



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 (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/10.6092/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

CLAUDIO BACCIAGALUPPI*
Berner Fachhochschule, Schweiz

VARCANDO I CONFINI:
GIOVANNI BATTISTA BERIA IN ENGADINA


RIASSUNTO – Alle comunità religiose di lingua italiana e romancia nelle valli dell’odierno cantone dei Grigioni che passarono alla confessione riformata si presentava la necessità di creare un repertorio musicale nella lingua del popolo. Proprio tra la val Bregaglia e l’Engadina nel Settecento si stamparono le prime edizioni complete in italiano del salterio ginevrino. Le stampe contenevano un repertorio tradizionale: i salmi con la veste polifonica di Claude Goudimel e Claude Le Jeune, e i canti da chiesa più comuni della tradizione zuingliana. Nondimeno, in Engadina il repertorio si allargò notevolmente, se si considera che la trasmissione manoscritta include persino composizioni d’origine cattolica. Per esempio, nel primo Settecento si diffondono, rivestite di un testo romancio, alcune composizioni latine di Giovanni Battista Beria, compositore attivo a Lodi Vecchio, a Mortara e a Novara tra il 1638 e il ’71. La sua musica subì così un triplice passaggio di confine: linguistico, confessionale e politico.

PAROLE-CHIAVE: Giovanni Battista Beria; Svizzera; parodia/travestimento; interconfessionalismo

Crossing borders: Giovanni Battista Beria in Engadin

ABSTRACT – In the valleys of what today is the canton of Graubünden, the Italian-speaking and Romansh-speaking religious communities that converted to the Reformed confession were faced with a need to create a musical repertoire in the common language. Indeed, it was specifically in Bergell and Engadin that the first complete Italian editions of the Genevan psalter were printed in the 18th century. The publications contained a traditional repertoire: the psalms in the polyphonic style of Claude Goudimel and Claude Le Jeune, and the most common church hymns of the Zürich tradition. Nevertheless, the repertoire expanded considerably in Engadin, if one considers that some of the manuscripts passed down to us even include Catholic-derived compositions. In the early eighteenth century, for example, a number of Latin compositions were disseminated, cloaked in a Romansh text, that had been written by Giovanni Battista Beria, a composer active in Lodi Vecchio, Mortara and Novara between 1638 and 1671. Beria’s music thus crossed a three-fold boundary: linguistic, confessional, and political.

KEYWORDS: Giovanni Battista Beria; Switzerland; parody/disguise; interconfessionalism

* ✉ claudio.bacciagaluppi@hkb.bfh.ch;  <https://orcid.org/0000-0003-4376-2809>

Nel Cinquecento, i due maggiori riformatori svizzeri, Jean Calvin e Ulrich Zwingli, non soltanto rimossero altari e immagini dei santi dalle chiese, ma fecero *tabula rasa* anche dell'infrastruttura musicale, smantellando e rivendendo gli organi e destituendo dalle loro cariche i musicisti ecclesiastici. La Riforma non intendeva abolire del tutto la musica dal servizio divino, ma ammetteva soltanto il canto comunitario in lingua volgare, basato sui salmi e pochi altri testi. I calvinisti, particolarmente severi in questo senso, prevedevano soltanto il canto del cosiddetto "salterio ginevrino". Si tratta, com'è noto, della versione metrica francese di Clément Marot e Théodore de Bèze, divenuta canonica. Corredato in origine di una melodia monodica da Guillaume Franc, Loys Bourgeois e Pierre Davantès,¹ ben presto il salterio ginevrino fu arricchito da varie armonizzazioni a più voci, la più fortunata delle quali fu quella di Claude Goudimel. I seguaci di Ulrich Zwingli invece definirono a fine Cinquecento un repertorio di canti religiosi più variegato.² Oltre al canto dei salmi, erano accettate durante il servizio liturgico anche canzoni spirituali, tradizionali oppure di nuova composizione, per varie feste durante l'anno. L'esame dello sviluppo storico del canto riformato al di fuori della Svizzera francese rivela un rapporto cangiante rispetto al repertorio del salterio ginevrino. All'uso dei salmi calvinisti, tradotti in tedesco, romancio e italiano, si affiancano nei primi decenni i salmi «vecchi» (dai repertorii delle comunità di Costanza e Strasburgo) e tra Sei e Settecento un numero sempre maggiore di canti da chiesa di diversa provenienza, solitamente su testi non salmodici.³

Il presente saggio ha come oggetto un esempio di un simile arricchimento del repertorio riformato in Engadina, nel cantone svizzero dei Grigioni. Ai tempi della Riforma questa valle faceva parte del Libero Stato delle Tre Leghe, che però diversamente da oggi era un paese alleato, non un membro della Confederazione. Lo Stato delle Tre Leghe, come suggerisce già il nome, riuniva politicamente i territori della Lega Grigia (da cui il nome Grigioni), della Lega Caddea e della Lega delle Dieci Giurisdizioni. A questi nel 1512 si aggiunsero come territori soggetti Chiavenna, la Valtellina e Bormio. Nel 1797 le sudditanze a sud delle Alpi passarono alla neonata Repubblica Cisalpina e nel 1803, dopo la parentesi della Repubblica Elvetica, nacque l'odierno canton Grigioni. Con la disputa di Ilanz del 1526 la Dieta delle Tre Leghe aveva concesso ai singoli comuni la facoltà di eleggere i propri parroci, cattolici o riformati che fossero, e dunque implicitamente la libertà di

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: CH-BEL = Bern, Schweizerische Nationalbibliothek; CH-Bu = Basel, Universitätsbibliothek, Musiksammlung; CH-Ca = Chur, Staatsarchiv des Kantons Graubünden; CH-SAM = Samedan, Biblioteca Fundaziun Planta; CH-Zz = Zürich, Zentralbibliothek; GB-Lbl = London, British Library; I-COd = Como, Archivio musicale del Duomo; I-Mfd = Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo; I-NOVd = Novara, Biblioteca capitolare di S. Maria (Duomo); US-CHNbcl = Chestnut Hill, MA, Boston College University Libraries, Burns Library; US-R = Rochester, NY, Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester.

¹ Cfr. P. PIDOUX, *Le psautier huguenot du XVI^e siècle*, 2 voll., Basel, Bärenreiter, 1962.

² Cfr. M. JENNY, *Geschichte des deutschschweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 1962. Per una recente disamina delle idee filosofiche di Zwingli sulla musica, si veda M. LUNDBERG, *The World of Sound as a Prison: Ideal and Actual Concepts of Music in the Writings of Huldrych Zwingli*, «Music & Letters», CV, 2024, pp. 1-26.

³ Cfr. A. MARTI, *Die Rezeption des Genfer Psalters in der Deutschsprachigen Schweiz und im rätoromanischen Gebiet*, in *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden: 16.-18. Jahrhundert*, a cura di E. Grunewald, H. P. Jürgens e J. R. Luth, Berlin, De Gruyter, 2004, pp. 359-369.

scelta della confessione. Per questo motivo i confini confessionali non coincidevano con i confini politici: singoli comuni o intere vallate nel Cinquecento passarono alla Riforma, e ancora all'inizio del Seicento nei territori delle Tre Leghe. Infine, le dimensioni politica e confessionale si incrociavano con una terza dimensione, quella linguistica. Sul territorio dei Grigioni si parlavano e si parlano tuttora tre idiomi: accanto al tedesco maggioritario, si parla il romancio nella regione della Surselva e in Engadina, e l'italiano in Val Mesolcina, Val Bregaglia e Val Poschiavo.⁴

La popolazione romancia era perlopiù cattolica in Surselva, riformata in Engadina; quella italiana era cattolica in Mesolcina, riformata in Val Bregaglia e a Poschiavo. Nelle comunità riformate non tedescofone, numericamente minoritarie, nacque l'esigenza di tradurre in romancio e in italiano i canti religiosi della comunità principale di riferimento, quella zuingliana.

A uso della comunità degli esiliati italiani a Ginevra erano già state pubblicate numerose edizioni parziali del salterio calvinista, in varie traduzioni italiane, tra il 1554 e il 1683 (la prima a più voci uscì nel 1560).⁵ Dopo il 1683 gli emigrati italiani si erano probabilmente assimilati del tutto nella comunità francofona o ulteriormente dispersi, fatto sta che a Ginevra non uscirono più, per quanto è noto oggi, edizioni italiane del salterio. Soltanto alla metà del Settecento si produssero due traduzioni integrali, promosse però dai riformati grigionesi di lingua italiana e dunque basate sulla versione tedesca di Ambrosius Lobwasser e corredate dei canti della tradizione zuingliana. *Li CL sacri salmi di Davide ed alcuni cantici ecclesiastici più necessari e comuni* tradotti da Andrea Giuseppe Planta (Strada, Johan Not Janet, 1740) rappresentano la prima pubblicazione integrale in italiano del salterio ginevrino, con la veste musicale di Claude Goudimel. Nel 1753 seguirono *Li salmi di David in metro toscano dati alla luce per chi brama servire a Dio in spirito e verità* tradotti da un certo «signor Casimiro»⁶ con un'appendice di *Canti spirituali per diverse feste et altre occasioni. Con alcuni salmi sopra melodie nove* stampati da Jachen Not Gadina (Soglio, Jachen Not Gadina, 1753).⁷

Il primo libro stampato di canti religiosi in romancio, *Un cudesch da psalms* di Durich Champels, uscì a Basilea presso Jakob Kündig nel 1562. Si trattava di una traduzione del libro di canto di

⁴ Per un panorama generale, cfr. la “voce” *Grigioni*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)*, <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/007391/2023-08-29/> (ultima consultazione: 8 giugno 2025).

⁵ Cfr. A. COLZANI, *Musica della Riforma e della Controriforma in Val Bregaglia e nei territori soggetti alle Tre Leghe*, Lugano, Ricerche musicali nella Svizzera italiana, 1983, pp. 36-50; H.-P. SCHREICH-STUPPAN, «*Esaltar la sua gloria... per congiungersi alla compagnia degli angeli: die italienischen Genfer Psalter in der Geschichte des italienischen evangelischen Kirchengesanges: Ein Beitrag zum Calvin-Jahr 2009*», *«Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie»*, XLVIII, 2009, pp. 145-178; L. GUILLO, *Les “Salmi cinquanta” de Philibert Jambe de Fer (Genève, 1560) et les origines du psautier réformé italien*, *«Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français»*, CLVI, 2010, pp. 373-392. Si noti che l'unica copia sopravvissuta dei *Salmi cinquanta* di Philibert Jambe de Fer è conservata in CH-SAM, Biblioteca della famiglia Planta, T.8.27.

⁶ Il traduttore è menzionato, con il solo nome di battesimo, nella seconda edizione, uscita presso Giuseppe Bisatz a Vicosoprano nel 1790; cfr. COLZANI, *Musica della Riforma e della Controriforma* cit., pp. 67-68, e SCHREICH-STUPPAN, «*Esaltar la sua gloria...*» cit., pp. 167-168.

⁷ Il frontespizio indica «stampati in Soglio da Iacomo Not Gadina con la sua propria stamparia di Scoglio». La comunità italoфона di Soglio in Val Bregaglia fu verosimilmente la destinataria del libro, Scoglio era invece il nome italiano di Scuol dove si trovava la sede principale dell'officina ambulante di Gadina. Sulle stamperie engadinesi, si veda P. A. WILD, *Die Buchdruckerkunst im Engadin. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte in Romanisch-Bünden: eine historische und kulturelle Betrachtung mit einer Zusammenstellung der gedruckten Werke*, Egg, presso l'autore, 2012.

Costanza, con i «salmi vecchi» e le canzoni tradizionali. Il salterio ginevrino fu tradotto più tardi da Lurainz Wietzel e stampato con la sola melodia nel 1661 a Basilea dagli eredi di Johann Jacob Genath con il titolo di *Ils psalms da David, suainter la melodia francêsa*. La prima raccolta a quattro voci uscì con la seconda edizione della traduzione di Wietzel, riveduta e ampliata, stampata nel 1733 da Johan Not Janet a Strada (oggi frazione di Valsot, in Engadina). Si trattava della versione di Claude Le Jeune, mutuata dall'edizione dei fratelli Gonzenbach stampata a Basilea presso la vedova Genath nel 1659 (*Die Psalmen Davids: Sampt allerhand Fest-Kirchen vnd Hausgesängen*). Le composizioni di Goudimel apparirono invece nella terza edizione, stampata a Scuol, Zernez e Coira da Jacob Not Gadina, Johann Pfeffer e Bernhard Otto nel 1775-76.⁸

La funzione dei libri di canto (*Gesangbücher*) pubblicati a stampa oscilla tra quella di incoraggiare l'adozione di un particolare repertorio e quella di rispecchiare l'uso più corrente.⁹ I canti comunitari in romancio non erano però diffusi soltanto attraverso le edizioni a stampa, ma anche (e forse soprattutto) attraverso raccolte manoscritte. La più antica menzione di un canto comunitario a più voci precede di più di sessant'anni la prima edizione a stampa dei salmi armonizzati in romancio: gli statuti del comune di Zuoz del 1666 prevedevano che una persona di ciascuna famiglia fosse tenuta a cantare in chiesa, portando con sé il proprio libro di musica. Le regole particolari per il coro del 1744 descrivono la figura di un precentore («Vorsinger») e maestro di canto. Nel 1756 è attestata una gratificazione annuale in denaro per i coristi, dal 1780 estesa persino alle donne.¹⁰ Simili prescrizioni contribuiscono a spiegare la genesi di una specifica tipologia di fonti.

Si conservano più di 70 manoscritti, datati tra il 1677 e il 1820 circa, di piccolo formato (solitamente in-quarto oblungo) ma in forma di libro corale (ossia con più voci scritte separatamente, ad apertura di pagina), che trasmettono il repertorio dei canti religiosi comunitari engadinesi. La maggior parte delle fonti, come è ovvio, si conserva nei Grigioni: circa 40 presso la Fondazione Planta di Samedan (CH-SAM) e circa 30 presso l'Archivio di Stato di Coira (CH-Ca). Singoli manoscritti si trovano anche nella Biblioteca nazionale svizzera a Berna (CH-BEL, Ms-M-1, Ms-M-11 e Ms-Mq-5), nella Biblioteca universitaria di Basilea (CH-Bu, kr XX 6) e nella British Library di Londra (GB-Lbl, Add. 27573).¹¹

Molti manoscritti riportano delle note di possesso e alcuni sono scritti con grande attenzione calligrafica. Le famiglie principali avevano evidentemente interesse a redigere con cura questi codici, che testimoniavano della loro diligenza nell'adempiere al dovere civico di cantare in chiesa. Dalle note di possesso si rileva che molti appartenevano a donne (cfr. la Tab. 1, qui alla p. 7) e che passavano di mano in mano e di generazione in generazione: «Questo libro appartiene a donna Mierta

⁸ Cfr. M. JENNY, *Der Engadiner Kirchengesang im 17. und 18. Jahrhundert: ein kulturhistorisches Unikum*, «Bündner Monatsblatt: Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur», CXLIII, 1992, pp. 375-388; L. DECURTINS, *Chantai rumantsch! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens*, Zürich, Chronos, 2019, pp. 65-72.

⁹ «Steuern» e «spiegeln» nella terminologia di MARTI, *Die Rezeption des Genfer Psalters* cit., p. 363.

¹⁰ Cfr. G. BUNDI, *Der Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz: ein kulturhistorisches Unikum*, «Schweizerische Musikzeitung», XLVII, 1907, pp. 317-318, 327-328 e 339-340; DECURTINS, *Chantai rumantsch!* cit., pp. 98-99.

¹¹ Tra questi sono finora stati digitalizzati i tre manoscritti conservati a Berna: cfr. rispettivamente <https://rism.online/sources/410006159>, <https://rism.online/sources/410006160> e <https://rism.online/sources/410006171> (ultima consultazione: 8 giugno 2025).

F. Gilly. Proviene dalla mia cara amata Anna anziana Gilly. Ora per uso delle mie care figlie Anna giovane e Orsola Gilly, che il Signore le benedica. Sent, 24 aprile 1804, di me F. Gilly».¹²

Tab. 1 – Alcune proprietarie di codici musicali
che trasmettono il repertorio dei canti religiosi comunitari engadinesi.

Agnese Biverone, s.d. (CH-BEL, Ms-M-11)
 Anna Planta, s.d. (CH-SAM, Ms.L. FP 84)
 Maritta Planta, 1745 (CH-Ca, A 208)
 Anna Stuppaun, Pontresina 1746 (CH-Ca, A 69)
 Ursina Planta, 1754 (CH-Ca, A 5)
 Vrena Jöri Büsch, Chamues-ch 1757 (CH-BEL, Ms-M-1)
 Anna Pool, Bever 1773 (CH-SAM, FP/M 71)
 Barbla Bonom, 1778 (CH-Ca, A/N 569)
 Margaritha De Perini, S-chanf 1789 (CH-Ca, A 641)
 Veronica P. Tals, Pontresina 1797 (collezione privata)
 Eiva Barbla Tschander, Samedan 1798 (CH-Ca, A 29e)
 Mierta F. Gilly, Sent 1804 (CH-Ca, A 207)
 Ingolina Gilly, 1809 (CH-Ca, A/N 471)
 Barbla Allesch, 1809 (CH-SAM, L 106)
 Marghrita Florai de Planta, 1810 (CH-SAM, M 70)
 Chiatrina J. F. Schek, Zuoz 1810 (CH-SAM, Ms.L. FP 77)
 Madalena Paita, Samedan 1815 (CH-Ca, A 339)
 Agnes Gilly, 1820 (CH-Ca, A/N 568)
 Maria Cattarina Schucan, Zuoz 1826 (CH-SAM, Ms.L. FP 73)

Questi «cudesch da musica» presentano un repertorio tutto particolare, in buona parte differente da quello riportato nei *Gesangbücher* stampati, come già ebbe a notare un visitatore nel 1742: «A Zuoz si può trovare il più pregiato canto di chiesa di tutto il Paese, anzi di molti paesi. Un maestro di scuola di Zuoz aveva appreso questa preziosa arte del canto dai musicisti del Principe d'Orange in Olanda, e riuscì finalmente a metterla in pratica nella sua patria molti anni fa con l'aiuto dei signori Planta, amanti della musica, che incoraggiarono la gente comune con la loro grande diligenza [...] Al sinodo di Zuoz fui non poco sorpreso dal pregio di questa musica e dalla bravura dei cantori di entrambi i sessi, e pensai: *omnia conando docilis solertia vincit*».¹³

Fortunatamente i manoscritti riportano spesso in testa alla pagina l'autore e la provenienza

¹² «Quaist cudesch apartain a Duona Mierta F. Gilly. Derivante da ma junfra amœa? da Anna Antœoa Gilly. In ora per adöver da mias chieras figlias Anœna Juvna et Uorsla Gilly, chial Segner las benedescha. Sent @ 24 April 1804 tras me F. Gilly» (CH-Ca, A 207).

¹³ «Zu Zuz findet sich der rahreste Kirchengesang im ganzen Land, ja in vielen Ländern. Ein Zuzer Schulmeister hatte diese rare Singkunst von den Musikanten des Prinzen von Oranien in Holland erlernt, und in seinem Vaterland schon vor ziemlich vielen Jahren durch Hilf der Herren Planta als Liebhabern der Musik, die das gemeine Volk darzu mit allem Fleiß angetrieben, endlich in Uebung bringen können [...] Hab ich mich auf dem Synodo zu Zuz über die Rarität dieser Musik und die Fertigkeit der Singer beiderley Geschlechts nicht wenig verwundern müssen, und dabey gedacht: *omnia conando docilis solertia vincit*. N. SERERHARD, *Einfalte Delineation aller Gmeinden Gemeiner 3en Pündten*, ms., CH-Zz, Ms L 452; ed. moderna: ID., *Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreyen Bünden*, a cura di O. Vasella, Chur, Ebner, 1944.

delle composizioni trascritte, per esempio: «ex *Selenmusicke* à pag. 154 sur il ps. 6 a 4 vuschs», «ex Bachofen à pag. 524 à 3 vuschs sur il ps. 25» (CH-BEL, Ms-M-1, p. 1). La parola «Seelenmusik» rimanda all'antologia *Geistliche Seelen-Music* edita a San Gallo nel 1682, il nome «Bachofen» a una delle raccolte curate dallo zurighese Johann Caspar Bachofen.¹⁴ Alcuni autori locali conobbero l'onore delle stampe, come i curatori dell'accompagnamento musicale delle poesie spirituali di Gian Battista Frizzoni,¹⁵ mentre di altri autori evidentemente grigionesi come Peider Anosi o Jan Atschel si conosce il nome soltanto dai manoscritti. Se questo repertorio non desta sorprese, stupisce la presenza di composizioni attribuite a Jan Pieterszoon Sweelinck o a Ivo de Vento.¹⁶ La Tab. 2 riporta i nomi di autori presenti nei manoscritti engadinesi, distribuendoli in tre categorie: autori locali, autori presenti in raccolte a stampa di canti religiosi riformati di lingua tedesca, e autori di provenienza diversa o sconosciuti.¹⁷

Tab. 2 – Autori presenti nei manoscritti engadinesi.

autori locali

Anosi, Peider; Atschel, Jan; Büsin, Peidar; Peidermann, Jach.; Ruffet, Peider C.; Schucan, Andrea; Wietzel, Georg von.

autori antologizzati in raccolte riformate a stampa

Bachofen, Johann Caspar; Briegel, Wolfgang Carl; Crüger, Johann; Egli, Johann Heinrich; Frizzoni, Giovanni Battista; Gusto, J. Z.; Musculus, Balthasar; Raselius, Andreas; Schmidlin, Johannes; Schwilge, Andreas; Simler, Johann Wilhelm; Thommen, Johannes; Zollikofer von Altenklingen, Kaspar.

¹⁴ Si tratta rispettivamente di: *Geistliche Seelen-Music, Das ist, Geist- vnd Trostreiche Gesäng, in allerley Anligen, zu Trost und Erquickung Gottliebender Seelen*, Sankt Gallen, Jacob Redinger, 1682 (RISM DKL 1682⁹); J. C. BACHOFEN, *Musicalisches Hallelujah, oder Schöne und Geistreiche Gesänge*, Zürich, Johann Heinrich Bürckli, 1727 (RISM A/I B543); ID., *Hrn. B. H. Brockes [...] Irdisches Vergnügen in Gott: bestehend in physicalisch- und moralischen Gedichten*, Zürich, Johann Heinrich Bürckli, 1740 (RISM DKL 1740²). Tutte le raccolte conobbero numerose ristampe.

¹⁵ Cfr. Murezan Perini, Paolo de Perini, Duriges a Planta e Jan Chiaber Jan Duri: G. B. FRIZZONI, *Canzuns spirituaelas davart Cristo Gesu, il bun pastur, e deliziusa paschura per sias nuorsas*, Celerina, Giacomo N. Gadina, 1765 (RISM A/I F2024).

¹⁶ Per esempio, «Cantus primo ex Sveling psalm 150» (CH-Ca, A 29d, p. 146), «Basus ex Ivonem de vento à pag. 1 à 5» (CH-Ca, A 29g, p. II).

¹⁷ Si utilizza il termine 'autore' in senso lato, perché non sempre i nomi riportati sui manoscritti indicano i compositori della musica. Frizzoni, per esempio, è il poeta delle citate *Canzuns spirituaelas* del 1765, Balthasar Musculus il compilatore di antologie come gli *Außerlesene, anmutige, schöne, mit trostreichen, geistlichen Texten gestellte und colligirte Gesänglein*, Nürnberg, Simon Halbmayr, 1622 (RISM B/I 1622¹⁵) o la *Sacra citbara*, Nürnberg, Abraham Wagenmann, 1625 (RISM B/I 1625⁶). I dati riportati nella Tab. 2 sono tratti dalla banca dati RISM *online* (<https://rism.online/>). La tabella intende dare un'impressione generale del repertorio e delle tre categorie identificate, e non presentare una statistica precisa, anche perché numerosi manoscritti non sono stati catalogati, del tutto o in parte.

altri autori

Adamer (?); Bancius, L. (?); Beria, Giovanni Battista; Collin, J. M. (?); Dantz, J. D. (?); Flamin, Hud. (?); Le Jeune, Claude; Lully, Jean-Baptiste; Maletty, Jean de; Paherio (?); Perini, Annibale (?); Sweelinck, Jan Pieterszoon; Vento, Ivo de.

Alcuni degli autori nell'ultima categoria hanno sollecitato in modo particolare la mia curiosità per essere compositori di musica sacra cattolica. Nel territorio delle Tre Leghe, come abbiamo visto, a partire dalla metà del Seicento si era giunti a una coesistenza pacifica di cattolici e riformati. Tuttavia, coesistenze di questo genere presupponevano una separazione precauzionale tra i due gruppi nei più vari ambiti della vita quotidiana.¹⁸ Impiegare la musica sacra di autori dell'altra confessione appare dunque una circostanza insolita, di cui è necessario cercare le ragioni. Bisogna innanzitutto osservare che la musica cattolica adattata per l'uso delle comunità riformate dell'Engadina non era certamente quella impiegata dalle comunità cattoliche limitrofe. Quali furono i canali di trasmissione di tali composizioni fino in Engadina?

La diffusione di musica sacra cattolica stampata tra il Cinque e il Seicento dipendeva frequentemente da circostanze locali o dal gusto individuale.¹⁹ I salmi di Sweelinck copiati nei codici engadinesi sono in questo senso un caso esemplare, su cui si sono soffermati vari studiosi.²⁰ Sei volumi composti oggi conservati nell'Archivio comunale di Zuoz erano di proprietà di tale Balthasar Planta, come risulta dalle note di possesso. Le parti di Canto, Tenore, Basso e Sesto furono da lui acquistate ad Amsterdam nel 1707. Esse contengono i quattro libri di salmi di Sweelinck rilegati insieme ad altre otto raccolte profane stampate nei Paesi Bassi: i madrigali dal terzo al sesto libro di Monteverdi e dal sesto al nono libro di Marenzio, i *Kusies* di Cornelis Padbruë e i madrigali del primo e secondo libro di Peter Philips.²¹ Le parti di Alto e Quinto invece, su cui Planta annotò la data 1741,²² sono rilegate insieme a cinque altre raccolte di salmi: tre di Claude Le Jeune, una di Pascal de L'Estocart e un'antologia con composizioni di Orlando di Lasso e altri autori. Le composizioni di Sweelinck erano dunque le uniche di cui Planta aveva riportato in patria tutte le parti.

¹⁸ Cfr. B. J. KAPLAN, *Divided by Faith: Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2007, pp. 177-197 e 204-207.

¹⁹ Si vedano gli esempi dalla Germania studiati da E. GISELBRECHT, *Crossing Boundaries: The Printed Dissemination of Italian Sacred Music in German-speaking Areas (1580-1620)*, Ph.D. diss., Cambridge, University of Cambridge, 2012.

²⁰ Cfr. G. BUNDI, *Eine musikhistorische Beziehung zwischen den Niederlanden und dem Engadin*, «Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis», XI, 1924, pp. 142-146; L. GUILLO, *Les deux recueils de musique de Zuoz/Washington (1580-1643). Sur deux témoins de la librairie musicale néerlandaise au XVII^e siècle*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XLVI, 1996, pp. 137-152; S. GROOT, *Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVIII, 2021, pp. 75-86.

²¹ Si veda la descrizione dei due volumi composti nella banca dati RISM *online*: <https://rism.online/sources/1001085292> e <https://rism.online/sources/1001085294> (ultima consultazione: 8 giugno 2025).

²² Non è chiara l'origine di questa discrepanza di date. Le parti restanti del volume composito che reca la data 1741 (detto "Zuoz 1") – tranne il Septimus, perduto – si trovano dal 1920 nella Library of Congress a Washington. Cfr. GUILLO, *Les deux recueils de musique* cit., pp. 137-143, e GROOT, *Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin* cit., pp. 76-78.

L'acquisto diede avvio a una tradizione esecutiva che perdurò fino all'Ottocento inoltrato: su tutte le parti si trova una nota di possesso del coro di Zuoz datata 1832. Gli abitanti di Zuoz e dei villaggi circostanti non cantavano però i salmi in latino dalle parti a stampa, bensì tradotti in romancio e da copie manoscritte. Già nel 1708 il repertorio era entrato in circolazione, come testimonia un manoscritto copiato da Jan Atschel a Zuoz in quell'anno contenente quasi esclusivamente salmi di Sweelinck,²³ e sarebbe rimasto in uso fino all'inizio del Novecento.²⁴

La fortuna musicologica del caso di Sweelinck è anche dovuta alla situazione eccezionalmente favorevole delle fonti, essendosi conservato l'antigrafo a stampa da cui derivano tutte le copie manoscritte. La trasmissione non è altrettanto ben documentata per altri autori dal terzo gruppo identificato più sopra.²⁵ In questa sede esamineremo il caso di Giovanni Battista Beria, che presenta analogie con quello di Sweelinck, in assenza però dell'antigrafo delle copie manoscritte. Le informazioni biografiche disponibili a proposito di Beria sono ricavate principalmente dai frontespizi e dalle prefazioni alle quattro opere che pubblicò in vita e che si sono conservate fino ad oggi (cfr. la Tab. 3), essendo rare le testimonianze archivistiche finora rinvenute.²⁶ All'epoca della sua opera I, nel 1638, era organista nella chiesa parrocchiale di S. Pietro a Lodi Vecchio, sua città d'origine. Nel 1647 e nel 1650 lo troviamo maestro di cappella in S. Lorenzo a Mortara. Infine, tra il 1652 e il 1671 è attestato il suo ruolo di organista nel Duomo di Novara.²⁷ Dopo questa data si perdono le sue tracce.

Tab. 3 – Opere a stampa di Giovanni Battista Beria.

Op. I (1638)

IL / PRIMO LIBRO / DELLI / MOTETTI CONCERTATI / A VNA, DVE, TRE, QUATTRO, / E CINQUE VOCI, Con le Letanie della B. Vergine a quattro voci / DI / GIO. BATTISTA BERIA /

²³ Cfr. CH-Ca, A Sp III/14k 79. Il manoscritto è pervenuto con la collezione del poeta Andri Peer.

²⁴ Tre salmi di Sweelinck tradotti in romancio sono presenti nell'antologia *Engiadina: collecziun da canzuns ladinas per coro mixt*, Leipzig, Röder, [1912]. Cfr. GROOT, *Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin* cit., p. 85.

²⁵ Le fonti indicate nel catalogo dei manoscritti di CH-Ca sono un prezioso punto di partenza, purtroppo però non sono sempre attendibili. Cfr. R. JENNY, *Handschriften aus Privatbesitz im Staatsarchiv Graubünden: Repertorium mit Regesten*, Chur, Calven, 1974, p. 572.

²⁶ Su Beria e in particolare la sua op. I l'unico studio monografico oggi disponibile è la dissertazione di suor Rose Alice Kennedy del 1969-70: R. A. KENNEDY, *Paraliturgical Music in Italy, 1600-1650: With Selected Examples from the Works of Giovanni Battista Beria (c. 1610 - c. 1671)*, Ph.D. diss., New York, Columbia University, 1969-70. Il compositore è altresì menzionato in vari saggi più recenti: cfr. S. BALDI, *Organisti in Piemonte durante la Controriforma*, in *Miscellanea di studi*, V, Torino, Centro di studi piemontesi, 2003, pp. 41-86; R. CARDANO, *Maria Xaveria Peruchona compositrice del XVII secolo*, in *Soavissima melodia. Maria Xaveria Peruchona compositrice del XVII secolo*, a cura di P. Adkins Chiti et al., Novara, Interlinea, 2003, pp. 23-46; D. COSTANTINI - A. MAGAUDDA, *La Cappella musicale novarese di S. Gaudenzio (1650-1700)*, in *Barocco padano 5*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2008, pp. 319-406.

²⁷ Che Beria fosse organista del Duomo già dal 1652 è testimoniato dai documenti riguardanti la Cappella musicale della basilica di S. Gaudenzio rinvenuti da Danilo Costantini e Ausilia Magaudda: cfr. COSTANTINI - MAGAUDDA, *La Cappella musicale novarese di S. Gaudenzio* cit., pp. 336 e 371.

ORGANISTA IN S. PIETRO / DI LODI VECCHIO. / Nuovamente dati in luce, Co'l Basso Continuo per l'Organo. / [stemma vescovile] / IN MILANO, Presso Giorgio Rolla.

Dedica dell'autore a Girolamo Buffa, vicario di S. Pietro in Lodi Vecchio.

I-Mfd: S, A, T, 5, org

US-R: S, A, 5, B, org

RISM A/I B2026

Op. II (1647)

MOTTETTI / A due, trE, e quattro voci / Co'l Te Deum, le Letanie della B. Vergine / CONCERTATI, / Et li Passij della Domenica delle Palme, & del Venerdì Santo co'l Tantum / ergo Sacramentum, Veni Creator, Ave Maris Stella / A 4 da Capella / Et vna Messa a cinque Concertata, / Opera Seconda / Del M. R. Sig. D. Gio. Battista Beria da Lodi vecchio, Maestro di / Capella, & Organista nell'Insigne Prepositurale / di S. Lorenzo in Mortara. / Data in luce dal Sig. D. Carlo Federico Rolandi, / E dedicata / Al M. Ill. & M. R. Sig. D. Carlo Marchesi, Dottor d'ambe le / Leggi, preosto dell'istessa Chiesa, e Protonotaro Apostolico. / [stemma cardinalizio] / IN MILANO, Per Carlo Camagno, vicino a Rosa. Con licenza de' Superiori

Dedica di Carlo Federico Rolandi, chierico e allievo di Beria, a Carlo Marchesi, prevosto di S. Lorenzo a Mortara.

Poesie encomiastiche di Carl'Antonio Barbieri Pasino, padre agostiniano a Gravedona, a Carlo Federico Rolandi e all'autore.

US-R: S (incompleto), A, T (incompleto), B, 5

RISM A/I B2027

Op. III (1650)

CONCERTI / MVSICALI / A DVE, TRE, ET QVATTRO VOCI, / Con vna Messa a Quattro Concertata, Et Introiti, Pange / Lingua a quattro da Capella. / OPERA TERZA. / Del M. R. Sig. Gio. Battista Beria da Lodi Vecchio Maestro / di Capella, & Organista nell'Insigne Prepositurale / di S. Lorenzo in Mortara. / Datta in luce da Carlo Federico Rolandi, / E DEDICATA / All'Illustrissimo Signor / CONTE BARTO-LAMEO ARESE / Regente Nel Supremo Consiglio d'Italia, e Presidente / del Magistrato Ordinario del Stato di Milano &c. / [stemma del dedicatario] / IN MILANO, Per Carlo Camagno vicino la Rosa. 1650. / Con licenza de' Superiori.

Data in luce da Carlo Federico Rolandi, chierico di Mortara; dedica al conte Bartolomeo Arese. Il motetto *Fugiant nubila* è di Carlo Stefano Brambilla da Vigevano.

GB-Lbl: B

I-Cod: S, A, T, B

US-CHNbcbl: completo

US-R: completo

RISM A/I B2028

Op. IV (1671)

CONCERTI MVSICALI / Messa, Salmi a cinque, & a tre voci per le / Domeniche, feste della B. V., e delli Apo- / stoli, con Litanie, e Motetto a cinque / DI / GIO. BATTISTA BERIA / Organista Maggiore della Cathedrale di Nouara / LIBRO PRIMO / OPERA QVARTA / DEDICATA / All'Illustriss., & Reuer.mo Signori / Canonici, e Capitolo della sodetta Cathedrale / di Nouara. / [incisione della Madonna con Bambino] / IN MILANO, / Nella Stampa delli fratelli Camagni alla Rosa. Con licenza de' Super.

Dedica dell'autore al Capitolo della Cattedrale di Novara. Dedica del *Confitebor* a Isabella Leonarda, del *Laetatus sum* a Lucrezia Cattaneo Avogadro.

I-Cod: completo

I-NOVd: A, T, B, org

RISM A/I B2029

Le opere I, II e IV furono dedicate per così dire ai “datori di lavoro”, ai superiori di Beria nelle varie chiese dove era impiegato come organista o maestro di cappella. Di Carlo Federico Rolandi, curatore delle opere II e III, sappiamo che era chierico e allievo dell’autore. Le altre persone nominate nelle stampe sono personalità di rilievo locale, con le notevoli eccezioni del conte Bartolomeo Arese, dedicatario dell’opera III,²⁸ e della collega musicista novarese Isabella Leonarda, dedicataria di un salmo dall’opera IV. Tutte le composizioni di Beria sono in stile osservato oppure concertate con il solo Basso continuo, senza strumenti obbligati. La dedica di due composizioni a suore novaresi (e l’annotazione «copia di suor Claudia Felice» sulla parte di Alto dell’esemplare dell’opera III conservato nella biblioteca del Boston College, Stati Uniti) suggeriscono uno stretto legame di Beria con l’ambiente monastico femminile. Un ulteriore indizio si trova nel *Museo novarese* pubblicato da Lazaro Agostino Cotta nel 1701, secondo il quale Maria Saveria Peruccona già prima della sua monacazione nel 1668 era stata allieva di «suono e canto» di (Giovanni) Antonio Grossi e di tale Francesco Beria, che probabilmente indica in realtà il nostro Giovanni Battista.²⁹

Le composizioni trasmesse in Engadina sono le uniche fonti manoscritte oggi note per la musica di Beria.³⁰ Il testo è sempre in romancio ma, come nel caso delle composizioni di Sweelinck, si tratta di estratti e adattamenti da una sua raccolta in altra lingua diffusa attraverso la stampa, l’opera IV del 1671 (cfr. la Tab. 4). La distanza dall’originale risulta però maggiore rispetto alle fonti engadinesi dei salmi di Sweelinck. L’opera IV di Beria contiene tra l’altro i salmi dei vesperi a tre e cinque voci, e dunque si potrebbe supporre che il testo in romancio traduca direttamente il salmo latino. Invece nessuno dei testi sostitutivi mostra un legame con quello originario: si tratta di versetti da salmi differenti o addirittura di traduzioni di canti religiosi tedeschi. Le composizioni originarie sono inoltre relativamente ampie e sono divise in varie sezioni, in parte contrastanti per fattura e per organico. L’adattamento a uso dei coristi dei villaggi engadinesi estrae dal contesto del salmo una sola sezione. Per esempio, *Hoꝝ eis à nus ün Filg lodó*³¹ è musicalmente la sezione «Tecum principium» dal *Dixit Dominus*, op. IV/2, il testo sottoposto è la traduzione dell’inno luterano *Uns ist ein Kindlein heut geborn*.

²⁸ Sul mecenatismo musicale di Bartolomeo Arese, della moglie Lucrezia Omodei e della figlia Giulia si veda I. PELÀ - D. BRUNELLI, «Per lealtà mantenere». *Le raccolte musicali secentesche dedicate agli Arese*, «Arte lombarda», n.s., CXXXVIII/2, 2003, pp. 41-44.

²⁹ L. A. COTTA, *Museo novarese [...] diviso in quattro stanze con quattro indici*, Milano, eredi Ghisolfi, 1701, p. 230. Cfr. CARDANO, *Maria Xaveria Peruchona compositrice del XVII secolo* cit., p. 23. Del resto, anche in un conciso elenco di musicisti novaresi Cotta scrive Francesco e non Giovanni Battista: COTTA, *Museo novarese* cit., pp. 297-298: 298.

³⁰ La banca dati RISM *online* riporta attualmente 48 singole copie di 9 brani manoscritti (<https://rism.online/people/30006005/sources?fq=source-type%3Amanuscript>; ultima consultazione: 30 giugno 2025). Il numero effettivo è certamente maggiore: per esempio, l’ultimo brano nella Tab. 4 (qui alla p. 13), *Vì d’te s’volva l’orma mia*, è stato finora riscontrato soltanto alle pp. 45-46 di una raccolta della Fondazione Planta (CH-SAM), senza segnatura e non catalogata dal RISM, sul cui frontespizio si legge: «Musica Deo grata. Sum Gaudentii Bietii Rhaeti. Anno Domini 1727. Die 28 ianuarii».

³¹ L’ortografia nei manoscritti appare del tutto irregolare, per cui nei titoli in romancio si adotta dove possibile l’ortografia della già menzionata edizione del salterio ginevrino nella traduzione di L. WIETZEL, *Les psalms da David suainter la melodia francèsa*, Basel, Johann Jacob Genath, 1661.

Tab. 4 – Fonti testuali e musicali delle composizioni manoscritte attribuite a Beria.

Dacormang lodè

Testo del salmo 81, cfr. WIETZEL, *Its psalms da David* cit., p. 272.

Attribuita erroneamente a Beria in CH-Ca, A 640, p. 26, questa composizione a tre voci figura anonima in WIETZEL, *Its psalms da David*, 2^a ed., Strada, Johan N. Janet, 1733, pp. 758-760, tra i salmi «in nova melodia», non quindi nell'intonazione di Goudimel né in quella di Le Jeune.

Hox eis à nus ün Filg lodó

Testo tradotto dall'inno di Lutero *Uns ist ein Kindlein heut geboren*, in *ivi*, p. 592.

Adattamento della sezione «Tecum principium» del *Dixit Dominus*, op. IV/2.

Il Saench Spiert nus qui vulains ruaer

Testo del secondo canto della Pentecoste, in *ivi*, p. 637.

Adattamento della sezione iniziale del *Lauda Jerusalem*, op. IV/9.

Lodó tü sajest Jesu Christ

Testo del terzo canto di Natale in *ivi*, p. 595.

Adattamento del «Gloria Patri» del *Dixit Dominus*, op. IV/2.

Mi orm' il Ségner lóda

Testo del salmo 103. La traduzione è quella dei «salmi vecchi», e non quella derivata dalla versione di Lobwasser, «O orma mia 'l Signer benedescha». Cfr. *ivi*, pp. 338 e 545.

Adattamento della sezione iniziale del *Beatus vir*, op. IV/3.

O nöbla Christanted

Testo di una «canzun vèglia» per Pasqua «in romaunsch vertida», cfr. *ivi*, p. 630.

Adattamento del «Gloria Patri» del *Beatus vir*, op. IV/3.

O Ségner nun m'arprender

Testo del salmo 6, cfr. *ivi*, p. 14.

Adattamento della sezione iniziale del *Domine ad adiuvandum*, op. IV/1.

Scodiün Dieu lod e celebrescha

Testo del salmo 118, cfr. *ivi*, p. 393.

Attribuita erroneamente a Beria in CH-Ca, A 30, p. 117, questa composizione a tre voci è ascritta in altre fonti a Johann Caspar Bachofen.

Vì d'te s'volva l'orma mia

Testo del salmo 25, cfr. *ivi*, p. 72.

Adattamento della sezione iniziale del *Laudate Dominum*, op. IV/6.

Dal confronto tra i casi di Sweelinck e Beria emerge il dato più sorprendente dell'indagine: sebbene le comunità engadinesi avessero certamente accesso alle edizioni in lingua tedesca delle melodie del salterio ginevrino con le armonizzazioni omofoniche di Goudimel e Le Jeune, esse desideravano estendere il repertorio per eseguire polifonia in romancio.³² Se l'adattamento delle

³² Nelle comunità engadinesi il canto in polifonia era indicato con l'espressione «cantaer per pausas», per esempio nel codice CH-Ca, A 30: «Una cuorta forma da cantaer per pausas à 4 et à 5 vuschs. Descritta in üß da Sar Batrumieu J. Vedrosi. Anno 1742 die 6 decembris». Cfr. JENNY, *Der Engadiner Kirchengesang* cit., pp. 384-385.

composizioni di Sweelinck è databile al 1708, quello dei salmi di Beria risale al 1677, ossia sei anni dopo la stampa milanese dell'op. IV.³³

Si può supporre che un patrizio engadinese avesse acquistato un esemplare dell'op. IV durante un viaggio in Lombardia, così come Planta avrebbe acquistato Sweelinck ad Amsterdam trent'anni più tardi. In alternativa, l'edizione a stampa potrebbe essere passata in Engadina per il tramite degli Agostiniani di Gravedona. Sappiamo che sussisteva un legame personale con Beria, poiché Carl'Antonio Barbieri Pasino, padre di quel convento, aveva contribuito ai testi di prefazione alla sua op. II. Gli Agostiniani erano all'epoca legati direttamente anche con i Grigioni, in quanto un padre Agostino dello stesso convento era stato organista a Chiavenna dal 1672 al 1680.³⁴ Ricordiamo che Chiavenna era territorio soggetto alle Tre Leghe e che in seguito al Capitolato di Milano del 1639 la popolazione, a parte il personale amministrativo, era di confessione cattolica.³⁵

L'uso di musica composta da autori cattolici nell'Engadina riformata è forse un segno di tolleranza religiosa? Sarebbe azzardato descrivere in questi termini la questione. Nella Svizzera del Sei e Settecento, la musica sacra non era certamente impiegata consapevolmente per superare le differenze confessionali, al contrario serviva di solito a definire e affermare l'identità confessionale. Tuttavia, nella vita quotidiana, gli interessi della comunicazione artistica talvolta prevalevano sui pregiudizi e sulla segregazione confessionale. Appare dunque significativo che non fosse proibito eseguire nelle chiese riformate la musica di Beria sotto il nome dell'autore: le autorità engadinesi si mostrano decisamente permissive su questioni musicali.³⁶

D'altronde, se l'autore è indubbiamente cattolico, la musica non lo è di per sé. L'orientamento religioso e confessionale solitamente non si evince dalla partitura: si tratta naturalmente di aspetti intenzionali, significati convenzionali e connotazioni sovrapposte alla realtà acustica. Soltanto la citazione di uno stile o di una melodia colloca con precisione un brano di musica in un contesto referenziale. Stupisce pertanto che tra le composizioni impiegate per la parodia in romancio vi sia l'apertura del *Beatus vir*, che contiene un evidente accenno alla salmodia ecclesiastica (Es. mus. 1, qui alla p. 15).³⁷

³³ Nel codice CH-Ca, A 626 si legge a p. 2: «Anno 1677 die zner scritgiu per adüver da me Esajas J. Zamber da Schianf». Il primo estratto dall'op. IV di Beria, precisamente dal *Domine ad adiuvandum*, si trova a p. 138: «ex Beria a 5 sur il VI psalm». Un'altra mano aggiunge, correttamente, il riferimento alla «pag. 1» dell'originale.

³⁴ Cfr. M. LONGATTI, *La musica sacra in Valchiavenna nei secoli XVII, XVIII, XIX*, «Clavenna. Bollettino di studi storici valchiavennaschi», X, 1971, pp. 19-38: 22.

³⁵ Così aveva decretato durante la Guerra dei Trent'Anni il Capitolato di Milano. Cfr. G. SIGNOROTTO, *Equilibri politici e tensioni religiose in Valtellina dopo il Capitolato del 1639*, in *Riforma e società nei Grigioni. Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, a cura di A. Pastore, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 173-201; A. WENDLAND, *Der Nutzen der Pässe und die Gefährdung der Seelen: Spanien, Mailand und der Kampf ums Veltlin, 1620-1641*, Zürich, Chronos, 1995.

³⁶ Nella Svizzera riformata di lingua tedesca, invece, l'esecuzione di un repertorio di origine cattolica era lecita solamente nel contesto privato dei *collegia musica*. Cfr. JENNY, *Der Engadiner Kirchengesang* cit., p. 386. Per un panorama generale sulle relazioni di ambito musicale tra le due confessioni nella Svizzera dell'*Ancien régime*, cfr. C. BACCIAGALUPPI, *Artistic Disobedience: Music and Confession in Switzerland, 1648-1762*, Leiden, Brill, 2017.

³⁷ Ringrazio il maestro Lorenzo Pestuggia, responsabile dell'Archivio musicale del Duomo di Como,

Beatus vir à 5.

Ea- tus vir qui timet Dominum in mandatis eius
volet ni- mis, Beatus vir qui timet Dominus, in mandatis in mandatis

Es. mus. 1 – G. B. BERIA, inizio della parte di Canto del *Beatus vir*, op. IV/3 (I-COD, S 850).

Concludendo, la varietà musicale del canto religioso comunitario nell'Engadina del Sei e Settecento risulta significativa. Se lo stimolo iniziale proviene dalla necessità di procacciarsi repertorio da parte di una minoranza linguistica senza istituzioni musicali di rilievo, considerato il livello amatoriale degli esecutori è notevole la qualità e complessità musicale di parte del repertorio scelto. La diffusione di musica sacra di autori cattolici presuppone inoltre una grande vivacità di scambi culturali e una relativa permissività confessionale delle autorità locali. Riguardo in particolare alla musica di Beria, si può supporre che il suo stile medio-seicentesco, concertato ma non virtuosistico, a tratti imitativo ma senza eccessivo rigore, abbia potuto favorire la sua diffusione oltre confine e oltre i limiti cronologici della sua ricezione immediata in Italia.³⁸

CLAUDIO BACCIAGALUPPI ha studiato a Zurigo e Friburgo (Svizzera) e ha beneficiato di soggiorni di ricerca a Basilea, Napoli, Dresda, Praga e Cambridge (Regno Unito). Nel 2001-02 è stato impiegato nella Fonoteca nazionale svizzera a Lugano. Lavora per il RISM Digital Center (dal 2011) e per l'Accademia delle Arti di Berna (2005-09 e dal 2015).

CLAUDIO BACCIAGALUPPI studied in Zurich and Fribourg (Switzerland) and has benefited from research periods spent in Basel, Naples, Dresden, Prague and Cambridge (UK). In 2001-02 he was employed by the Swiss National Sound Archives in Lugano. He works for the RISM Digital Center (2011-present) as well as the Academy of the Arts in Bern (2005-09 and 2015-present).

per la riproduzione e il permesso di pubblicazione.

³⁸ Una trascrizione moderna a cura di Jonas Lachat delle cinque composizioni di Beria utilizzate in Engadina (*Domine ad adiuvandum*, *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum* e *Lauda Jerusalem*) è disponibile su Zenodo al seguente indirizzo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10909031>.