le varianti in corsivo, la versione musicata da Felice Piazza.

²⁵ Il mottetto *Sum in medio tempestatum* risale al periodo nel quale Antonio Vivaldi fu impiegato come maestro di musica all'Ospedale della Pietà, posto al numero 632 del catalogo vivaldiano, il periodo di composizione viene collocato entro il secondo decennio del Settecento. Articolato in quattro movimenti (Aria, Recitativo, Aria, Alleluia) presenta nel numero iniziale la scrittura tipica dell'*aria in tempesta*; in organico sono previsti il Soprano solista, gli archi e il Continuo. In questa nota e nelle successive nelle quali si presenteranno trascrizioni integrali di testi di mottetti, la suddivisione fra i movimenti è indicata con un tratto di media lunghezza. «Sum in medio tempestatum quasi navis agitata, conturbata, inter horridas procellas. Hinc horrores, hinc terrores, fremunt venti, nescio portum nec amicas cerno stellas. – Quid ergo faciam, infelix anima? Ubi sunt bona mea, ubi laetitiae? Ubi mundi deliciae? Fallaces honores, ite, procul volate; vos sperno, vos non curo, Iesum solum amabo, et mala cordis mei semper plorabo. – Semper maesta, sconsolata, suspirando, lacrimando, sum contenta, sum beata. Iam serenae rident stellae, iam non turbant me procellae: vado ad portum fortunata. – Alleluia». Il manoscritto parzialmente autografo è conservato in D-DI, Mus.2389-E-1 (RISM ID: 212000235).

²⁶ Una copia della partitura del mottetto *Sum in medio tempestatum* musicato da Baldassarre Galuppi è conservata in GB-Mp, BRm411Cr72 (RISM ID: 806532788). Per Soprano, archi e Continuo, il mottetto è articolato in quattro movimenti che rispettano la ripartizione del modello vivaldiano.

²⁷ Si sono conservati almeno cinque esemplari di un'aria per Soprano, archi e Continuo estratta dal mottetto *Sum in medio tempestatum* musicata da Giovanni Battista Serini (D-HER Mus.J 180:4; RISM ID: 220013709). Sembra non sia sopravvissuta l'intera partitura del mottetto.

²⁸ L'Archivio plebano di Vimercate (MB) conserva un ingente fondo musicale settecentesco nel quale sono raccolte più di seicento partiture composte dai locali maestri di cappella per le solennità della prepositurale e del santuario di S. Maria del Rosario, e dai maestri di cappella milanesi invitati per alcune festività

dimostrando la sopravvivenza pluridecennale di un testo particolarmente funzionale alla nuova estetica della tempesta di mare.²⁹

La sinergia fra testo e musica forgia il mottetto sacro in una successione tripartita o quadripartita di una o due arie, recitativo e scintillante Alleluia conclusivo.³⁰ Nella declinazione ecclesiastica, come del resto già in teatro, l'aria funge da parentesi statica utile a tratteggiare una descrizione o mettere in scena il pensiero ad alta voce di uno degli attanti, delegando al recitativo il compito di muovere la narrazione. Superata la sensibilità religiosa della Controriforma, in età galante il mottetto si conforma al gusto opulento dello stile rococò, trasferendo plasticamente in musica riccioli di stucco, ori e suggestioni paesaggistiche con il canto gioioso di puttini zuccherosi o i rombi di tuono dei mottetti *in tempesta*.³¹ La cristallizzazione del mottetto sacro sul doppio binario dell'ambientazione di estatica contemplazione e del fragoroso scatenarsi di fenomeni atmosferici, unitamente all'assiduità con cui questo genere di composizioni era proposto all'interno delle liturgie milanesi, genera l'inevitabile scollamento fra il contenuto del testo intonato e la ricorrenza religiosa: l'unico adattamento praticato per non contravvenire alle rubriche del messale era l'omissione dell'Alleluia conclusivo durante le cinque settimane della quaresima, senza che ciò limitasse la

con musicisti provenienti dalla città. Il catalogo del fondo musicale è stato pubblicato da M. DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio plebano di Vimercate*, Roma, Torre d'Orfeo, 2000. Il manoscritto XXVI F.2 tramanda il mottetto *Sum in medio tempestatum* di Felice Piazza, musicista milanese attivo come maestro di cappella nelle chiese di S. Maria di Caravaggio, S. Lorenzo in Monluè, S. Francesca Romana, S. Maria in Aracoeli e SS. Cosma e Damiano in Monforte; fu anche uno dei maggiori esponenti della scuola cembalistica milanese. Egli era il fratello minore di Gaetano Piazza, altrettanto celebre maestro di cappella e didatta; il figlio Carlo Francesco e il nipote Pietro furono altrettanto apprezzati in città come organisti e maestri di cappella. Il mottetto *Sum in medio tempestatum* intonato da Felice Piazza ci è pervenuto in una versione per Soprano solo e Organo concertante, tuttavia non è da escludere che il manoscritto di Vimercate riporti una riduzione organistica di un originario accompagnamento strumentale esteso a tutta la *sinfonia*. Pur con qualche variante testuale, la struttura e la successione dei numeri rispecchia un impianto testuale che rimanda ancora all'archetipo vivaldiano (il corsivo indica le varianti riscontrate nel testimone vimercatese rispetto a quelle veneziane): «Sum in medio tempestatum quasi navis agitata, conturbata, inter horridas procellas. Hinc *rumores*, hinc terrores, *quatit orbem terraemotum, firmunt venti perdo stellas*. – Quid ergo *insperabo*, infelix anima? Ubi sunt bona mea, ubi laetitia? *Iesum solum amabo?* – Semper maesta, *desolata, sum contenta, sum beata*, iam serenae vident stellae. Iam non turbant me procellae: vado ad portum fortunata. – Alleluia».

²⁹ Insieme al caso di *Sum in medio tempestatum* si può citare il testo del mottetto *Aurae sacrae amoris* conservato nell'archivio musicale di S. Gudula di Bruxelles (B-Bc, 33860; RISM ID: 703000526), apocrifo pergolesiano di incerta attribuzione, che fu musicato anche dal milanese Melchiorre Chiesa (1719-1783; CH-E, 432,13). Biancamaria Brumana, che ringrazio per la segnalazione, riferisce che il testo in questione sarebbe stato composto dal monaco benedettino svizzero Marianus Müller di Einsiedeln nell'ultimo decennio del Settecento. Giacché la paternità musicale del mottetto è indiscutibilmente attribuita a Chiesa e che la composizione del testo da parte di Müller sembra corroborata con pari certezza dal manoscritto Mus. ms. 4126 della Biblioteca di Stato di Monaco di Baviera, non si esclude che si possa trattare di un *contrafactum* di destinazione liturgica.

³⁰ A differenza del *mottettone* napoletano studiato da TUFANO, «*Ma qual necessità*» cit., il mottetto milanese di ampie proporzioni è sempre affidato a una sola voce e non è mai articolato in più di quattro movimenti.

³¹ Cfr. D. VERGA, *Mottetti "in tempesta": contaminazioni operistiche, approdi formali e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, a cura di C. Fertonani, R. Mellace e C. Toscani, Milano, LED, 2014, pp. 283-326.

godibilità di partiture come i mottetti *in tempesta* che risultavano particolarmente congeniali al clima di pubblico riconoscimento dei peccati proprio di questo tempo liturgico.

La destinazione d'uso dei mottetti e la tipologia di chiesa per i quali sono stati concepiti può non avere ripercussioni a livello stilistico o testuale ma, certamente, influenza l'organico previsto dalle partiture. Dal momento che alla metà del secolo XVIII fra le cappelle musicali stipendiate mensilmente solo in specifici casi insieme ai cantori figurano strumentisti,³² il canto del solista è ordinariamente sostenuto da una linea di basso numerato che, dagli anni Cinquanta, viene con più facilità elaborata in un disteso accompagnamento organistico con interventi concertati annotati dai compositori. La pervasività di tale fenomeno, limitando l'indagine alle sopravvivenze in archivi milanesi, è apprezzabile dalle partiture dei più tardi mottetti composti per il Duomo da Carlo Baliani negli anni Quaranta, nei quali compaiono le prime parti di Organo obbligato vergate su due pentagrammi, e nella circolazione negli anni Cinquanta e Sessanta di mottetti composti a uso della Cattedrale da Gianandrea Fioroni, oltre che in coeve composizioni di Melchiorre Chiesa.³³ Quando il mottetto assurge a banco di prova nei concorsi per l'assegnazione delle «piazze» di musicisti stipendiati nelle cappelle del Duomo o S. Celso³⁴ – elemento da leggere come il palese riconoscimento del primato del mottetto su tutte le altre forme musicali impiegate nelle chiese di Milano –, Carlo Monza concepisce gli accompagnamenti organistici come riduzioni delle parti strumentali affidate alla *sinfonia*.³⁵

³² La cappella musicale della potente chiesa conventuale di S. Maria del Carmine stipendia, insieme al maestro di cappella Giovanni Battista Sammartini e al quartetto vocale, due violini, un violoncello e un violone (cfr. F. RIZZATO, *La confraternita del Carmine. Società, economia, culto e musica*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, a.a. 1995/96 (tesi non pubblicata depositata nell'Archivio dei Luoghi pii elemosinieri di Milano). Il medesimo Sammartini nel 1754 viene assunto come maestro di cappella della chiesa di S. Maria della Passione, affidata ai Canonici lateranensi, alla guida di un *ensemble* formato dal quartetto vocale e di un solo violino solista (cfr. I-Mas, Archivio generale del Fondo di religione, 302). In anni più remoti gli organici ordinari risultano essere più nutriti: sette strumentisti in S. Carpoforo fra il 1708 e il 1721 (cfr. I-Mas, Archivio generale del Fondo di religione, 526) o la «numerosa comitiva di musicisti e sinfonia» stipendiata dalla ricca confraternita di S. Giovanni Battista Decollato alle Case Rotte nel 1720 (cfr. I-Mas, Archivio generale del Fondo di religione, 582).

³³ Cfr. *Surgit amica aurora*, mottetto a Canto solo e Organo obbligato di Melchiorre Chiesa conservato nel fondo musicale di S. Celso in I-Mca, I-Msc 83/26.

³⁴ Il mottetto *Tubae angelicae* (cfr. I-Mca, Fondo musicale di S. Celso, I-Msc 83/14) per Canto solo e Organo obbligato viene composto per il concorso del 1796 con il quale gli amministratori del santuario di S. Celso avrebbero eletto Santino Martinenghi come «musicista soprano».

³⁵ A tale considerazione si unisce un rilievo sulla praticità di un accompagnamento o riduzione organistica elaborata tanto per agevolare l'esecuzione del virtuoso solista quanto un impiego di mottetti originariamente sostenuti dall'intera *sinfonia* anche in occasione di esecuzioni in funzioni accompagnate dal solo organo. Le parti di organo obbligate hanno inoltre agevolato la sopravvivenza in uso di taluni mottetti sino ai primi due decenni dell'Ottocento, quando le condizioni economiche delle chiese prostrate dall'esperienza napoleonica e il clima di austerità propiziato dall'azione pastorale dell'arcivescovo cardinale Gaisruck estromisero dalle chiese la *sinfonia*. Le virtuosistiche linee vocali concepite per evirati cantori venivano cantate un'ottava sotto da tenori e bassi: di ciò resta testimonianza nelle molte partiture riadattate da Carlo Bigatti (1779-1853) per la Cappella musicale del santuario di S. Celso o nei mandati di pagamento dell'amministrazione dell'Ospedale maggiore a favore del tenore Santino Martinenghi in età napoleonica.

Se nelle chiese gestite dal clero regolare e secolare l'organo suonava per le celebrazioni domenicali e festive mentre il ricorso alla *sinfonia* marcava solennità straordinarie, per inveterata tradizione sotto le volte della Cattedrale qualsiasi strumento diverso dall'organo era stato bandito sin dai tempi di san Carlo. I maestri di cappella del Duomo, pur ricoprendo la piazza più prestigiosa e meglio retribuita della città, erano tenuti a prediligere uno stile severo e osservato al fine di mostrarsi quali paradigmi viventi e sonanti dell'ortodossia musicale canonizzata dall'assise tridentina. Non potendo avvalersi degli effetti di colore prodotti dalle varie famiglie di strumenti che allora costituivano il vanto delle *sinfonie* meneghine dentro e fuori dalle chiese, la musica prodotta per la Cattedrale si ritagliò un proprio tratto distintivo mediante la consapevole riproposizione di stilemi e mezzi espressivi volutamente arcaici quali la policoralità o la preferenza per una scrittura polifonica scevra da qualsiasi vezzo o ridondanza. Questioni di pratica necessità gestionale consentirono la compresenza, per tutto il Settecento, dei grandi mottetti polifonici policorali insieme a omologhe pagine per voce sola o concertate con uno o due organi. Dal *Gerletto*³⁶ della Cappella musicale del Duomo, il diario redatto fra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento dal vicemaestro Francesco Bianchi (1752-1810),³⁷ si ricavano notizie precise sulla prassi liturgico-musicale della Cattedrale, compresa l'adozione di mottetti di argomento libero a quattro od otto voci al posto degli offertori prescritti dal *proprium missae* in ogni circostanza dell'anno liturgico, a eccezione delle domeniche di quaresima e delle celebrazioni da *Requiem* per le quali non si dice «offertorio, o sia motetto» ma solamente «offertorium». Nei vesperi pontificali celebrati dall'Arcivescovo, dei cinque salmi canonici previsti dal breviario ne vengono intonati soltanto due per lasciare il posto ad altrettanti mottetti;³⁸ dopo il canto del *Magnificat* è prevista l'esecuzione di un altro mottetto.³⁹ L'ultima messa della mattina di Natale e quella della festa dei ss. Innocenti è interamente commentata da mottetti: non vengono eseguiti «*proprium* e *ordinarium missae* ma si cantano diversi motetti, non stabilito il n° si prende per ogni motetto soldi 2»:⁴⁰

fra tanto che sono in coro per la nostra messa, che dobbiamo cantare, suona il campanone per chiamare li signori di città per venire all'altra messa, dove noi cantiamo li motetti, e subito monta sopra li scalini il celebrante si cominciano li motetti, e non si lascia in libertà, che l'Evangelio, dove sona l'organo solo, e il *Sanctus*, dove sona l'organo l'elevazione, et in tempo della comunione, che suonano la pastorale.

L'esecuzione di mottetti allietta anche le visite o la presenza a celebrazioni liturgiche in Duomo degli arciduchi o altri esponenti della casa regnante: «Quando vengono le Loro A.R. non si dice né

³⁶ I-Ma, A. 11 suss.

³⁷ Cfr. D. STEFANI, «*Avvenimenti accaduti in tempi de' nostri vecchi*». Una fonte settecentesca per la Cappella musicale del Duomo di Milano, in *La musica sacra nella Milano del Settecento* cit., pp. 139-144.

³⁸ La sostituzione di alcuni salmi del vespro con mottetti di argomento libero è attestata nel Settecento anche a Venezia e Napoli: si vedano in merito P. G. GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze, Olschki, 2006, e il già citato TUFANO, «*Ma qual necessità*» cit.

³⁹ Il vespro pontificale di rito ambrosiano prevede, dopo il canto del *Magnificat*, l'esposizione e adorazione eucaristica: non è improbabile immaginare la collocazione, a questo punto del rito, di uno dei moltissimi mottetti estatico-contemplativi di derivazione monacale ancora in uso nella seconda metà del Settecento.

⁴⁰ I-Ma, *Gerletto*, p. 145.

sexta, né nona, ma bensì si canta un motetto quando vengono, come quando partono».⁴¹ Il considerevole numero di mottetti a una, due, tre, quattro od otto voci composti dai maestri di cappella della Cattedrale attivi nel Settecento – fra Balliani, Fioroni, Sarti e Monza sono oltre 200 partiture⁴² – lascia intuire anche altri utilizzi oltre a quelli documentati dal *Gerletto*. La struttura del mottetto viene applicata trasversalmente in tutte le chiese della città anche all'onnipresente *Tantum ergo* che segna il momento della benedizione eucaristica a conclusione del vespro. La natura strofica del testo, tratto dalle ultime due stanze dell'inno eucaristico *Pange lingua*, offre ai maestri di cappella la possibilità di affiancare due arie di carattere contrastante,⁴³ un'aria solistica e un coro⁴⁴ o un'aria solistica e un duetto.⁴⁵

Gli elementi contraddistintivi della produzione sacra festiva milanese in età galante sono da una parte la *sinfonia* e, dall'altra, gli acclamatissimi musicisti alle cui virtù canore è dato spazio non solo nelle parti fisse della messa e del vespro – dove vengono loro riservate arie di proporzioni contenute –, ma anche, e specialmente, nei mottetti.⁴⁶ A eccezione della Cattedrale, la *sinfonia* distingueva il grado di solennità dei festeggiamenti musicali allestiti dalle confraternite e dai capitoli segnando, con crescente frequenza nella seconda metà del secolo XVIII, l'adesione al più aggiornato codice comunicativo da parte di chiese di ogni ordine e grado. Nonostante le mai abrogate restrizioni sull'uso di strumenti musicali diversi dall'organo nelle chiese di rito ambrosiano, la biritualità⁴⁷ e la circolazione degli stessi musicisti, indipendentemente dal rito specifico, ha agevolato la formazione

⁴¹ *Ivi*, p. 140.

⁴² Limitando il computo alle sole partiture composte e ancora conservate nell'Archivio musicale della Cappella della Cattedrale. Cfr. C. SARTORI, *La Cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1957. I mottetti composti da Balliani sono 58, quelli di Fioroni 63, di Sarti 5 e di Monza 49. Il più prolifico autore di mottetti sacri a uso della Cattedrale fu Giovanni Antonio Grossi, che nei soli otto anni della propria reggenza ne compose almeno 350, conservati in I-Mfd. Non tutta la musica depositata in I-Mfd è stata pensata per la Cattedrale: come ben riferito da Roberto Fighetti, archivista della Veneranda Fabbrica, alla morte del maestro di cappella in carica alcuni emissari della medesima Fabbrica si recavano nell'appartamento del maestro per requisire tutte le partiture e conferirle nell'Archivio musicale della Cattedrale.

⁴³ Si vedano, per esempio, i molti *Tantum ergo* di Fioroni conservati in I-Mfd o l'esemplare per Canto solo e Continuo in I-Mca, I-Msc 65/18, che si articola in un primo movimento Largo (*Tantum ergo*) e in un successivo Allegro («Genitori»). La presenza o meno della *sinfonia* è influente per la conformazione dei *Tantum ergo* a voce sola bipartiti, giacché la medesima alternanza di tempi lenti e veloci si ritrova anche nel «*Tantum ergo*» a basso solo con *sinfonia* di Carlo Monza conservato in I-Ma, M 7 suss.

⁴⁴ In I-Ma, M 7 suss. è conservato anche un altro *Tantum ergo* di Carlo Monza composto probabilmente per i servizi musicali affidati a musicisti della cappella del Duomo fuori dalla Cattedrale dove, sostenuti dal solo organo, alla prima aria del Tenore (*Tantum ergo*) segue il «Genitori» per sei voci virili.

⁴⁵ *Ibid.* Un altro *Tantum ergo* di Carlo Monza presenta la prima aria, *Tantum ergo*, per Canto solo e Organo, aggiungendo nel successivo «Genitori» anche una parte di Basso indipendente.

⁴⁶ Cfr. M. MARNI, *Luigi Marchesi musicista contralto della cappella del santuario di San Celso di Milano*, in *Musica, lettere e istituzioni a Milano nell'età di Luigi Marchesi (1754-1829)*, a cura di R. Cafiero e S. Aresi, Alkmaar, Stile galante, 2021, pp. 49-58.

⁴⁷ Cfr. CHR. RIEDO, *Tra rito ambrosiano e rito romano. La musica nelle chiese di Milano e la circolazione delle sue fonti*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento* cit., pp. 1-24.

di un repertorio ibrido spendibile con qualche minimo accorgimento sia nelle funzioni “all’ambrosiana” che in quelle “alla romana”.⁴⁸ La volontà di impreziosire le funzioni con la variegata tavolozza timbrica offerta dai corni, dagli oboi o dalle *flutte* della *sinfonia* non rappresenta un’indebita intromissione di elementi profani nel sacro recinto, bensì testimonia l’impiego consapevole di una componente imprescindibile per ottenere gli effetti richiesti dallo stilema della tempesta di mare.⁴⁹ La declinazione ecclesiastica della tempesta risulta particolarmente funzionale alle diverse sfumature richieste dai testi in riferimento alla condizione dei peccatori impenitenti,⁵⁰ ai travagli che arrovellano le anime periclitanti⁵¹ o alla forza travolgente dell’amore divino.⁵² L’accompagnamento strumentale valorizza anche i mottetti afferenti all’altra grande categoria, che è quella della serena contemplazione o del giubilo dei celicoli, composizioni rappresentate da una nutritissima schiera di partiture spendibili appropriatamente in ogni occasione in virtù della genericità dei testi intonati.⁵³

A questa categoria appartiene anche il più celebre dei mottetti milanesi: *Exultate, iubilate* K. 165 di Wolfgang Amadé Mozart. Composto per la festa titolare della chiesa teatina di S. Antonio abate il 17 gennaio 1773, tale mottetto dimostra la sua milanesità non solo nella struttura quadripartita in aria I («Exultate, iubilate»), recitativo («Fulget, amica dies»), aria II («Tu virginum corona») e Alleluia finale, ma anche nel testo intonato. L’incipit esortativo «Exultate, iubilate!», oltre a essere condiviso con un mottetto composto mezzo secolo prima da Carlo Balliani per il Duomo⁵⁴ e con uno

⁴⁸ Fra le spie più evidenti di questa elasticità si possono citare le varianti testuali sovrascritte nelle partiture e parti staccate nel *Credo* o nel *Magnificat* e la giustapposizione del triplice *Kyrie eleison* al termine del *Gloria* nelle messe di rito ambrosiano.

⁴⁹ Cfr. D. VERGA, *Tempeste di mare a Milano. Sviluppo della sinfonia milanese nella produzione di Carlo Monza*, in *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, a cura di D. Daolmi e C. Fertoni, Milano, LED, 2011, pp. 352-402.

⁵⁰ Il testo del primo movimento del mottetto *Caelo tonanti* di Melchiorre Chiesa recita: «Caelo tonanti, mare fremente, sagittae et venti sunt pro vindicta impii mortalis. Cordi tremanti, anima adflicta dicit quam fera et severa sors mea fatalis».

⁵¹ Il testo intonato da un mottetto di Melchiorre Chiesa cita: «In hoc mare tempestoso, almae fervide pugnate, iam triumphum decantate et de vento vos ridete»; il medesimo luogo di un mottetto ambrosiano di Carlo Monza dice: «Astra fortiter tonate dura fulmina vibrare et pro me bellate, o venti, furiando violenti contra averni potestatem».

⁵² Due mottetti di Fioroni conservati in I-Mfd e in I-Ma intonano: «Lux turbato fulget caelo, fulminato noctis velo ornat montes, pingit fonte et gaudere facit me, e cadant fulmina et procellae contra me, barbarae stellae semper influant quando flammis sento in me. Divini amoris dulces erunt poenae amarae».

⁵³ Il testo di un sontuoso mottetto per l’offertorio a due cori e due organi composto da Fioroni per il Duomo recita: «Cantate, psallite, angeli laetantes, dum nobis rutilat divini luminis de caelo fax. Pulsate tympana, plaudite vocibus, sonus dent organa. Sit caelo gloria, sit terra pax». Contenuti simili si ritrovano nel mottetto *Tubae angelicae* di Carlo Monza: «Tubae angelicae, superni chori laeto concentu resonare, vosque, fideles, plausu sonoro voce festiva iubilare» o in un coevo mottetto di Agostino Quaglia (1744-1823): «Caestes chori laetantes hostiam laudis immolate, congaudete, iubilare! In hac die periucinda vestra voce fac iucunda, gloriam Deo decantate».

⁵⁴ Cfr. I-Mfd, Maestri di cappella, b. 65 n. 19. Il testo principia con: «Exultate iubilare, caeli cives alti chori: divi Caroli sonori hodie glorias decantate». Il mottetto a due voci concertanti e organo prosegue con

contemporaneo – o di poco posteriore – musicato da Francesco Pogliani (1731-1791),⁵⁵ attesta l'inserimento nella lunga tradizione dei mottetti di contemplazione celeste e il loro impiego (seppur non esclusivo) nella celebrazione delle feste dei santi: l'*Exultate, iubilate* mozartiano celebra sant'Antonio abate, come l'omonimo mottetto di Balliani celebra san Carlo vescovo. Il recitativo che segue i primi ottonari latini giustifica l'atmosfera dei «dulcia cantica» con il fatto che «iam fugere et nubila et procellae», ma non l'invocazione alla «virginum corona» presentata dalla terza aria. L'incoerenza testuale riscontrabile fra le quattro parti del mottetto mozartiano,⁵⁶ condivisa da altri e coevi saggi della produzione mottettistica milanese settecentesca, sembra dimostrare la preminenza, in questi anni, della musica su un testo che è pretesto per portare il linguaggio musicale più aggiornato anche nelle chiese di Milano. La stesura di un mottetto tanto milanese dimostra l'assodata capacità del giovane Mozart di assorbire e rielaborare il linguaggio musicale e i mezzi espressivi dei contesti entro i quali si trovava a operare. Come è facile individuare il segno lasciato da *Exultate, iubilate* nei mottetti milanesi composti nell'ultimo quarto del secolo XVIII,⁵⁷ così è agevole il riconoscimento degli elementi testuali, stilistici e musicali ricorrenti nei mottetti di Carlo Balliani, Gianandrea Fioroni, Melchiorre Chiesa, Carlo Monza o Agostino Quaglia.

Nella stagione che spazia dalle soppressioni giuseppine alla calata dei giacobini, il continuo riassetto del tessuto ecclesiastico cittadino non impedisce il mantenimento di prassi divenute ormai tradizionali. Da inedite fonti d'archivio e dallo spoglio dei periodici antichi si evince come il grande mottetto *con sinfonia* articolato in quattro movimenti in questo periodo venga percepito quale genere musicale proprio delle solenni occasioni celebrative straordinarie.⁵⁸ L'abate Isidoro Piantanida (1753-1825) viene assoldato nel 1786 dall'Università dei vetturini per comporre *Miserere, Tantum ergo* e *Motetto* eseguiti da 32 parti di musica; indi per l'Università dei tessitori dirige il *Concerto* e il *Motetto* da lui composti per l'annuo suffragio che si celebrava nella chiesa di S. Maria dei Cappuccini.⁵⁹ Per l'ufficio generale dell'Università dei salumieri, solennizzato con l'intervento di 29 parti di musica, Ferdinando Bonazzi (1764-1845) compone e dirige, sempre nel 1786 in S. Maria dei

una ricca successione di arie e recitativi in una forma molto più estesa che nell'ordinaria pratica della Cattedrale.

⁵⁵ Tramandato dal manoscritto D-Mbs, Mus. ms. 4261, il mottetto *Exultate vos almae cantando* di Francesco Pogliani, maestro di cappella milanese subentrato a Sammartini e Fioroni in parecchi incarichi, presenta analogie nella struttura quadripartita, nel testo e nelle immagini evocate con il mottetto mozartiano: «Exultate vos almae cantando, stelle amiche serene brillando, sphere belle gaudete cum me. Scintillando tua fulgida face, vivo contenta in calma et in pace semper leta mi Iesu cum me. – Letare alma mortalis in hac serena die. Deserta est tristitia si est gaudium in celo, in terra et in mare. – Ad Iesum implora, o alma agitata, si vis fortunata regnare. – Alleluia».

⁵⁶ L'incipit testuale della seconda aria è mutuato dall'inno *Iesu corona virginum* che la Chiesa impiega per celebrare una santa vergine.

⁵⁷ Il parallelismo più evidente, esplicitato anche da somiglianze nelle linee melodiche, si ha fra uno dei modelli che potrebbero aver influenzato Mozart – il già citato *Caelo tonanti* di Melchiorre Chiesa –, mentre l'eco dell'*Exultate, iubilate* sembra ancora presente nel *Tubae angelicae* di Carlo Monza.

⁵⁸ Cfr. D. DELPERO, *Il «Giornale enciclopedico di Milano» (1782-1797) e la «Gazzetta enciclopedica di Milano» (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica milanese*, «Fonti musicali italiane», IV, 1999, pp. 55-111.

⁵⁹ Cfr. I-Mas, Archivio generale del Fondo di religione, 1441.

Cappuccini, *Messa da vivo, Concerto e Motetto la mattina, Miserere, Concerto e Motetto la sera*.⁶⁰ Risale a questi anni una delle più tarde sopravvivenze milanesi di mottetti sacri per voce sola e *sinfonia*: il mottetto *Barbara mors* musicato da don Giorgio Formenti alla fine degli anni Ottanta del Settecento.⁶¹

La cangiante versatilità del mottetto sacro non ha subito particolari ripercussioni nella travagliata stagione giacobina, come dimostrano i mottetti composti da Agostino Quaglia per i servizi liturgici della Cattedrale a partire dal 1802, quando ne venne nominato maestro di cappella, e dalle sporadiche sopravvivenze di altri mottetti risalenti ai primi anni del nuovo secolo.⁶² Se si considera che nei 21 anni di direzione della cappella del Duomo Agostino Quaglia ha composto solo dieci mottetti, che Quaglia stesso non ne ha composti per la cappella del santuario di S. Celso, che ha retto sino al 1811, e che il suo successore alla guida della medesima cappella, Carlo Bigatti, non ha depositato nell'Archivio musicale di quella istituzione alcun mottetto, sembra di cogliere una evoluzione del gusto stilistico e delle consuetudini liturgico-musicali tale per cui il mottetto sacro, dopo oltre due secoli e mezzo, cominciava a perdere forza ed efficacia. Con il ritorno degli austriaci venne insediato sulla cattedra di Ambrogio e Carlo il carinziano Carlo Gaetano Gaisruck (1769-1846), arcivescovo della Restaurazione.⁶³ La chiesa ambrosiana uscì prostrata dal ventennio di dominazione francese non solo per la notevole riduzione dei luoghi di culto aperti in città, ma anche per la perdita dei notevoli profitti un tempo derivanti da livelli, affitti e legati di messa alienati, insieme a molti beni immobili, o confluiti nel patrimonio demaniale. L'azione pastorale del cardinale Gaisruck si inserì nel solco dell'ortodossia propugnata 250 anni prima dal suo omonimo predecessore Borromeo e fu improntata al risanamento morale e culturale. Con due lettere circolari «ai parrochi e coadiutori della nostra città e diocesi» emanate nel 1819 e nel 1825 l'Arcivescovo cercava di stroncare malcostumi e abusi liturgici, fra i quali rientrano anche «il suono e il canto teatrale».⁶⁴ Il potente proclama arcivescovile nulla poté contro l'affermazione nelle chiese del linguaggio musicale più aggiornato – pur nel suo registro più alto – e dei più pratici calchi operistici. Se le maglie della censura non furono abbastanza strette da evitare che molto del repertorio organistico più recente, modellato su prestiti teatrali, riuscisse a far breccia nei fedeli e in buona parte del clero, un richiamo sull'intonazione tassativa – in canto fermo, figurato o polifonia – dei testi previsti dal rituale mieté come prima e più illustre vittima proprio il mottetto sacro, che aveva fatto della libertà testuale e dell'adozione degli stilemi più attuali i propri tratti distintivi e punti di forza. Compilando un ideale catalogo delle opere di Benedetto Neri (1771-1841) e Pietro Piazza (1782-1855), i musicisti attivi in Duomo durante l'episcopato del cardinale Gaisruck più rappresentati quanto a

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cfr. I-Mc, M.S. ms. 96.1. Il mottetto *Astra fortiter tonate* per Basso solo e *sinfonia* di Carlo Monza (I-Ma, M 8 suss.) sembra precedere di qualche manciata d'anni il mottetto di Formenti, sacerdote milanese attivo come organista e maestro di cappella in alcune chiese della città fra il 1775 e la fine del secolo.

⁶² Uno dei più tardi esempi di mottetto sacro milanese è *O quam magna, o quam decora* (cfr. I-Mfd, Maestri di cappella, b. 24 n. 61) composto da Ferdinando Bonazzi per Canto solo e Organo obbligato.

⁶³ Cfr. M. PIPPIONE, *L'età di Gaisruck*, Milano, NED, 1984.

⁶⁴ I-Mca, Stampati, Cardinale Gaisruck: «Escluso vogliamo assolutamente dalle chiese il suono e il canto teatrale, siccome quello, che è notabilmente distrattivo del divin culto e introducente, giusta il parlar delle divine scritture, l'abbominazione del luogo santo».

partiture sopravvissute,⁶⁵ ci si accorge che non si trovano mottetti sacri ma molte intonazioni di antifone, offertori e altri testi del *proprium missae*, segno del definitivo abbandono di una pratica che – complici l'estromissione forzata delle *sinfonie* e la giubilazione degli ultimi evirati cantori dalle cappelle musicali – ormai aveva esaurito il proprio potenziale comunicativo.

MATTEO MARNI è dottorando in Storia della musica nell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano con un progetto sulla musica sacra a Milano fra Sette e Ottocento. Cultore della materia per l'insegnamento di Storia della musica nel medesimo ateneo, si dedica principalmente allo studio della prassi liturgico-musicale milanese e italiana d'età moderna, ambito di studi cui ha dedicato partecipazioni a convegni internazionali, saggi e articoli in riviste scientifiche.

MATTEO MARNI is a Ph.D. student in History of Music at the Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan with a project on sacred music in Milan between the 18th and 19th centuries. A teaching assistant for History of Music at the same university, his main focus is the study of modern Milanese and Italian liturgical-musical practice, the field to which he has dedicated international conference presentations as well as essays and articles in academic journals.

⁶⁵ Benedetto Neri da Rimini subentrò come maestro di cappella alla morte di Agostino Quaglia nel 1823, Pietro Piazza fu secondo organista della Cattedrale sino al 1841, quando la giubilazione di Ferdinando Bonazzi gli consentì la promozione al primo organo. Pietro Piazza, ultimo esponente di una longeva dinastia di musicisti di chiesa milanesi, scrisse molta musica per gli uffici liturgici del Duomo nell'*interim* fra la dipartita di Neri e l'elezione di Raimondo Boucheron quale nuovo maestro di cappella nel 1847.