



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
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
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 (Bernier 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

GALLIANO CILIBERTI*

Conservatorio di musica “N. Rota”, Monopoli

“CANTARE IL VANGELO”.
L’IMPIEGO LITURGICO DEI DIALOGHI IN LATINO
NELLA ROMA DEL SEICENTO

RIASSUNTO – Se le *Historiae sacrae* di Carissimi erano eseguite dopo il terzo salmo nei vesperi (secondo la testimonianza del protonotaro apostolico Michel de Saint-Martin nel 1650), i dialoghi in latino venivano invece impiegati nella liturgia della messa (come testimoniano ben undici componimenti di Vincenzo Ugolini per la Cappella Giulia nel 1621). Il testo di queste composizioni era tratto dal Vangelo, rispecchiava il periodo liturgico e veniva adattato alla musica attraverso piccole modificazioni (a volte con veri e propri tagli che erano naturalmente adeguati alla funzionalità “drammaturgica” del brano). I dialoghi, sostituendo la semplice lettura dei passi evangelici da parte del celebrante, possedevano una forte carica descrittiva. I compositori (Sacchi, Massenzio, Catalano, Antonelli, Pace, Anerio, Quagliati, Ugolini, Ratti, Micheli, Cima, Stefanini, Antonelli, Molli, Mazzocchi, Marazzoli, eccetera) interpretavano il testo secondo le committenze ecclesiastiche (non rinunciando al proprio stile) e spesso affidavano voci diverse ai vari personaggi (per esempio, se nel racconto Gesù era presentato nella sua figura giovanile, la sua voce poteva essere affidata a una tessitura acuta, mentre altrimenti era preferita quella più grave).

PAROLE-CHIAVE: dialogo latino; musica sacra; Roma; liturgia; secolo XVII

“Singing the Gospel”: The Liturgical Use of Latin Dialogues in 17th-Century Rome

ABSTRACT – Whereas Carissimi’s *Historiae sacrae* were performed after the third psalm in vespers (according to the account by apostolic prothonotary Michel de Saint-Martin in 1650), the dialogues in Latin were instead used in the liturgy of the mass (as documented by eleven compositions written by Vincenzo Ugolini for the Cappella Giulia in 1621). The text of these compositions was taken from the Gospel, reflected the liturgical period, and was adapted to the music using small modifications (and sometimes significant cuts that were, naturally, appropriate to the piece’s “dramaturgical” functionality). Replacing the simple reading of Gospel passages by the celebrant, the dialogues had a powerfully descriptive character. The composers (Sacchi, Massenzio, Catalano, Antonelli, Pace, Anerio, Quagliati, Ugolini, Ratti, Micheli, Cima, Stefanini, Antonelli, Molli, Mazzocchi, Marazzoli, etc.) interpreted the text according to the details of each ecclesiastical commission (without relinquishing their own style) and often assigned different voices to the various characters (for example, if Jesus in the story was still young, his voice could be assigned to a high *tessitura*, otherwise a lower one was preferred).

KEYWORDS: Latin dialogue; sacred music; Rome; liturgy; 17th century

* ✉ ciliberti.galliano@gmail.com

Dobbiamo a due intellettuali francesi le testimonianze più importanti sulla musica sacra a Roma nel Seicento. Il primo è il protonotaro apostolico Michel de Saint-Martin, che riferì della pratica dei vesperi in S. Apollinare, testimoniando che si cantavano antifone in musica al vespro, sia prima sia dopo ogni salmo; che suonavano arpe, «turbe» di liuti, violini e altri strumenti; ma soprattutto che dopo il terzo salmo si eseguiva un mottetto della gloria dei beati, del dolore dei dannati o di altri soggetti, che potevano eccitare a servire Dio, cercando di adattare la musica alla poesia:¹

ils chantent à vêpres les antiennes en musique, et par passages auparavant, et après chaque pseume; par intervalle, ils font sonner des harpes, des turbes de luth, des violons, et autres instrumens; et après le troisième pseume, ils chantent un motet de la gloire des bien-hereux, de la peine des damnés, et autres suiets, qui peuvent exciter à servir Dieu, et tâchent d'accommoder la musique à la lettre.

L'importanza di questo passo è duplice. Da un lato, conferma la prassi romana di cantare le antifone prima e dopo il salmo inserendo tra questi brani “a intervallo” composizioni strumentali con un organico di arpe, liuti, violini e probabilmente gli strumenti del basso continuo. Dall'altro, Saint-Martin riferisce – e questo è il passo-chiave e più significativo – che dopo il terzo salmo erano di solito inseriti mottetti dialogici e probabilmente anche alcune *historiae* che avevano la vigorosa funzione di suscitare devozione e fede negli ascoltatori (*docere, delectare, movere* nel senso gesuitico della locuzione), in uno stretto rapporto drammaturgico tra parola e musica.² Non è un caso che Saint-Martin faccia anche esplicito riferimento a due oratorii di Giacomo Carissimi che probabilmente aveva ascoltato, ossia *Felicitas beatorum* [*«Exultabunt iusti»*] («un motet de la gloire des bienhereux», recita testualmente il passo) per tre Soprani, due Violini e Basso continuo,³ e

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: B-Bc = Bruxelles, Conservatoire royal, Bibliothèque; D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek “Carl von Ossietzky”, Musiksammlung; F-Pn = Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique; GB-Lam = London, Royal Academy of Music, Library; GB-Lcm = London, Royal College of Music; GB-Lbl = London, British Library; GB-Ob = Oxford, Bodleian Library; GB-Och = Oxford, Christ Church Library and Archives; GB-T = Tenbury Wells, St. Michael's College Library; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-COD = Como, Archivio musicale del Duomo; V-Cvbav = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹ M. DE SAINT-MARTIN, *Le gouvernement de Rome, où il est traité de la religion, de la justice et de la police*, Caen, Adam Caveller, 1652, p. 93.

² Cfr. K. G. FELLERER, *Affectus und effectus in der italienischen Monodie*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XIV, n. 1, 1983, pp. 3-21 e XIV, n. 2, 1983, pp. 119-146; D. V. FILIPPI, *A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism*, «Early Music History», XXXIV, 2015, pp. 1-43.

³ Cfr. B-Bc, ms. 1057 (solo coro finale); D-Hs, ND VI 436.3 (n. 7); F-Pn, Rés. F-934 (C), cc. 88-102; F-Pn, Rés. F-1674 (1); GB-Lam, ms. 40, cc. 151-161; GB-Lam, ms. 42, cc. 1-17; GB-Lcm, ms. 1101/36, cc. 100-105; GB-Lbl, Add. 31472, cc. 42-49; GB-Lbl, Add. 31477, cc. 21v-26r; GB-Ob, Mus. D.26, cc. 145-163; GB-Ob, Mus. Sch. C.9, cc. 128-136; GB-Och, Mus.13, cc. 195-202; GB-Och, Mus.53, cc. 80-94; GB-T, ms. 335, cc. 173-183; GB-T, ms. 1423, cc. 17-45; I-COD, 1.V.9.

Damnatorum lamentatio [«*Turbabuntur impij*»]⁴ («un motet [...] de la peine des damnés») per Alto, Tenore, Basso, due Violini e Basso continuo. Quindi le *Historiae sacrae* di Carissimi erano eseguite dopo il terzo salmo dei vesperi. Esse venivano perciò inserite anche nella liturgia delle ore e potevano non appartenere al genere paraliturgico, come altre tipologie oratoriali. Anzi è proprio all'interno del rito e non fuori che doveva essere suscitata dai Gesuiti quella interiore e salda devozionalità atta a fortificare la fede con *historiae* ricche di immagini retoriche ed *exempla* rilevanti da imitare nonché perseguire.⁵

La seconda testimonianza è di André Maugars, celebre suonatore di viola ma anche di organo che, assistendo verso la fine degli anni Trenta del Seicento ad alcune funzioni liturgiche celebrate nelle chiese romane, ebbe a sostenere nella celebre *Response* (pubblicata dopo il 1639) quanto la musica recitasse il Vangelo del giorno (la storia della samaritana, delle nozze di Cana, di Lazaro, della Maddalena, della passione) e come i cantori imitassero perfettamente i vari personaggi dialoganti con l'evangelista: «la musique recitoit l'Évangile du iour, comme l'histoire de la samaritaine, de la canané, du Lazare, de la Magdelaine, et de la passion de notre Seigneur: les chantres imitans parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Évangeliste».⁶ Egli, dunque, si meravigliava di come questa musica potesse sostituire la lettura quotidiana del Vangelo attraverso un vero e proprio dialogo tra i cantori intenti a interpretare i personaggi salienti del passo neotestamentario, mentre l'Evangelista fungeva da narratore o *Historicus*. Una tecnica liturgico-musicale ancora sconosciuta in Francia: la introdurrà Marc-Antoine Charpentier quasi trent'anni dopo e posteriormente al suo soggiorno romano. Da qui il comprensibile stupore di Maugars per un genere che non aveva mai ascoltato prima, giacché molti dialoghi prevedevano non solo lo stile recitativo (rilevabile del resto *ad abundantiam* anche nei melodrammi romani coevi), ma pure l'impiego diffuso della policoralità.

Per comprendere meglio il modo con cui questo tipo di musica esprimesse una spiritualità tutta protesa verso la devozione, la vita consacrata e la perfezione evangelica è opportuno far riferimento a quel contesto culturale propugnatore del nuovo indirizzo postconciliare. In tale quadro concettuale è possibile comprendere quanto l'oggettiva uniformità stilistica impiegata nei dialoghi (l'impiego di ampi recitativi per la declamazione del testo evangelico non esenti però da brevi *ensembles* vocali e da ritornelli strumentali, così come l'utilizzo della tecnica a più cori) fosse specchio non di una ripetitività fine a sé stessa, ma di un modo di esprimere ideologicamente forti senti-

⁴ Pubblicato in G. CARISSIMI, *Sacri concerti musicali a due, tre, quattro e cinque voci*, Roma, Mascardi, 1675 (RISM A/I C1222).

⁵ Cfr. TH. D. CULLEY - CL. J. MCNASPY, *Music and the Early Jesuits (1540-1565)*, «Archivum historicum Societatis Iesu», XL, 1971, pp. 213-245; T. FR. KENNEDY, *Jesuits and Music: Reconsidering the Early Years*, «Studi musicali», XVII, 1988, pp. 71-100; E. COSTA, *Musica e Gesuiti. Dal carisma degli inizi alle sfide della storia*, «La civiltà cattolica», III, n. 3869, 2011, pp. 373-384; D. R. M. IRVING, *Music in Global Jesuit Missions, 1540-1773*, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, a cura di I. G. Županov, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 598-634.

⁶ [A. MAUGARS], *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639*, s.n.t., p. 12. Cfr. anche G. PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia. Storia critico-letteraria*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 239-241; D. ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908, pp. 250-251; J. LIONNET, *André Maugars: risposta data a un curioso sul sentimento della musica in Italia*, «Nuova rivista musicale italiana», XIX, 1985, pp. 681-707: 686-689.

menti di pietà. Lo aveva intuito Maugars stesso dopo l'attento ascolto di queste composizioni: «Le ne vous sçavrois loüer assez cette musique récitative, il faut l'avoir entenduë sur les lieux pour bien iuger de son mérite». ⁷ Lo spazio acustico era dunque decisivo, secondo Maugars, per apprezzare la musica dei dialoghi. Sappiamo con certezza della loro esecuzione nella Cappella Giulia ⁸ e nella chiesa del SS. Crocifisso, ⁹ luoghi dove l'irradiazione multivettoriale delle risonanze delle voci, degli strumenti e degli organi spesso collocati nei diversi punti architettonici di questi spazi, poneva il "pubblico" dei fedeli in balia di vere e proprie dialettiche fluttuazioni di intensità sonora che influivano decisamente sulle emozioni così da porre gli ascoltatori in uno stato di rapimento uditivo permanente.

Il rapporto tra differenti distanze e la produzione del suono ovvero tra «idiomatiche indicazioni mensurali d'ambiente» costituiva un elemento evidente proprio in alcuni di questi brani. ¹⁰ Nel dialogo dell'annunciazione, Grandi aveva previsto una voce celeste affidata a due soprani che ripetutamente cantavano – quasi "tropando" il testo evangelico – i primi versi dell'antifona per l'Immacolata Concezione *Tota pulchra*. ¹¹ Nel dialogo della Trasfigurazione di Ugolini, Dio (Basso) appariva improvvisamente in una nuvola. ¹² In quello del figliol prodigo di Mazzocchi il *Pater* (Basso), il *Filius senior* (Tenore) spettavano al primo coro; l'*Historicus* era impersonato dalle voci del secondo coro o, se rappresentato da parti solistiche (Soprano o Contralto), queste potevano essere distribuite tra primo e secondo coro; ma il *Filius prodigus* (Soprano) non apparteneva né al primo né al secondo coro, quindi doveva essere collocato nell'esecuzione in un punto diverso rispetto agli altri due gruppi. ¹³

Tale articolazione multifonica soggetta alla spazialità dei luoghi sacri, consociava i suoni, li filtrava sino a farli pervenire da direzioni specifiche, ideate e spesso anche organizzate dall'autore,

⁷ [MAUGARS], *Response faite à un curieux* cit., p. 12.

⁸ Cfr. G. CILIBERTI, *I "Dialoghi" (c. 1620-1621) di Vincenzo Ugolini: nuovi documenti sugli antecedenti dell'oratorio latino a Roma*, in *Les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier. Origines, contextes, langage, interprétation. Hommage à Patricia M. Ranum*, a cura di C. Cessac, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 47-62.

⁹ Cfr. GR. DIXON, *Oratorio o mottetto? Alcune riflessioni sulla classificazione della musica sacra del Seicento*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII, 1983, pp. 203-222: 210-211.

¹⁰ V. CONSOLI, *L'articolazione direzionale nelle composizioni musicali. Progetti per cupole di suono*, in *Lo spazio della musica. Flessibilità e nuove configurazioni spaziali*, a cura di F. Castagneto e D. Radogna, Roma, Gangemi, 2005, pp. 25-33: 32.

¹¹ Cfr. A. GRANDI, *Missus est Gabriel* [«Dialogo»], nel suo *Primo libro de' motetti a due, tre, quattro, cinque & otto voci, con una messa a quattro voci accommodati per cantarsi nell'organo, clavicembalo, chitarrone o altro simile strumento con il basso per sonare [...] nuovamente dati in luce con privilegio*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610 (RISM A/I G3417); ed. a cura di H. E. SMITHER, *Oratorios of the Italian Baroque, I: Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600-1630*, Laaber, Laaber, 1985, pp. 26-41. Cfr. anche FR. NOSKE, *Saints and Sinners: The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 19, 28.

¹² V. UGOLINI, *Assumpsit Iesus Petrum et Iacobum*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 69v-71r.

¹³ Cfr. D. MAZZOCCHI, *Homo quidam habuit duos filios* («Dialogo del prodigo»), nelle sue *Sacrae concertationes binis, ternis, quinis, octonis, novenisque vocibus [...] pro oratorii modis musicis concinnata*, Roma, Giacomo Fei, 1664 (RISM A/I M1678); ed. nelle sue, *Sacrae concertationes*, a cura di W. Witzmann, Köln, Volk-Gerig, 1975, pp. 101-116. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 73.

verso l'ascoltatore. Naturalmente l'intersezione sinestesica tra udito e vista costituiva il modo più arduo per coinvolgere la massa di devoti, rispetto magari a forme più semplici ma maggiormente partecipative praticate nei paesi protestanti come i corali. L'obiettivo finale, ovvero quello di cercare di fornire attraverso la musica «una soluzione al problema della salvezza dell'uomo visto per la prima volta come individuo»,¹⁴ risultava concettualmente simile nei due schieramenti, ma ne era molto diversa la risposta. Perciò la declamazione nei dialoghi di Marazzoli,¹⁵ l'omioritmia policorale in quelli di Ugolini,¹⁶ l'elaborazione delle parti nonché il loro movimento all'interno dei cori in Sacchi¹⁷ e in Domenico Mazzocchi, gli *ensembles* strofici in Graziani¹⁸ rappresentavano quegli espedienti tecnici funzionali non solo a esperienze compositive e stilistiche precipue della cosiddetta "scuola romana" (mai fisse e sempre in trasformazione durante tutto il Seicento), ma rispondevano anche a quell'«ut verba intelligerentur», concetto-base ideologico quanto estremamente generico sul piano della normativa pratica, degli indirizzi controriformistici.¹⁹

Sebbene il dialogo costituisca l'espressione di una forma musicale circoscritta non certo diffusa, essa probabilmente rappresentò una delle risposte più interessanti dal punto di vista artistico della nuova concezione della messa posttridentina. L'enfaticizzazione del Vangelo attraverso la musica dava risalto alla celebrazione in quanto «sacrificio», e costituiva il punto centrale del cerimoniale liturgico atto a esaltare la simbologia più importante dell'insegnamento morale della Chiesa: quello «della conversione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo».²⁰ Cotalità magisteriale, direbbe Paolo Prodi, dove l'incoraggiata *devotio* controriformistica poteva manifestarsi anche e soprattutto attraverso una inusitata "teatralità" della musica liturgica intesa quale nuova espressione di pietà o nuovo spettacolo di culto, precetti perfettamente rispondenti all'impianto concettuale generale del rinnovato corso tridentino.

Ne fu consapevole un importante musicista attivo a Roma durante i primi quarant'anni del Seicento: Vincenzo Ugolini. Egli entrò in contatto con l'ambiente devozionale, operando (nel periodo 1619-20) in diverse arciconfraternite e confraternite romane: quella della SS. Trinità dei Pel-

¹⁴ P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 271.

¹⁵ Cfr. M. MARAZZOLI, *Veni Iesus in civitatem Samariae*, in V-CVbav, Q. VIII. 188, cc. 18v-27v. Per la descrizione dettagliata del manoscritto si veda W. WITZENMANN, *Autographe von Marco Marazzolis in der Bibliotheca Vaticana (I)*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VI*, a cura di F. Lippmann, «Analecta musicologica», VII, 1969, pp. 36-86: 66. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 65.

¹⁶ Cfr. CILIBERTI, *I "Dialoghi"* cit., pp. 54-55.

¹⁷ Cfr. S. SACCHI, *Gabriel Angelus* («[Dialogus B. M. V.]»), in *Missa, motecta, Magnificat et litaniae B. M. V. Salvatoris Sacchi [...] cum basso continuato ad organum, nec non decem motecta diversorum excellentissimorum auctorum octonis vocibus*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1607 (RISM B/I 1607²). Cfr. anche S. FRANCHI (in collaborazione con O. SARTORI), *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVII*, I/1: *Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650*, Roma, IBIMUS, 2006, pp. 43-48.

¹⁸ Cfr. B. GRAZIANI, *Filii prodigi oratorium*, in I-Bc, Q.43, cc. 149r-159r.

¹⁹ Cfr. O. MISCHIATI, «*Ut verba intelligerentur*»: *circostanze e connessioni a proposito della "Missa papae Marcelli"*, in *Atti del Convegno di studi palestriniani*, a cura di F. Luisi, Palestrina, Fondazione "G. P. da Palestrina", 1977, pp. 415-426.

²⁰ Cfr. PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 264.

legrini, quella di S. Maria del Pianto e quella di S. Maria di Monserrato.²¹ Da qui discende probabilmente l'attenzione del compositore ai generi musicali che potessero esprimere una forte venerazione religiosa quali il dialogo liturgico, forma cui dedicò intense energie nel momento in cui altri musicisti operanti nella Città Eterna ne pubblicavano esemplari significativi come Domenico Massenzio (1612),²² Abundio Antonelli (1616),²³ Ottavio Catalano (1616),²⁴ Vincenzo Pace (1617),²⁵ un anonimo (1618),²⁶ Giovanni Francesco Anerio (1619),²⁷ Paolo Quagliati (1620)²⁸ e

²¹ Cfr. G. CILIBERTI, "voce" *Ugolini, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XCVII, 2020 (ultima consultazione della versione *online*: 5 giugno 2025).

²² Cfr. D. MASSENZIO, *Quanti mercenarii* («Dialogo a cinque voci»), nelle sue *Sacrae cantiones singulis, binis, ternis, quaternis, quinquisque vocibus, cum basso ad organum decantandae [...] liber primus*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1612 (RISM A/I M1309); stampa descritta in FRANCHI, *Annali* cit., pp. 132-134. J. LIONNET, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII^e siècle*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., III, 1985 (supplemento), pp. 91-94, e n.s., IV, 1986 (supplemento), pp. 103-104 (doc. n. 131), cita un esemplare di questa pubblicazione in un inventario di musiche di S. Luigi dei Francesi del 31 maggio 1631. Massenzio fu anche tra i *pueri cantores* di questa chiesa (1598-1600). Il dialogo è edito da SMITHER, *Oratorios* cit., pp. 42-51 (n. 7). Si veggia anche C. WINTER, *Studien zur Frühgeschichte des lateinischen Oratoriums*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLII, 1958, pp. 64-76; H. E. SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 403-433: 430 (n. 7); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 73.

²³ Cfr. A. ANTONELLI, *Adiuvo vos* («a 2, Basso e Soprano. Dialogo»), nelle *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum, binis, ternis quaternisque vocibus concinendae a Fabio Constantino [...] collectae, liber primus, opus tertium*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1616 (RISM B/I 1616¹); stampa descritta in FRANCHI, *Annali* cit., pp. 232-234. Cfr. anche ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio* cit., pp. 247-248; SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 14); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 52.

²⁴ Cfr. O. CATALANO, *Angelus ad pastores* («a 8. Dialogo pastorale per il Natale»), nelle sue *Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinuntur cum basso ad organum [...] liber primus*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1616 (RISM A/I C1520); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 235-237. L. L. PERKINS, *Notes bibliographiques au sujet de l'ancien fond musical de l'église de Saint Louis des Français à Rome (d'après l'étude inédite d'Alberto Cametti concernant la chapelle musicale de cette église)*, «Fontes artis musicae», XVI, 1969, pp. 57-71: 67, cita un esemplare di questa pubblicazione in un inventario di musiche di S. Luigi dei Francesi del 1649; a tal proposito si veggia anche M. STAEHELIN, *Zum Schicksal des alten Musikalien-Fonds von San Luigi dei Francesi in Rom*, «Fontes artis musicae», XVII, 1970, pp. 120-127: 123. Cfr. anche ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio* cit., pp. 248-249; WINTER, *Studien* cit., p. 69; SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 16); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 62.

²⁵ Cfr. V. PACE, *Unde ememus* («Dialogo. Cristo, san Giacomo [*recte*: sant'Andrea] e san Filippo») e *Domine quis habitabit* («In dialogo»), nei suoi *Sacrorum concertuum, qui singulis, binis, ternis quaternisque vocibus concinuntur [...] una cum basso ad organum, liber tertius, opus tertium*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1617 (RISM A/I P22); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 259-262. *Unde ememus* è edito in SMITHER, *Oratorios* cit., pp. 65-69. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 17); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 66.

²⁶ Cfr. *Ave gratia plena* («Dialogo, a 2 Canto e Alto»), nella *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a 2, a 3, a 4 et a 5 posti in luce da Fabio Costantini [...] libro secondo, opera quarta*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1618 (RISM B/I 1618³); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 278-280. Cfr. anche SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 18); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 57-58.

1627²⁹), Romano Micheli (1625),³⁰ Tullio Cima (1625),³¹ Giovanni Battista Stefanini (1626),³² Francesco Antonelli (1629)³³ e Antonio Molli (1638).³⁴ E i passi evangelici (cinque da Luca, tre da

²⁷ Cfr. G. F. ANERIO, *Gabriel angelus loquutus est* («in Annunciazione B. V.»), *Dic nobis angele Dei* («prima pars»), *Hostis Haerodes* [«Dialogo»] e *Saulus adhuc spirans* («in festo sancti Pauli apostolis»), nella sua *Ghirlanda di sacre rose musicalmente contesta & concertata a cinque voci*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1619 (RISM A/I A1125); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 328-330. *Gabriel angelus loquutus est* e *Saulus adhuc spirans* sono pubblicati da SMITHER, *Oratorios* cit., rispettivamente alle pp. 100-108 e 109-121. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 431 (nn. 25-27); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 60 e 83-84.

²⁸ Cfr. P. QUAGLIATI, *Una die vidi* («Dialogo a 3. Doi Soprani & Basso»), *Ardens est cor meum* («3 Canti in dialogo»), *Veniat dilectus meus* («Soprano e Tenore, o vero Soprano. Dialogo»), *Fili quid fecisti* («a doi & in fine a 4. Dialogo»), *Mulier cui plorans* («a 3 Canti. Dialogo») e *Saule* («a doi & a 4. Dialogo»), nei suoi *Motectis et dialogis binis, ternis, quaternis, quinis & octonis vocibus alternatim concinnendis. Quae omnia ita sunt in hoc eodem libro accomodata; ut singulis etiam vocibus cantu scilicet, vel tenore possint decantari*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620 (RISM A/I Q10); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 384-387. Cfr. anche SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 431 (nn. 28-31).

²⁹ Cfr. P. QUAGLIATI, *Exultate Deo* («Dialogo»), *Ecce nunc die* («Dialogo»), *Veniat dilectus meus* («Dialogo»), *Domine Iesu Christe* («Dialogo»), *Iubilare Deo* («Dialogo»), *Adiuro vos* («Dialogo»), *Dulcissima Virgo Maria* («Dialogo»), *O gloriosa Domina* («Dialogo»), *Cantate Domino ministri eius* («Dialogo»), *Ecce sacerdos magnus* («Dialogo»), *Quae est ista* («Dialogo»), *Miserenimi mei* («Dialogo»), *Ductus est Iesus* («Dialogo»), *Omnes gentes* («Dialogo»), *Venite filii* («Dialogo») e *Convertimini* («Dialogo»), nei suoi *Motetti e dialoghi a otto voci concertati con voci sole, con doi bassi seguiti per il primo & secondo organo [...] libro secondo*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627 (RISM A/I Q11); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 582-584. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 64 e 74-75.

³⁰ Cfr. R. MICHELI, *Dialogus Annuntiationis B. M. Virginis vocibus viginti concinnendus, quarum bis sex personae aeterni Patris attributae sunt, et bina singulis aliis quatuor partibus Spiritui Sancto, Mariae Virgini, Angelo et Prophetarum*, Roma, s.e., [1625] (RISM A/I M2690); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 510-512. Il dialogo fu pubblicato quando il musicista era maestro in S. Luigi dei Francesi (1625-27) ed è stato edito in H. E. SMITHER, *Romano Micheli's "Dialogus Annuntiationis" (1625): A Twenty-Voice Canon with Thirty "Obblighi"*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V*, a cura di Fr. Lippmann, «Analecta musicologica», V, 1968, pp. 34-91.

³¹ Cfr. T. CIMA, *Homo quidam fecit cenam magnam* («Dialogo. Canto, Alto, Tenore e Basso»), nei suoi *Motecta binis, ternis, quaternis quinquisque vocibus decantanda cum basso ad organum, liber secundus*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1625 (RISM A/I C2231); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 517-519. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 72.

³² Cfr. G. B. STEFANINI, *Heu me misera* («Dialogo a 2. Canto e Basso»), nei suoi *Motetti concertati a 2, 3, 4 & 5 voci, con il basso dell'organo, libro primo, opera settima*, Roma, Andrea Fei, 1626 (RISM A/I S4732); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 533-534.

³³ Cfr. F. ANTONELLI, *Ascendo ad Patrem* («Dialogo a due Soprani»), nella *Missa ac sacrarum cantionum binis, ternis et quaternis vocibus a trino fratrum germanorum Abundii, Francisci & Angeli Antonelliorum ingenio compositarum, liber quartus*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629 (RISM B/I 1629⁶); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 626-628.

Giovanni e tre da Matteo) costituenti il corpus degli undici componimenti (tutti scritti per la Cappella Giulia nel 1621) ebbero per soggetto in otto casi la vita di Gesù (il ritrovamento di Gesù tra i dottori, le nozze di Cana, le tentazioni, la Trasfigurazione, il colloquio con la samaritana, l'annuncio della nascita di Gesù, Maria Maddalena al sepolcro, l'apparizione ai discepoli di Emmaus) e in tre le parabole (gli operai della vigna, il padre misericordioso o il figliol prodigo, il grande banchetto).³⁵

I testi evangelici di quattro dialoghi ebbero una notevole diffusione nell'Italia del Seicento: le tentazioni vennero musicate da Ignazio Donati nel 1618;³⁶ la parabola del padre misericordioso o del figliol prodigo fu messa in musica da Domenico Massenzio nel 1612³⁷ e da Domenico Mazzocchi nel 1664;³⁸ il colloquio con la samaritana da Marco Marazzoli (*post* 1651);³⁹ il dialogo dell'annunciazione ebbe una notevole fortuna e fu composto da Salvatore Sacchi (1607),⁴⁰ Severo Bonini (1609),⁴¹ Alessandro Grandi (1610)⁴² e Giovanni Francesco Anerio (1619);⁴³ la parabola del grande banchetto risulta musicata da Tullio Cima nel 1625⁴⁴ e da Lorenzo Ratti nel 1628 (ma trattasi di una versione a 8 voci dello stesso brano a 10 voci dello zio Ugolini).⁴⁵

³⁴ Cfr. A. MOLLI, *Beatus vir qui inventus est* («Dialogo»), in *Motetti e sinfonie a due, tre e quattro voci [...] opera prima*, Orvieto, Rinaldo Ruoli, 1638 (RISM A/I M2976); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali cit.*, pp. 769-770. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, p. 95.

³⁵ Per le fonti autografe (Perugia, Biblioteca privata, MS 2), gli organici e la datazione rimando a CILIBERTI, *I "Dialoghi" cit.*, pp. 59-60.

³⁶ Cfr. I. DONATI, *Cum ieiunasset Iesus* («A 4, Alto, Tenor primus, Tenor secundus over Cantus & Bassus. In dialogo»), nei suoi *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, et quattro con il basso per l'organo [...] opera quinta*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 (RISM A/I D3387); edito da SMITHER, *Oratorios cit.*, pp. 70-79. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue cit.*, p. 431 (n. 19); NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, p. 6.

³⁷ Cfr. qui la nota 22.

³⁸ Cfr. qui la nota 13.

³⁹ Cfr. qui la nota 15.

⁴⁰ Cfr. qui la nota 17.

⁴¹ Cfr. S. BONINI, *Missus est Gabriel* [«Dialogo»], nel suo *Primo libro de' motetti a tre voci commodissimi per cantare e concertare nel organo con ogni sorte di stromenti, con un dialogo della Madonna [...] e con il basso continuoato, per maggiore commodità [...] opera terza*, Venezia, Alessandro Raveri, 1609 (RISM A/I B3496); edito da SMITHER, *Oratorios cit.*, pp. 12-19. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue cit.*, p. 429 (n. 2); NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, pp. 9, 60.

⁴² Cfr. A. GRANDI, *Missus est Gabriel* [«Dialogo»], nel suo *Primo libro de' motteti a due, tre, quattro, cinque & otto voci, con una messa a quattro accomodati per cantarsi nell'organo, clavecimbalo, chitarone o altro simile stromento con il basso per sonare [...] nuovamente dati in luce con privilegio*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610 (RISM A/I G3417); edito da SMITHER, *Oratorios cit.*, pp. 26-41. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, pp. 19 e 28.

⁴³ Cfr. qui la nota 27.

⁴⁴ Cfr. qui la nota 31.

⁴⁵ Cfr. L. RATTI, *Homo quidam* [«Dialogo»], nelle sue *Sacrae modulationes nunc primum in lucem editae, pars secunda, una cum basso ad organum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1628 (RISM A/I R332); edito da R. FR.

L'insegnamento morale delle parabole, nonché la narrazione della vita di Cristo costellata di *exempla* estremamente mirati (il ritrovamento di Gesù tra i dottori, le nozze di Cana, le tentazioni, la Trasfigurazione, il colloquio con la samaritana, l'annuncio della nascita di Gesù, Maria Maddalena al sepolcro, l'apparizione ai discepoli di Emmaus) pongono con forza la concezione della musica proclamata dalla controriforma, ovvero «racchiusa in una cornice che ne delimita il perimetro»⁴⁶ rituale e normativo ma pronta a esaltarne il contenuto spirituale ovvero l'area interna della stessa intelaiatura.

La scelta del Nuovo Testamento che andava a tramutarsi in un testo teatralizzato in musica collocava al centro di questa nuova costruzione formale e sonora la salvezza dell'anima dell'uomo e non più la *musica mundana*, quella delle lontane quanto impercettibili sfere celesti tipica del periodo preconciliare.⁴⁷ Il fatto che i dialoghi di Ugolini fossero eseguiti in momenti particolari della liturgia nella più importante basilica della cristianità, la Cappella Giulia di S. Pietro in Vaticano (ampliandone il repertorio di quegli anni), ribadisce ancor più la vocazione della Chiesa a essere «responsabile della salute delle anime».⁴⁸ La *salus animarum* avviene, dunque, anche attraverso l'enfaticizzazione musicale del Vangelo. Un modo per affermare con forza l'idea tutta controriformistica che vede nella capacità redentrice di Cristo, nella sua prioritaria funzione mediativa tra Dio e l'uomo, concretarsi nei sacramenti amministrati dalla Chiesa nel rispetto della disciplina ecclesiastica.

Circa l'effettiva collocazione di questi brani nella liturgia, Smither scriveva che «la posizione del dialogo latino cantato sembra essere stata quella del graduale o offertorio, del quale prendeva il posto».⁴⁹ Se si analizzano però le fonti liturgiche dei testi dei dialoghi e si confrontano con gli analoghi passi editi nel *Missale romanum*, si può rilevare quanto i brani impiegati in questi componimenti abbiano puntuale riscontro nel cerimoniale relativo alla *sequentia sancti Evangelii* (dunque parte integrante della liturgia della Parola) e di conseguenza risultino collocati nella celebrazione eucaristica tra l'Alleluia/tractus e il Credo, perciò subito dopo il graduale e prima dell'offertorio.

Questa chiara ubicazione consente di identificare con precisione il periodo liturgico in cui molti dialoghi – come quelli di Massenzio,⁵⁰ Ratti,⁵¹ Graziani,⁵² Marazzoli,⁵³ Domenico Mazzocchi⁵⁴ – furono eseguiti. In alcuni casi, ulteriori elementi significativi per la datazione delle fonti consentono di determinare anche il giorno esatto della loro esecuzione, come per i dialoghi di

CHAUVIN, *The "Sacrae modulationes" of Lorenzo Ratti opus 1628 (Book I and II)*, Ph.D. diss., New Orleans, Tulane University, 1970, II, pp. 228-246. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 5-6, 70-72.

⁴⁶ Cfr. PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 260.

⁴⁷ *Ivi*, p. 273.

⁴⁸ *Ivi*, p. 269.

⁴⁹ H. E. SMITHER, *Storia dell'oratorio. L'oratorio barocco: Italia, Vienna, Parigi*, Milano, Jaca, 1984, p. 94.

⁵⁰ *Quanti mercenarii*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

⁵¹ *Homo quidam*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

⁵² *Homo quidam*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

⁵³ *Venit Iesus in civitatem Samariae*, Feria VI post dominicam III in quadragesima.

⁵⁴ *Homo quidam*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

Ugolini concepiti per la basilica di S. Pietro⁵⁵ o per quelli uditi da Maugars nell'oratorio del SS. Crocifisso.⁵⁶

Essendo la musica l'arte «che può dare alle parole quella capacità di influenzare la mente che esse non avrebbero ben oltre la catechesi e la predicazione»,⁵⁷ il testo evangelico impiegato nel corpus dei dialoghi si presenta sempre funzionale alla sua forza spirituale intrinseca e alle caratteristiche formali del genere, grazie soprattutto al necessario adattamento “drammaturgico” della *versio* presente nel *Missale romanum* (che, essendo di solito letta, aveva naturalmente dimensioni ampie). Gli interventi di rielaborazione testuale furono molteplici e sostanzialmente tendenti a valorizzare il rapporto diretto tra i personaggi, mitigando per quanto possibile l'intermediazione dell'*Historicus* (soprattutto quando questa appesantiva l'azione o risultava pleonastica). Nel dialogo del ritrovamento di Gesù tra i dottori e in quello delle nozze di Cana, ambedue intonati da Ugolini,⁵⁸ per esempio, i duetti tra Maria e Gesù vedono il testo originario notevolmente emendato rispetto a quello sottoposto alla musica tramite l'abbreviazione della parte dell'*Historicus*, assecondando altresì il senso emozionale dei due brani.

Questo processo di sintesi (riscontrabile sostanzialmente in tutti i dialoghi) interviene senza snaturare il racconto, alterare il significato spirituale o la pregnanza morale degli *exempla* contemplati nel passo evangelico. Restando intatta la sostanza del dogma teologico funzionale alla festività celebrata, nel contempo risulta favorito dal punto di vista teatrale non solo l'interscambio diretto tra tutti i personaggi, ma anche la parallela trasformazione della funzione dell'*Historicus*, coniugando il suo tradizionale ruolo di raccontare o di dare la parola ai personaggi nel dialogo, con quello più essenziale di introdurre e concludere la vicenda. Al contrario quando l'*Historicus* è rappresentato dal coro, come nel dialogo della Maddalena che piange fuori il sepolcro composto da Ugolini,⁵⁹ la sua funzione è quella di enfatizzare la conversazione tra gli angeli, la Maddalena e Gesù. In questo caso vengono evitate cesure (da qui l'affidamento della narrazione al coro), per accentuare il senso drammaturgico di una piccola ma efficace scena unitaria davanti al sepolcro.

Conseguenza degli accorciamenti considerevoli per motivi di eccessiva lunghezza è anche la modificazione semantica del testo evangelico. Questo può avvenire sia collegando passi distanti senza alcuna alterazione, omettendo semplicemente una porzione di testo, sia inserendo o sot-

⁵⁵ Cfr. *Cum factus esset Iesus* (Eu. Luc. 2, 42-52), Domenica I post Epiphaniam (10 I 1621); *Nuptie facte sunt* (Eu. Io. 2, 1-11), Domenica II post Epiphaniam (17 I 1621); *Quid hic statis* (Eu. Matth. 20, 6-16), Domenica in septuagesima (7 II 1621); *Ductus est Iesus in desertum* (Eu. Matth. 4, 1-11), Domenica I in quadragesima (28 II 1621); *Assumpsit Iesus Petrum et Iacobum* (Eu. Matth. 17, 1-9), Domenica II in quadragesima (7 III 1621); *Homo quidam habuit duos filios* (Eu. Luc. 15, 11-32), Sabato post dominicam II in quadragesima (13 III 1621); *Venit Iesus in civitatem Samarie* (Eu. Io. 4, 5-42), Feria VI post dominicam III in quadragesima (19 III 1621); *Missus est Angelus Gabriel* (Eu. Luc. 1, 26-38), In annuntiatione Beatae Mariae Virginis (25 III 1621); *Maria stabat ad monumentum* (Eu. Io. 20, 11-18), Feria V infra octavam Paschae (15 IV 1621); *Qui sunt hi sermones* (Eu. Luc. 24, 17-35), Feria II infra octavam Paschae (12 IV 1621); *Homo quidam fecit cenam* (Eu. Luc. 14, 16-24), Domenica II post Pentecosten (13 VI 1621).

⁵⁶ Cfr. DIXON, *Oratorio o mottetto?* cit., pp. 210-211.

⁵⁷ PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 274.

⁵⁸ Cfr. V. UGOLINI, *Cum factus esset Iesus* e *Nuptie facte sunt*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 50v-53r e 53v-55r.

⁵⁹ Cfr. ID., *Maria stabat ad monumentum*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 90v-92r.

traendo lemmi nel rispetto, per quanto possibile, dei vocaboli presenti nel testo liturgico originario. Una comparazione tra i testi utilizzati da diversi compositori, e che ebbero maggiore diffusione, mostra quanto la tensione morale del messaggio neotestamentario, che costituisce anche la forza intrinseca della musica, venga flessa per appagare una devozionalità desiderosa di risposte e di precetti spirituali utili per le urgenze della vita quotidiana. Nel dialogo del figliol prodigo, per esempio, è molto interessante la maniera di elaborare la struttura del Vangelo realizzata nei componimenti di Graziani e di Charpentier⁶⁰ in cui molti passi-chiave originari vengono preservati (e in ciò i due componimenti trovano congruenza con quelli di Massenzio, Ugolini e Mazzocchi), ma dove il testo neotestamentario risulta sottoposto nel suo insieme a un processo di ampliamento tipicamente didascalico perché intento a esporre con maggior vigore la spiritualità del racconto quale cammino verso la perfezione. Ambedue i musicisti hanno lavorato in istituzioni ecclesiastiche governate dai Gesuiti, ed è quindi comprensibile la loro vicinanza a quella sensibilità spirituale tutta protesa a insistere sui valori educativi della pietà e della devozione. Questo processo di amplificazione del testo originario decreta però anche il definitivo tramonto del dialogo e la sua trasformazione definitiva in oratorio, forma pensata per un pubblico insaziabile di *exempla* utili per sopportare la dura esistenza quotidiana nonché sostenuto e appagato solo dalla meditazione taumaturgica sulle virtù mistiche.

La musica sembra così colmare un vuoto emozionale, una specie di bisogno psicologico che solo l'unione tra musica e devozione può guarire.⁶¹ Le voci dei personaggi del Vangelo con i loro timbri aiutano a lenire tale urgente afflato, stimolando l'immaginario metafisico e spirituale dell'ascoltatore. Per questa ragione la scelta dei registri vocali è molto importante. Nei dialoghi di Ugolini la parte di Cristo è affidata al basso/baritono, salvo che nel dialogo del ritrovamento di Gesù fra i dottori, dove viene eccezionalmente assegnata al soprano (ma qui si tratta di un fanciullo sapiente che parla tra i dottori),⁶² e in quello delle tentazioni a un tenore (individuando nel giovane Cristo una possibile voce maschile intermedia più chiara).⁶³ Così a Maria viene assegnato il registro più acuto di soprano nel dialogo dell'annunciazione (come fa anche Anerio) – probabilmente perché ancora giovane e senza la maternità di Cristo –, mentre quello più grave di contralto figura laddove ella interloquisce con l'autorevolezza di una madre con il figlio Gesù. Ai cori è dato il compito preferenziale della narrazione: ed è proprio in tale veste epifonemica che l'*Historicus* apre ben nove dialoghi liturgici degli undici composti da Ugolini, al fine di rendere immediatamente più comprensibili le parole del testo evangelico.

La musica sacra diventa così un rilevante percorso interno al misticismo postconciliare, costellato da un «pluralismo» di cammini spirituali e comunitari compatibili «con la struttura gerarchica e unitaria della Chiesa romana», nonché espressione «della grande vitalità e diversità degli Ordini religiosi».⁶⁴ Senza la musica resta quasi impossibile capire la spiritualità del Seicento.⁶⁵

⁶⁰ Cfr. M.-A. CHARPENTIER, *Filius prodigus*, H. 399, in F-Pn, *Mélanges*, IV, 29, cc. 70-80 e *Prélude pour l'Enfant prodigue*, H. 399a, in F-Pn, *Mélanges*, XVII, XXIII, cc. 40r-40v (21-22).

⁶¹ Cfr. PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 273.

⁶² Cfr. qui la nota 58.

⁶³ Cfr. V. UGOLINI, *Ductus est Iesus in desertum*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 64v-66v.

⁶⁴ PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 277.

⁶⁵ *Ivi*, p. 276.

GALLIANO CILIBERTI ha conseguito il dottorato in Musicologia nell'Università di Liegi e il diploma di post-dottorato nell'École Pratique des Hautes Études di Parigi; è docente di Storia della musica nel Conservatorio "N. Rota" di Monopoli. Con il volume *Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento* (Turnhout, Brepols, 1998) si è aggiudicato il premio "Bertini Calosso" indetto dalla Deputazione di Storia patria per l'Umbria. Tra le sue ultime pubblicazioni figura la monografia *Music Patronage in Italy* (Turnhout, Brepols, 2021).

GALLIANO CILIBERTI earned a Doctorate in Musicology from the University of Liège and a Post-Doctoral degree from the École Pratique des Hautes Études in Paris; he is a professor of History of music at the Conservatory "N. Rota" of Monopoli. With the volume *Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento* (Turnhout, Brepols, 1998) he won the "Bertini Calosso" prize awarded by the Deputazione di Storia patria per l'Umbria. One of his latest publications is the volume *Music Patronage in Italy* (Turnhout, Brepols, 2021).