



Artes

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

comitato di redazione

Veronica Albi (Università di Roma Tre, Italia), Andrea Alessandri (Bergische Universität Wuppertal, Deutschland), Elena Berti (Universität Zürich, Schweiz), Federico De Dominicis (Université de Genève, Suisse), Caterina Ferragina (Università di Verona, Italia), Giulia Gaimari (University of Toronto, Canada), Miguel José López-Guadalupe Pallarés (Universidad de Castilla - La Mancha, España), Ester Pietrobon (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>	
CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina</i>	p. 1
LUCA BENEDETTI, <i>Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna</i>	pp. 3-15
MATTEO MARNI, <i>Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII</i>	pp. 17-35
ILARIA CONTESOTTO, <i>«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento</i>	pp. 37-52
GABRIELE TASCHETTI, <i>La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento</i>	pp. 53-71
DAVIDE MINGOZZI, <i>Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento</i>	pp. 73-111
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. 113-122
OLGA LAUDONIA, <i>Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica</i>	pp. 123-135
ILARIA GRIPPAUDO, <i>Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani</i>	pp. 137-157
<i>Questioni storiche, teoriche ed estetiche</i>	pp. 159-183
JEFFREY KURTZMAN, <i>Il “Duo Seraphim” di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina</i>	p. 185
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. 187-198
GALLIANO CILIBERTI, <i>“Cantare il Vangelo”. L’impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento</i>	pp. 199-221
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto</i>	pp. 223-234
PAOLA BESUTTI, <i>La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali</i>	pp. 235-251
Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri	pp. 253-270
	pp. 271-283

DANIELE SABAINO*
Università di Pavia-Cremona

IL MOTTE'TTO A VOCE SOLA IN ITALIA NEL SECOLO XVII
COME GENERE LITURGICO:
ALCUNE OSSERVAZIONI A PARTIRE DAI TESTI INTONATI

RIASSUNTO – Il mottetto a voce sola caratteristico del nuovo stile musicale del Seicento intona dapprima testi per lo più compresi entro il perimetro della Scrittura e dei libri liturgici, così come era avvenuto per gran parte della produzione mottettistica cinquecentesca. Col passare dei decenni, il carattere dei testi intonati diviene sempre più soggettivo e intimista ed eguaglia infine, in un *latinus grossus*, le forme cantatistiche del repertorio secolare. Ciononostante, compositori ed editori continuano a indicare feste e tempi liturgici di riferimento, assicurando così la pertinenza (anche) liturgica del genere. Il saggio esamina pertanto, tramite alcune selezionate raccolte distribuite lungo il secolo, il possibile impiego liturgico del mottetto e la maniera con la quale, attraverso esso, si fa strada anche nella ritualità una sensibilità religiosa, specchio del cattolicesimo primo-moderno, entro la quale è la devozione a proiettarsi sulla liturgia anziché quest'ultima a innervare la prima.

PAROLE-CHIAVE: liturgia; musica e liturgia; musica sacra; mottetto a voce sola; musica del secolo XVII

The Solo Voice Motet as a Liturgical Genre in 17th-century Italy: Some Remarks from the Literary Texts

ABSTRACT – Initially, the solo motet, characteristic of the new musical style of the 17th century, intoned texts mostly from the field of Scripture and liturgical books, as had been the case for much of 16th-century motet production. Over the course of the decades, however, the kind of sung texts became increasingly subjective and intimate and eventually, in a *latinus grossus*, came to equal the cantata forms of the secular repertoire. Nevertheless, composers and publishers continued to refer most motets to festivities and liturgical seasons, thus ensuring the (enduring) liturgical importance of the genre. This essay examines the possible liturgical relevance of the motet through a selection of texts from across the century, as well as the way in which a religious devotional sensibility reflecting Early Modern Catholicism found its way into the liturgy as well.

KEYWORDS: liturgy; music and liturgy; sacred music; solo motet; 17th-century music

* ✉ daniele.sabaino@unipv.it;  <https://orcid.org/0000-0002-4100-5305>

1. La relazione di lungo corso tra musica e liturgia cattolica può essere osservata – credo – almeno da due differenti angolazioni. La prima, che definirei *ex parte musicae* e che è senz'altro la più diffusa in ambito musicologico, assume il legame tra evento liturgico ed evento musicale alla stessa stregua con cui (per usare del paradigma del liturgista Andrea Grillo) la teologia dalla tarda antichità alla rivoluzione francese ha assunto l'esperienza rituale, ossia come un'ovvietà indiscussa entro la quale l'attenzione si appunta, di norma, sulle contingenze e sugli esiti, non sulle presupposizioni o sulle ragioni;¹ in quest'ottica, oggetto di analisi sono così le possibili collocazioni di una composizione, un genere o un repertorio all'interno (o all'esterno) di un rito² o le caratteristiche di un singolo brano o un complesso di brani in merito a fattura, organizzazione sonoriale, prassi esecutiva nel momento della composizione o in epoche successive, oppure in vista di questioni più ampie concernenti i tratti stilistici e la loro evoluzione nel tempo, la committenza, l'estetica, eccetera.³ La seconda prospettiva, che qualificherei per logica conseguenza *ex parte liturgiae*, guarda invece più direttamente ai legami essenziali che si instaurano tra liturgia e musica, interrogandosi in primo luogo circa il sovrappiù di senso che quella musica apporta a quel rito, ovvero – specularmente – circa lo spazio che si apre alla (o a uno specifico genere di) musica in un determinato modello rituale,⁴ e in secondo luogo circa le maniere con cui quello spazio si declina in forme pertinenti o si rapporta agli ambiti specialistici degli orizzonti liturgici e musicologici.⁵

2. Quest'ultima angolazione, entro la quale questo saggio si pone per ragioni che spero diverranno perspicue con il prosieguo del discorso, implica naturalmente la definizione il più possibile chiara e distinta del modello liturgico con/contro il quale far reagire i dati musicali che si intendono discutere. La delimitazione cronologica e geografica che campeggia nel titolo del saggio non lascia in questa sede adito a dubbi che il modello in questione sia la cosiddetta liturgia tridentina, ossia la ritualità definita dai libri liturgici (messale, breviario, rituale, pontificale e cerimoniale dei vescovi) la cui pubblicazione – com'è noto – il Concilio di Trento demandò alla sede apostolica e che vennero alla luce tra il 1568 e il 1614 sotto i nomi di Pio V, Clemente VIII e Paolo V.⁶ Con ciò, la

¹ Cfr. A. GRILLO, *Liturgia fondamentale. Una introduzione alla teologia dell'azione rituale*, Assisi, Cittadella, 2022, pp. 42-44.

² Si pensi per esempio all'ampia discussione al riguardo del mottetto polifonico rinascimentale seguita alla pubblicazione di A. M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 43-59.

³ Non metto conto fornire indicazioni bibliografiche in merito – neppure esemplari – a riguardo delle aree di indagine appena rammentate, posto che esse coincidono di fatto con il dominio delle diverse branche degli studi musicologici storici e correnti.

⁴ Il discorso sul tema è decisamente più sviluppato per l'epoca seguente il Concilio Vaticano II che non per il periodo di interesse di questo saggio; per uno sguardo tematico complessivo, cfr. D. SABAINO, *Sul concetto e sulla prassi di 'musica sacra' nella storia: per un'ermeneutica musicologico-liturgica*, «Rivista liturgica», CV, 2018, pp. 47-82.

⁵ Cfr. ID., *Pensare la musica per liturgia. Per un'epistemologia della musicologia liturgica*, «Rivista liturgica», CX, 2023, pp. 207-229.

⁶ Sulle premesse e l'attuazione della riforma liturgica tridentina, cfr. E. CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche* (1978), 3ª ed., Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 1983, pp. 306-321. Circa i libri liturgici da essa scaturiti rimangono sempre validi H. JEDIN, *Das Konzil von Trient und die Reform der Römischen*

questione parrebbe risolta una volta per tutte, per due ordini di ragioni che per lungo tempo è stato quasi un luogo comune ripetere e che raccolgo per brevità nelle due espressioni ‘intangibilità sincronica’ e ‘fissismo diacronico’: la prima delle quali identifica la credenza che vorrebbe che i testi liturgici, in quanto stabiliti normativamente nel senso dell’immutabilità,⁷ sarebbero stati nel loro complesso intoccabili e avrebbero di conseguenza dato luogo a liturgie sostanzialmente sempre uguali a sé stesse di anno liturgico in anno liturgico; la seconda sintetizza invece l’idea altrettanto vulgata (soprattutto in certi passati manuali di storia liturgica) che ritiene che le modalità celebrative dei riti cattolici non abbiano subito pressoché cambiamenti di sorta negli anni e nei secoli che separano il Concilio di Trento dal Concilio Vaticano II – anni e secoli che, liturgicamente parlando, sarebbero pertanto da considerare alla stregua di un unico, reiterato giorno.⁸

La realtà, come spesso accade, è tuttavia ben lungi dall’essere così lineare: grazie agli studi per esempio di James F. White e, in Italia, di Anna Calapaj,⁹ sappiamo, oggi, che una visione del genere non regge innanzitutto sotto il profilo della mera storia liturgica; non regge, d’altro canto, neanche sotto il profilo teoretico (ovvero teologico-liturgico), giacché presuppone non solo che esista una corrispondenza biunivoca, assoluta e statica, tra libro liturgico e azione rituale, tra *ordo* rubricato e singole messe in opera di quell’*ordo* – tra partitura e *performance*, potremmo ben dire nel linguaggio più familiare alla musicologia –, ma anche che tale corrispondenza si esaurisca nell’ordine dei testi, dimenticando che in ogni epoca, seppur con diverso grado di evidenza e di consapevolezza, l’*actio* liturgica è sempre stata una sinestesia di linguaggi, il crocevia di progettualità multiformi (talvolta centripete e talvolta centrifughe – questo sì – rispetto alla *forma rituum* descritta negli *ordines*).¹⁰

A rammentare l’inconsistenza di quella pretesa equivalenza biunivoca, come ben sanno i musicologi, si staglia innanzitutto l’aspetto musicale, non foss’altro che per la mobilità sonora apportata al rito dal continuo rinnovarsi delle intonazioni dei testi ripresi dai libri liturgici, in primo luogo l’*ordinarium missae*. La mobilità sonora, tuttavia, non è l’unico elemento che sostanzia quell’inconsistenza; vi contribuisce altrettanto – ed è la tesi di questo saggio – un certo qual grado di mobilità *testuale* entro la cornice di ciascun rito.

Meßbücher, «Liturgisches Leben», VI, 1939, pp. 30-66, e ID., *Das Konzil von Trient und die Reform der liturgischen Bücher*, «Ephemerides liturgicae», LIX, 1945, pp. 5-38 (poi nel suo *Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, II: *Konzil und Kirchenreform*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1966, pp. 499-525); si veda inoltre J.-M. POMMARÈS, *Trente et le missel. L’évolution de la question de l’autorité compétente en matière de Missels*, Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 1997.

⁷ «Huic missali nostro nuper editio, nihil unquam addendum, detrahendum, aut immutandum esse decernendo, sub indignationis nostrae poena, hac nostra perpetuo valitura constitutione statuimus et ordinamus [...] neque in missae celebratione alias caeremonias, vel preces, quam quae hoc missali continentur, addere vel recitare praesumant»: PIUS V, *Bulla “Quo primum tempore”* (30 giugno 1570), in *Missale romanum. Editio princeps*, a cura di M. Sodi e A. M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1998, pp. 3-4.

⁸ Cfr. TH. KLAUSER, *A Short History of the Western Liturgy: An Account and Some Reflections*, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1979 (ed. or. *Kleine abendländische Liturgiegeschichte: Bericht und Besinnung*, Bonn, Peter-Hensten, 1965), pp. 117-152.

⁹ Cfr. J. F. WHITE, *Roman Catholic Worship: Trent to Today*, New York - Mahwah, Paulist, 1995; A. CALAPAJ, *Riflessioni teologiche sulla liturgia e prassi celebrativa in età moderna (sec. XVI - XVIII)*, in *La natura del rito tra tradizione e rinnovamento*, a cura di A. N. Terrin, Padova, Messaggero, 2010, pp. 295-324.

¹⁰ Cfr. B. NEUNHEUSER, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali* (1977), 3ª ed., Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 1999.

Procedo dunque illustrando dapprima quella che ritengo essere la ragione fondamentale di tale mobilità (e la ragione della riserva ‘un certo grado di’), ed esemplifico a seguire qualche tratto della stessa tramite campioni estratti dal genere del mottetto a voce sola.

3. La ragione fondamentale che permette di sostenere un grado di fissità più relativo che assoluto della testualità liturgica tridentina mi pare insita in primo luogo nello stesso modello liturgico a cui ci stiamo riferendo. In quel regime rituale, infatti – a differenza del modello scaturito dalla riforma seguente il Concilio Vaticano II¹¹ –, la maggior parte della musica eseguita nel corso di una celebrazione non è, formalmente, da considerarsi intrinseca al rito; non appartiene all’essenza di esso, ma vi si sovrappone estrinsecamente, vi scorre parallela «concomitanter et quasi adiacenter ad maiorem solemnitatem», «veluti dispositio ad sequentia, et solemnitas ac congrua terminatio praecedentium, et ornatus», come ebbe a scrivere il teologo granadino Francisco Suárez al principio del secolo XVII.¹² E ciò in quanto, secondo la logica dell’epoca, la liturgia era posta in essere esclusivamente dal ministro in quel momento celebrante, l’unico e vero soggetto agente, come lascia del resto intendere anche soltanto la prescrizione rubricale che imponeva al sacerdote di recitare *submissa voce* le parti che il coro o qualunque altro ministro andava cantando anche nel medesimo istante.¹³ Sulla base di quel modo di ragionare, dunque, l’unica “musica” propriamente integrata nella liturgia era l’intonazione dei recitativi proferiti dal celebrante e, in subordine, la monodia gregoriana; tutto il resto esisteva appunto *ad solemnitatem* e *ad ornatum*. Ne scende che una messa, un mottetto o qualunque altra composizione affidata al coro o a uno o più solisti – semplice o complessa, polifonica o monodica che fosse –, rigorosamente parlando era addossata, appoggiata, fram-mista alla liturgia, ma non era “liturgia” essa stessa. In senso stretto, la concomitanza inessenziale della musica rispetto alla liturgia riguarda naturalmente l’aspetto sonoriale delle composizioni più che la loro matrice testuale; a ben vedere, tuttavia, anche quest’ultima finisce per essere ricompresa in quell’inessenzialità, dal momento che nulla cambiava, *ex lege*, se le parole recitate *submissa voce* dal sacerdote celebrante nell’attimo rituale di un introito, un offertorio o un’antifona vespertina collimavano o meno con quelle a cui nel frattempo dava suono il coro o un solista.¹⁴ e ciò nonostante

¹¹ Cfr. D. SABAINO, *La definizione del concetto di ‘musica liturgica’ nel dibattito post-conciliare*, in *Atti del Congresso internazionale di musica sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS (Roma, 26 maggio - 1° giugno 2011)*, a cura di A. Addamiano e F. Luisi, I, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2013, pp. 87-106.

¹² FR. SUAREZ, *De virtute et statu religionis*, t. II, tractatus IV: *De oratione, devotione et horis canonicis*, l. IV: *De horis canonicis*, n. 16 (p. 228 dell’edizione Lyon, Jacques Cardon, 1630).

¹³ Cfr. per esempio *Missale romanum. Editio princeps* cit., p. 12, al numero marginale 25*. L’obbligo rimarrà in vigore fino al 26 settembre 1964, allorché venne abolito, nelle more della riforma liturgica che in quel giro d’anni si avviava, dall’istruzione *Inter Oecumenici* (SACRA CONGREGATIO RITUUM, *Instructio ad executionem constitutionis de sacra liturgia recte ordinandam “Inter Oecumenici”*, «Acta Apostolicae Sedis», LVI, 1964, pp. 877-900: 888, n. 48, lettera a): «Partes proprii, quae a schola vel a populo canuntur aut recitantur, a celebrante privatim non dicuntur»).

¹⁴ Tant’è che la discrasia fra testo proferito dal ministro competente e testo presente all’attenzione dei partecipanti poteva com’è noto spingersi sino alla totale eclissi di quest’ultimo in conseguenza della pratica dell’*alternatim* sancita dal cap. XXVIII del primo libro del *Caeremoniale episcoporum* (cfr. *Caeremoniale episcoporum. Editio princeps (1600)*, a cura di A. M. Triacca e M. Sodi, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2000, pp. 119-121).

l'ovvia constatazione per cui quelle parole intonate non potevano che essere intese da coloro che assistevano alla celebrazione come parte dell'evento liturgico in atto – parte, anzi, talvolta maggiore e preponderante, e in ogni caso ideologicamente significativa persino oltre la percezione e la comprensione del significato letterale di esse.

4. A ridosso del Concilio tridentino e dei libri liturgici posti sotto la sua egida, la scelta dei testi dei brani musicali corrispondenti ai diversi momenti del *proprium* guarda spesso ai libri liturgici: non tuttavia intonando letteralmente i testi rituali prescritti dell'*ordo*, bensì attingendo con un certo grado di libertà alla giornata liturgica nel suo complesso o addirittura all'interezza della stagione liturgica. Ne è prova sufficiente in merito la quantità di testi mottettistici del tardo Rinascimento che musicano per esempio responsori (o frammenti di responsori) del mattutino, ossia dell'ora dell'ufficio divino in cui un'esecuzione polifonica sarebbe stata decisamente fuori scala.¹⁵ Al di là delle Alpi, come hanno mostrato gli studi di David Crook, le scelte mottettistiche erano spesso legate al testo evangelico proclamato durante la celebrazione;¹⁶ poiché tuttavia è possibile che un tale modo di procedere fosse influenzato dalle pratiche culturali delle chiese della Riforma, ritengo più prudente, in assenza di testimonianze dirette in tal senso, non assumere quel criterio di selezione come valido/operante anche in ambito cattolico. Per situare liturgicamente (il testo di) un mottetto (di qualunque epoca) continuo pertanto a ritenere funzionale la categorizzazione che proposi a suo tempo per le raccolte di Marc'Antonio Ingegneri e che distingue (1) «mottetti “propri” di festività determinate, vuoi del temporale vuoi del santorale» – alcuni connotati in modo tale da essere «difficilmente eseguibili al di fuori di esse, altri, pur letteralmente rintracciabili (e allogabili) nel *proprium* d'una celebrazione, ricollocabili invece, al bisogno, anche in una delle rimanenti categorie; (2) «mottetti “caratteristici” d'un tempo o d'una categoria di santi» (ivi inclusi gli abbondanti mottetti mariani), «eseguiti all'occasione»; (3) «mottetti “comuni”, legati a specifici momenti rituali più che al complesso della liturgia del giorno» (*in primis* i mottetti per l'elevazione e per il culto eucaristico in genere), e infine (4) mottetti “polivalenti” per contenuto testuale e forma musicale, privi di riconoscibili fisionomie celebrative e dunque virtualmente aperti a ogni situazione culturale.¹⁷

5. La medesima situazione che caratterizza il repertorio polifonico della grande stagione rinascimentale pare osservarsi, al principio del Seicento, anche nell'ambito dei mottetti a voce sola, che nel corso del secolo si affermano come elemento caratterizzante di un nuovo stile musicale a fianco del tradizionale omologo corale e dell'altrettanto nuovo genere a due o tre voci soliste.¹⁸ Esempli-

¹⁵ I mattutini cosiddetti “delle tenebre” sono un caso assolutamente particolare e non fanno testo al riguardo.

¹⁶ Cfr. D. CROOK, *The Exegetical Motet*, «Journal of the American Musicological Society», LXVIII, 2015, pp. 255-316.

¹⁷ Cfr. M. A. INGEGNERI, *Sacrae cantiones senis vocibus decantandae* (Venezia, Angelo Gardano, 1591), ed. crit. a cura di D. Sabaino, Lucca, LIM, 1994, in part. *Introduzione*, pp. XVII-XXVII: XIX-XX (da cui i virgolettati del testo).

¹⁸ Una visione d'insieme del genere non è a tutt'oggi ancora stata tracciata; fra gli studi monografici, cfr. almeno J. L. WARREN, *The “Motetti a voce sola” of M. Caszatti*, Ph.D. diss., Fort Worth, Southern Baptist Theological Seminary, 1967; J. KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an Avant-Gardist of the Early Seventeenth Century*, «Musica Disciplina», XXXI, 1977, pp. 155-182; D. ARNOLD, *The Solo Motet in Venice (1625-1775)*,

fico il fenomeno così come appare nei mottetti per voce di Contralto dei *Concerti ecclesiastici* del 1602 e del 1614 di Ludovico Grossi da Viadana,¹⁹ di cui la Tab. 1 riepiloga le provenienze testuali.²⁰

Tab. 1 – Mottetti per Alto e Basso continuo nelle raccolte di *Concerti ecclesiastici* del 1602 e del 1614 di Ludovico Grossi da Viadana.

raccolta/ n.	mottetto	liturgia	scrittura
1602/1	<i>Expurgate vetus fermentum</i>	Resp. 2 in Feria 6 post Pascha, <i>R</i> [CAO 6699]	
1602/2	<i>Cantabo Domino in vita mea</i>		Ps. 103, 33-34
1602/3	<i>Si bona suscepimus</i>	Dom. 1. Septembris, Resp. 1, <i>R</i> [CAO 7647]	

«Proceedings of the Royal Music Association», CVI, 1979-80, pp. 56-68; F. PASSADORE, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 221-254; ID., *I musicisti del Santo e il mottetto a voce sola nel primo Seicento*, «Il Santo», XXXII, 1992, pp. 163-186; C. MONSON, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Los Angeles - London, University of California Press, 1995; R. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Music Milan*, Oxford, Clarendon, 1996; U. SCARPETTA, *Armonia e invenzione in Giovanni Legrenzi. Alcune osservazioni sulle "Acclamazioni devote" a voce sola*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, II, Milano, Vita e pensiero, 1996, pp. 65-80; E. SCHEDENSACK, *Die Solomotetten Isabella Leonardas (1620-1704)*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1997; F. PASSADORE, *Luoghi pii, monache cantatrici e avvertimenti ai lettori. Il mottetto a voce sola in area marciara dopo Monteverdi*, in *Barocco padano 1*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 345-359; R. TIBALDI, *Monodia e stile concertante a Santa Maria Maggiore di Bergamo nel primo Seicento. Il "Nuovo giardino di spiritual et harmoniosa recreatione" (1620) di Giovanni Cavaccio*, in *Album amicorum A. Dunning*, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 515-574; L. COLLARILE, *Sacri concerti. Studi sul mottetto a Venezia nel secondo Seicento*, Turnhout, Brepols, 2017. Sul tema specifico dei testi mottettistici si vedano quindi J. ROCHE, *Alessandro Grandi: A Case-Study in the Choice of Text for Motets*, «Journal of the Royal Music Association», CXIII, 1988, pp. 274-305; D. TORELLI, «Ecce dedi verba mea in ore tuo». *Fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di F. Nardacci, Roma, Istituto italiano per la Storia della musica, 2010, pp. 679-704; R. CALZA, *Affetti devoti e trionfi, contesti biblici e morali, invenzione nei mottetti di Alessandro Stradella*, [Treviso], Diastema, 2018.

¹⁹ Cfr. L. GROSSI DA VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il Basso continuo per sonar nell'organo, nova invenzione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti*, op. 12, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602 (RISM A/I V1360); *Cento concerti ecclesiastici a una voce sola cioè 25 soprani, 25 alti, 25 tenori e 25 bassi [...] libro primo*, op. 30, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (RISM A/I V1402; della *princeps* si conserva la sola parte di Organo; ho pertanto consultato l'edizione *Centum sacri concentus ab una voce sola, nempe: XXV cantus, XXV alti, XXV tenores, & XXV bassi [...] primum in Germania impressi*, Frankfurt, Nikolaus Stein (Wolfgang Richter), 1615, RISM A/I V1403). Le esemplificazioni, qui e in seguito, sono riferite ai mottetti per Contralto e Basso continuo prevalentemente per ragioni di collaborazione professionale; la situazione rimane però a grandi linee la medesima anche considerando l'interesse delle raccolte che saranno citate e anche – di norma – le raccolte con strumenti.

²⁰ Per la determinazione delle provenienze, mi sono valso di: *Missale romanum. Editio princeps* cit.; *Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*, a cura di M. Sodi e A. M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1999; C. MARBACH, *Carmina scripturarum, scilicet antiphonas et responsoria ex sacro Scripturae fonte in libros liturgicos Sanctae Ecclesiae Romanae derivata*, Straßburg, François-Xavier Le Roux, 1907 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963); i rimandi CAO sono a *Corpus antiphonalium officii*, IV: *Responsoria, versus, hymni et varia*, a cura di R.-J. Hesbert, Roma, Herder, 1970.

1602/4	<i>Ego sum pauper et dolens</i>		Ps. 68, 30-31
1602/5	<i>Exultate Deo adiutori nostro</i>		Ps. 80, 2-4
1602/6	<i>Confitebor tibi, Domine Deus</i>	Feria 6 post Dom. 2 post Epiphaniam, Resp. 1 [CAO 6317]	
1602/7	<i>Illumina oculos meos</i>		Ps. 12, 4b-6
1602/8	<i>Non turbetur cor vestrum</i>	in Ascensione Domini, Resp. 5, <i>R̄</i> [non in CAO]	
1602/9	<i>Caeli enarrant gloriam Dei</i>		Ps. 18, 2-5
1602/10	<i>O Domine Iesu Christe, pastor bone</i>		nessuna corrispondenza
1614/1	<i>Domine, ne in furore tuo arguas me</i>		Ps. 37, 2-3
1614/2	<i>Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me</i>		Ps. 29, 2-5
1614/3	<i>Sanctissima Maria, sis advocata me</i>		nessuna corrispondenza
1614/4	<i>Ierusalem, plantabis vineam in montibus tuis</i>	Dom. 2. Adventus, Resp. 6, <i>R̄-V̄</i> [CAO 7033]	
1614/5	<i>Apparuit benignitas et humanitas Salvatoris nostri</i>		Ep. Tit. 3, 4-5a
1614/6	<i>Ecce quam bonum et quam iucundum</i>		Ps. 132
1614/7	<i>Agimus tibi gratias</i>		nessuna corrispondenza
1614/8	<i>O salutaris hostia</i>	Hymn. <i>Verbum supernum prodiens</i> , str. 5-6	
1614/9	<i>Viri Galilaei, quid statis aspicientes in caelum?</i>	cfr. in Ascensione Domini, Intr	
1614/10	<i>Beatus vir, qui inventus est sine macula</i>		Eccl. 31, 8-9
1614/11	<i>Iam non dicam vos servos</i>	Feria 2. post Dom. Pentecostes, Resp. 1, <i>R̄</i> [CAO 7.30]	
1614/12	<i>Regnum mundi et omnem ornatum saeculi</i>	Commune nec Virg. nec Mart., Resp. 8, <i>R̄-V̄</i> [CAO 75249]	
1614/13	<i>Cantate Domino canticum novum</i>		Ps. 93, 1b-3
1614/14	<i>Suavissime Iesu, splendor aeterni Patris</i>		nessuna corrispondenza
1614/15	<i>Ave, Maria</i>	antifona mariana	
1614/16	<i>Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me?</i>		Ps. 3
1614/17	<i>Nocte surgentes vigilemus omnes</i>	inno di epoca carolingia [AH 51,26]	
1614/18	<i>Audi, Domine, hymnum et orationem</i>	Feria 2. post Dom. 3. post Pentecosten, Resp. 3, <i>R̄-V̄</i>	
1614/19	<i>O Domine Iesu Christe, adoro te</i>		nessuna corrispondenza
1614/20	<i>Coenantibus illis, accepit Iesum panem</i>	in Festo Corporis Christi, Resp. 4, <i>R̄-V̄</i> [non in CAO]	
1614/21	<i>Christus resurgens ex mortuis iam non moritur</i>	Sabbato in Albis, Resp. 1, <i>R̄</i> e prima parte <i>V̄</i> [non in CAO]	
1614/22	<i>Salve, regina</i>	antifona mariana	
1614/23	<i>Dixit angelus ad Iacob</i>	Dom. 2 Quadragesimae, resp. 7, <i>R̄-V̄</i> [CAO 6465]	
1614/24	<i>O stupor et gaudium</i>	in festo s. Francisci Assisiensis, I vesp., Ant. 3	
1614/25	<i>O gloriosa Domina</i>	in festis BVM, Laudes, hymnus	

Come si può vedere, 30 mottetti su 35 intonano testi di provenienza liturgica o scritturistica, e solamente cinque testi di tradizione ecclesiastica o di nuova composizione. L'ascendenza direttamente liturgica è predominante e conta 18 rimandi: 11 si riferiscono a responsori dell'ufficio notturno (a conferma della persistenza dell'abitudine più diffusa nel Cinquecento), 6 rinviando ad altre

parti dell'ufficio (uno, *O stupor et gaudium*, a un'antifona dei vesperi della festa di san Francesco d'Assisi; due, *Ave, Maria* e *Salve, regina*, alle corrispondenti antifone mariane, e tre al repertorio innico) e 1 (*Viri Galilaei*) attiene invece al *proprium missae*. Le riprese direttamente scritturistiche (intendendo con ciò selezioni che nella forma intonata da Viadana non trovano – per quanto ho potuto verificare – corrispondenza diretta in singoli luoghi del messale o del breviario) sono quindi 12: 10 dal salterio (2 salmi interi e 8 scelte di versetti da altrettanti salmi) e 2 da altri libri biblici, equamente distribuiti fra Primo e Nuovo Testamento.

Le lezioni testuali dei testi provenienti da fonti liturgiche confermano in primo luogo la risaputa libertà dei musicisti nei confronti dei libri tridentini – un altro fattore che conferma la mobilità testuale a cui accennavo poc'anzi. Cito solamente un paio di casi esemplari:

Ierusalem, plantabis vineam in montibus tuis,
exultabis quoniam dies Domini veniet;
surge, Sion, gaude et laetare, Iacob,
exulta satis, filiae Sion, iubila, filia Ierusalem,
quia de medio gentium Salvator tuus veniet.

La fonte più prossima del mottetto *Ierusalem, plantabis* (1614/4), che intreccia versetti dei libri profetici di Geremia (31, 5-7), Osea (14, 2) e Isaia (35, 4), è con tutta probabilità il sesto responsorio della seconda domenica di avvento così come si legge nel breviario di Pio V;²¹ ne è riprova la lezione «quoniam» del secondo stico, che congiunge Viadana e il libro postconciliare e separa al contempo entrambi dalla tradizione pretridentina, che *ad loc.* legge «quia».²²

Viri Galilaei, quid statis aspicientes in caelum?
Hic Iesus qui assumptus est a vobis in caelum,
sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum,
alleluia.

Diversamente del precedente, *Viri Galilaei* (1614/9) sopravanza al contrario il testo liturgico (l'introito della festa dell'Ascensione)²³ per attingere direttamente alla fonte scritturistica, il v. 11 del primo capitolo degli Atti degli Apostoli: ne è ancora una volta segnale una specifica lezione testuale, e precisamente il «quid statis» del primo stico che rimanda alla *Vulgata* e si distacca così dal «quid admiramini» unanimemente testimoniato da tutta la tradizione liturgica.

Altri testi mottettistici lasciano quindi intendere modalità di selezione ancora differenti, identificabili nella loro ascendenza ma non nella materialità delle fonti a cui Viadana direttamente si

²¹ *Breviarium romanum. Editio princeps* cit., p. 124 (numero marginale 584).

²² Cfr. CAO 7033. La lezione in questione ha lunga vita anche nei libri di canto stampati dopo la pubblicazione del *Breviarium*: cfr. per esempio *Antiphonarium dominicarum secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae iuxta ordinem novi breviarii romani accomodatum*, Venezia, Giunta, 1572, p. 31. Un'ulteriore prova della libertà di Viadana nei confronti del testo liturgico è in questo mottetto l'omissione dell'inciso «convertere ad Deum tuum» che nel responsorio segue la parola *Sion* del penultimo stico, a mia conoscenza senza precedenti nella storia liturgica e che (se non è una mera svista) potrebbe essere ipoteticamente ascritta a una volontà del compositore di bilanciare i *cola* testuali.

²³ *Missale romanum. Editio princeps* cit., p. 376 (numero marginale 1720).

rivolse: il mottetto 1614/17, per esempio, è un inno saffico oggi ritenuto di epoca carolingia e in passato attribuito invece a Gregorio Magno:²⁴

Nocte surgentes vigilemus omnes,
semper in psalmis meditemur atque
viribus totis Domino canamus
dulciter hymnos.

Ut pio regi pariter canentes,
cum suis sanctis mereamur aulam
ingredi caeli simul et beatam
ducere vitam.

Praestet hoc nobis deitas beata,
Patris ac nati pariterque Sancti
Spiritus, cuius reboat in omni
gloria mundo. Amen.

O stupor et gaudium (1614/24), ancora, corrisponde a un'antifona assai elaborata proveniente dall'antico ufficio composto per la vigilia del transito di san Francesco d'Assisi da Giuliano da Spira sulla base del passo della *Legenda maior* di san Bonaventura che narra la visione che alcuni frati ebbero di Francesco nei panni del profeta Elia sul carro di fuoco²⁵ – un ufficio certamente noto a Viadana in forza della sua appartenenza religiosa:

O stupor et gaudium,
o iudex homo mentium:
tu nostrae militiae currus et auriga;
igne praesentibus transfiguratum fratribus
in solari specie vexit te quadriga;
in te signis radians,
in te ventura nuncians,
requievit spiritus duplex prophetarum.
Tuis adsta posteris,
pater Francisce, miseris:
nam increscunt gemitus ovium tuarum.

²⁴ Cfr. *Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus* H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben, I: *Die Hymnen des 5.-11. Jahrhunderts und die Irisch-Keltische Hymnodie*, a cura di C. Blume, Leipzig, Reissland, 1908 («Analecta Hymnica», 51), n. 24 (p. 26): «Die dominica ad nocturnas. Aestate».

²⁵ Cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda maior*, IV, 4, in *La letteratura francescana*, IV: *Bonaventura: La leggenda di Francesco*, a cura di C. Leonardi, Milano, Mondadori, 2013; GIULIANO DA SPIRA, *Officio ritmico e vita secunda*, a cura di V. Gamboso, Padova, Messaggero, 1985. L'episodio è tra quelli affrescati da Giotto nel ciclo della Basilica superiore di Assisi.

Singolare per fattura compositiva, in questa seconda linea di classificazione testuale, è infine il mottetto 1614/25, nel quale l'esclamazione «gaude, Maria, alleluia, alleluia» si alterna a mo' di *refrain* a ogni distico del noto inno mariano *O gloriosa Domina* delle lodi dell'ufficio *Sanctae Mariae in sabbatho*:²⁶

O gloriosa Domina,
 excelsa super sidera;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 qui te creavit provide,
 lactasti sacro ubere;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.
 Quod Eva tristis abstulit,
 tu redis almo germine;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 intrent ut asta flebiles,
 caeli fenestra facta est;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.
 Tu regis alti ianua,
 et porta lucis fulgida;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 vitam datam per virginem,
 gentes redemptae, plaudite;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.
 Gloria tibi, Domine,
 qui natus es de Virgine;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 cum Patre, Sancto Spiritu,
 in sempiterna saecula;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.

I cinque testi senza precedenti scritturistici o liturgici sono al contrario sintomatici giacché rivelano come anche per questa parte del repertorio mottettistico valga – almeno nei primi decenni del secolo – quanto Claudio Vela ebbe a notare a riguardo del repertorio madrigalistico:²⁷ il fatto, cioè, che tra le più ricorrenti fonti di approvvigionamento testuale al di fuori dei circuiti abituali e prevedibili (nel caso dei mottetti appunto la liturgia e la Scrittura) siano da annoverare le composizioni anteriori del medesimo genere. Sotto quest'aspetto, indicativi appaiono così innanzitutto i due testi che Viadana trae dai *contrafacta* di Aquilino Coppini;²⁸ ma anche i tre testi rimanenti (1602/10

²⁶ *Breviarium romanum. Editio princeps* cit., p. 1016 (numero marginale 6659).

²⁷ Cfr. C. VELA, *Osservazioni sulla tradizione dei testi poetici italiani*, nei suoi *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984, pp. 3-27.

²⁸ *Sanctissima Maria*, 1614/3 («Sanctissima Maria, / sis advocata mea; / in hora mortis meae / da mihi tuam opem. / Regina gloriosa paradisi / ego inops et miser in te spero, / quam scio esse fontem pietatis»), e *Suavissime Iesu*, 1614/14 («Suavissime Iesu, / splendor aeterni Patris, / gloriaque beata paradisi, / in te spem meam pono, / qui potes me beare / in sedibus aeternis: / da mihi vitam illam in regno tuo!»), corrispondono rispettivamente ai nn. 12 e 15 di A. COPPINI, *Musica tolta dai madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori a cinque et a sei voci e fatta spirituale*, Milano, Agostino Tradate, 1607, in cui costituiscono i *contrafacta* dei

e 1614/7 e 19) è verosimile siano giunti a Viadana per una via simile piuttosto che essere stati singolarmente ripresi dalle rispettive fonti letterarie: *O Domine Iesu Christe pastor bonus* e *O Domine Iesu Christe, adoro te*²⁹ sono infatti parte delle cosiddette preghiere di s. Gregorio Magno sulla passione del Signore³⁰ e godono di una tradizione che, per il secondo testo, affonda le radici sino all'intonazione di Josquin nei *Mottetti*B,³¹ mentre per il primo, nei cinquant'anni precedenti la pubblicazione di Viadana, vanta non meno di 14 intonazioni a opera, tra gli altri, di Palestrina, Ingegneri, Massaino e Giovanni Paolo Cima; *Agimus tibi gratias*,³² originariamente una preghiera di benedizione della mensa,³³ è infine presente nel *corpus* dei mottetti almeno di Rore, Lasso e Ingegneri.

L'insieme dei testi finora considerati delinea così una situazione assolutamente tipica circa i loro possibili impieghi liturgici, i quali – in riferimento alle categorie individuate in coda al §4 – possono essere sintetizzati pressappoco come nella Tab. 2:

Tab. 2 – Possibili destinazioni liturgiche dei mottetti per Alto dei *Concerti ecclesiastici* di Ludovico Grossi da Viadana.

mottetti "propri"	
Natale	1614/5 <i>Apparuit benignitas</i> 1614/13 <i>Cantate Domino</i>
Pasqua	1614/21 <i>Christus resurgens ex mortuis</i> 1602/1 <i>Expurgate vetus fermentum</i>
Ascensione	1602/8 <i>Non turbetur cor vestrum</i> 1602/9 <i>Caeli enarrant gloriam Dei</i> 1614/9 <i>Viri Galilaei</i>
san Francesco	1614/11 <i>Iam non dicam vos servos</i> 1614/24 <i>O stupor et gaudium</i>
mottetti "caratteristici"	
Avvento	1614/4 <i>Ierusalem, plantabis vineam</i>
Quaresima	1614/23 <i>Dixit angelus ad Iacob</i>
B. V. Maria	1614/3 <i>Sanctissima Maria</i> 1614/15 <i>Ave, Maria</i>

madrigali di Ruggero Giovannelli *Baciatemi cor mio* (R. GIOVANNELLI, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1593) e *Soavissimi fiori* (ID., *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1586).

²⁹ 1602/10: «O Domine Iesu Christe, pastor bone, iustos conserva, peccatores iustificas, omnibus fidelibus miserere, et propitius esto mihi misero et indigno peccatori. Amen»; 1614/19: «O Domine Iesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum; deprecor te, ut tua vulnera morsque tua sit vita mea».

³⁰ Cfr. G. BAROFFIO, *Iter liturgicum italicum*, sezione *Corpus italicum precum*, [https://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum, ad voces](https://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum_ad_voces) (ultimo accesso: 1° giugno 2025).

³¹ *Motetti de passione de cruce de Sacramento de Beata Virgine et huius modi*. B, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1503 (RISM B/I 1503¹), cc. 2v-6r, *O Domine Iesu Christe, adoro te*.

³² 1614/7: «Agimus tibi gratias, omnipotens Deus, pro universis beneficiis tuis, qui vivis et regnas in saecula saeculorum. Amen».

³³ Cfr. BAROFFIO, *Corpus italicum precum* cit., *ad vocem*.

	1614/22 <i>Salve, regina</i>
	1614/25 <i>O gloriosa Domina</i>
santi	1614/10 <i>Beatus vir</i>
	1614/12 <i>Regnum mundi</i>
<i>mottetti "comuni"</i>	
Passione	1602/7 <i>Illumina oculos meos</i>
	1602/10 <i>O Domine Iesu Christe, pastor bone</i>
	1614/14 <i>Suavissime Iesu</i>
	1614/19 <i>O Domine Iesu Christe, adoro te</i>
ss. Sacramento	1614/8 <i>O salutaris hostia</i>
	1614/20 <i>Coenantibus illis</i>
feste solenni	1602/5 <i>Exultate Deo adiutori nostro</i>
defunti	1602/3 <i>Si bona suscepimus</i>

mottetti "polivalenti"

1602/2 <i>Cantabo Domino in vita mea</i>
1602/4 <i>Ego sum pauper et dolens</i>
1602/6 <i>Confitebor tibi, Domine Deus</i>
1614/1 <i>Domine, ne in furore tuo</i>
1614/2 <i>Exaltabo te, Domine</i>
1614/6 <i>Ecce quam bonum</i>
1614/7 <i>Agimus tibi gratias</i>
1614/16 <i>Domine, quid multiplicati sunt</i>
1614/17 <i>Nocte surgentes</i>
1614/18 <i>Audi, Domine</i>

Quel che vale per Viadana, in termini generali vale quindi per moltissima produzione mottettistica a voce sola dei primi decenni del secolo XVII.³⁴ Non intendo con ciò naturalmente sostenere

³⁴ Ai fini della presente indagine ho esaminato, sempre attraverso la lente dei mottetti per Contralto, le seguenti raccolte (tra parentesi la sigla RISM e, dopo il segno di interpunzione, il numero di composizioni considerate): L. BALBI, *Ecclesiastici concentus canendi una, duabus, tribus et quatuor vocibus aut organo aut aliis quibusvis instrumentis eiusdem generis, et alii quinque, sex, septem et octo, tum ad concertandum, tum ad vocibus canenum accomodati. Liber primus*, Venezia, Alessandro Raverio, 1606 (B748; 4); G. BAGLIONI, *Sacrarum cantionum quae una, binis, ternis, quatuor, quinque et sex vocibus concinuntur [...] liber primus*, op. 2, Milano, Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1608 (B644; 1); S. PATTA, *Sacra cantica concinenda una, duabus et tribus vocibus cum litanis B. Mariae Virginis quinque vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (P1037; 2); G. P. CIMA, *Concerti ecclesiastici a una, due tre, quattro voci con doi a cinque et uno a otto, messa e doi Magnificat et falsi bordoni a 4, et sei sonate*, Milano, eredi di Simon Tini, 1610 (C2229; 2); O. SCALETTA, *Timpano celeste a una doi tre e quattro voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1611 (S1144; 1); B. TOMASI, *Il primo libro de' sacri fiori ad una, due, tre et quattro voci*, Venezia, eredi di Angelo Gardano, 1611 (T918; 2); S. PATTA, *Sacrorum canticorum una, duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus liber secundus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613 (P1038; 3); G. B. RICCIO, *Il secondo libro delle divine lodi [...] a una, due, tre et quattro*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614 (R1284; 1); *Parnassus musicus Ferdinandaus in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili, et divina, ludunt 1, 2, 3, 4, 5 vocum*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615 (1615¹³; 2); G. CAPRIOLI, *Sacrae cantiones una, duabusque vocibus concinendae*, Modena, Giuliano Cassiani, 1618 (C944; 2); B. MISEROCA, *I pietosi affetti [...] a una, due, tre et quattro voci con le letanie della Beata Vergine a sei, con la parte grave*

che tutti i mottetti di tutte le raccolte pubblicate trovassero collocazione esecutiva solamente nella liturgia – in alcuni casi, come per esempio nel *Secondo libro de' motetti a voce sola* di Ignazio Donati del 1634, la diversa destinazione è anzi specificata in frontespizio («per educazione de' figlioli et figliole»: è tuttavia di per sé significativo che un contenuto testuale non direttamente corrispondente a fonti liturgiche sia corredato da una tale esplicitazione). Intendo piuttosto sostenere che, in potenza, tutti i testi avrebbero potuto essere eseguiti anche durante una celebrazione, oltre che in ambito devozionale: e ciò senza innescare alcuna frizione di rilievo con i presupposti e lo svolgimento del modello rituale allora vigente.

6. Il quadro che ho appena delineato resta sostanzialmente valido per i primi tre decenni del Seicento; già alla fine del terzo, direi, qualcosa comincia invece a mutare non solo nello stile musicale, ma anche nella composizione dei testi. Si vedano, a riprova, i seguenti quattro brani per Alto dei *Motetti a voce sola* di Giovanni Felice Sances pubblicati da Bartolomeo Magni nel 1638:³⁵

O Domine Iesu Christe, tu ascendis in caelum, et nos relinquis in terra.
Quomodo vivere possumus sine te, qui es vita nostra?
Ne derelinquas nos, Deus noster; et si tu ascendis, Fili, descendat super nos Spiritus sanctus;
mitte nobis paraclitum Spiritus, qui doceat nos veritatem, et dirigat pedes nostros in viam pacis.

Laetamini omnes, exultate et dicite alleluia;
quia surrexit Dominus vere, alleluia.
Exultate Deo adiutori nostro, iubilare Deo Iacob.
Sumite psalmum et date tympanum
psalterium iucundum cum cithara.

per l'organo. *Libro terzo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 (M2877; 1); *Motetti a una, due, tre et quattro voci col basso continuo per l'organo fatti da diversi musici servitori del serenissimo signor Duca di Mantova*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 (16184; 1); P. PACE, *L'ottavo libro de' motetti a una, due, tre e quattro voci con il salmo Dixit et Magnificat a sei voci, il tutto concertati*, op. 19, Roma, Luca Antonio Soldi, 1619 (P11; 2); L. VALVASENSI, *Brevi concerti ecclesiastici alla romana commodi per cantarsi nel clavicembalo, chitarone over organo con una voce sola acuta o grave a compiacenza delli cantanti*, op. 3, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620 (V182; 1); A. GRANDI, *Motetti a voce sola*, Venezia, stampa del Gardano (Bartolomeo Magni), 1621 (G3443; 3); L. O. VIZANA, *Componimenti musicali de' motetti concertati a una e più voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1623 (V2261; 1); *Ghirlanda sacra scielta da diversi eccellentissimi compositori de' varii motetti a voce sola. Libro primo*, op. 2, Venezia, stampa del Gardano, 1625 (16252; 2); F. GIULIANI, *Celeste ghirlanda di quaranta concerti a voce sola, divisi sopra le quattro parti principali della musica*, op. 2, Venezia, stampa del Gardano (Bartolomeo Magni), 1629 (G2546; 10); O. TARDITI, *Celesti fiori musicali di varii concerti sacri a voce sola [...] Libro secondo*, op. 8, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629 (T186; 1); F. TURINI, *Motetti a voce sola da potersi cantare in soprano, in contralto, in tenore et in basso. Libro primo*, Brescia, Giovanni Battista Bozzola, 1629 (T1392; 18); I. DONATI, *Il primo libro de' motetti a voce sola*, op. 7, Venezia, Alessandro Vincenti, 1634 (D3401; 3); ID., *Il secondo libro de' motetti a voce sola [...] per educatione de' figlioli et figliole*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1636 (D3403; 3); G. F. SANCES, *Motetti a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1638 (S770; 4); F. TURINI, *Motetti a voce sola. Libro secondo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640 (T1393; 17); GREGORIUS Urbanus, *Sacri armonici concentus singulis, binis, ternis, quaternis vocibus concinendi*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640 (U102; 1).

³⁵ Sono i mottetti 4-8 della raccolta, che esauriscono la riserva della voce di Alto.

O Maria, Dei genitrix et virgo gratiosa,
 omnium desolatorum ad te clamantium consolatrix vera,
 per illum magnum gaudium quo consolata es
 quando cognovisti Dominum Iesum die tertia a mortuis impassibilem resurrexisse,
 sis consolatrix animae meae.

Quaerite Dominum dum inveniri potest; invoke eum dum prope est.
 Plaudite illi in voce exultationis,
 quoniam benignus est Dominus quaerentium eum, et iis qui recto sunt corde,
 et omnes petitiones vestras implebit. Alleluia.

Se il secondo di essi (strutturato musicalmente in forma di responsorio) e in certa misura il quarto possono dirsi ancora allineati con le modalità di selezione testuale di Viadana, il primo e il terzo mottetto, pur conservando in maniera assolutamente limpida la relazione con l'ambiente liturgico di riferimento anche tramite evidenti reminiscenze scritturistiche, isolano invece, per così dire, la voce cantante (e di conseguenza l'ascoltatore) dal rito, oltrepassandolo e instaurando un rapporto con la trascendenza invocata che prescinde pressoché *in toto* dalla mediazione liturgica. Così facendo, se non ancora al testo di carattere esclusivamente devozionale, si giunge di certo oltre i connotati della preghiera liturgica, che non conosce pubbliche derive soggettive o intimistiche (si noti, e *contrario*, l'insistenza sulla prima persona singolare del mottetto mariano). *Ex parte liturgiae*, in altri termini, la musica comincia a costituirsi come ingrediente non soltanto festivo, bensì anche emotivo del rito: e ciò non solo quanto a forme dell'espressione sonora, ma anche quanto a forme del contenuto testuale.

7. Nei decenni successivi – azzarderei fin verso la metà degli anni Settanta, ma con la cautela che deriva dalla consapevolezza che una storia complessiva del genere del mottetto a voce sola è ancora in gran parte da scrivere – l'orientamento appena descritto, per lo meno stando alle raccolte che ho potuto sinora esaminare,³⁶ appare in deciso rafforzamento. In particolare, credo si possano

³⁶ Repertorio analizzato: G. CASATI, *Sacri concetti a voce sola con la partitura*, op. 2, Venezia, Bartolomeo Magni, 1641 (C1408; 4); G. CASATI, *Il primo libro de' motetti concertati a una, due, tre e quattro voci, con una messa a quattro*, op. 1, Venezia, Alessandro Vincenti, 1643 (C1411; 2); G. A. RIGATTI, *Motetti a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1643 (R1416; 5); F. LAURENZI, *Spiritualium cantionum unica voce contextarum liber primus*, op. 3, Venezia, Alessandro Vincenti, 1644 (L1116; 3); G. CASATI, *Scelta d'ariosi vaghi et concertati motetti a una, due, tre e quattro voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645 (C1419; 1); *Motetti a voce sola de' diversi eccellentissimi autori. Libro primo*, Venezia, stampa del Gardano, 1645 (1645³; 1); M. CAZZATI, *Il primo libro de' motetti a voce sola*, op. 5, Venezia, stampa del Gardano, 1647 (C1582; 6); G. A. RIGATTI, *Motetti a voce sola, per cantare nell'organo, gravecembalo, tiorba et altro instromento. Libro secondo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1647 (R1419; 5); M. CAZZATI, *Il secondo libro de' motetti a voce sola*, op. 6, Venezia, Francesco Magni, 1648 (C1584; 3); M. CAZZATI, *Terzo libro de' motetti a voce sola*, op. 13, Venezia, Alessandro Vincenti, 1651 (C1594; 5); A. BERETTARI, *Motetti a voce sola*, op. 1, Venezia, Alessandro Vincenti, 1654 (B1996; 4); G. P. ALMERI, *Motetti a voce sola*, Venezia, stampa del Gardano (Francesco Magni), 1654 (A868; 5); N. MONFERRATO, *Motetti a voce sola. Libro primo*, op. 4, Venezia, Alessandro Vincenti, 1655 (M3041; 12); M. CAZZATI, *Quarto libro de' motetti a voce sola*, op. 25, Bologna, Antonio Pisarri, 1661 (C1618; 4); ID., *Quinto libro de' motetti a voce sola*, op. 39, Bologna, Marino Silvani, 1666 (C1637; 5); N. MONFERRATO, *Motetti a voce sola. Libro terzo*, op. 6, Venezia, Camillo Bortoli, 1666 (M3042; 11); C. D. COSSONI, *Primo libro de' motetti a voce sola*, op. 2, Bologna, Giacomo Monti, 1668 (C4201; 2); C. CALZARERI, *Motetti a voce sola [...] libro secondo*, op. 2, Venezia, stampa del Gardano (Francesco Magni),

individuare in quella testualità mottettistica almeno cinque linee di tendenza, che tratteggio sommariamente in vista di future e più approfondite indagini.

Una prima linea è il pressoché totale tramonto di testi ripresi direttamente dalle fonti liturgiche (con la sola eccezione delle quattro tradizionali antifone mariane) o di selezioni scritturistiche analoghe agli *excerpta* o alle combinazioni di versetti salmodici che nella stampa paradigmatica di Viadana abbiamo visto ricorrere in una misura di tutto rispetto. Nessuna occorrenza testuale paragonabile si ritrova, per esempio, nel complesso della produzione mottettistica per Alto e Basso continuo né di Maurizio Cazzati (23 composizioni pubblicate tra il 1647 e il 1666 – o il 1673, volendo conteggiare anche le ristampe che contengono, per lo meno nel caso del primo libro, significative varianti d'autore, alcune delle quali ho già discusso in altra sede)³⁷ né di Natale Monferrato (egualmente 23 brani editi tra il 1655 e il 1666, quattro dei quali appartenenti al sottogenere delle antifone mariane a cui l'autore dedicherà un'apposita raccolta nel 1678).³⁸

Una seconda linea di tendenza, affine alla prima, è poi il progressivo diluirsi dei riferimenti scritturali, che non solo (come ho appena rammentato) non fungono più da miniera di selezione primaria, ma si riducono a citazioni accessorie, a echi spesso destrutturati, con un modo di procedere che (per usare delle categorie elaborate da Maria Caraci Vela in tutt'altro contesto) talvolta assume i contorni di una consapevole “arte allusiva” ma più di frequente sembra rimandare al dominio dell’«intertestualità fisiologica»,³⁹ a una memoria autoriale nutrita sì di espressioni bibliche (e, alla stessa stregua, liturgiche) e nondimeno bisognosa di ricentrare l'approccio spirituale a partire da altri e più soggettivi punti di partenza. Valgano a campione i seguenti due testi dal *Primo libro de' motetti a voce sola* di Natale Monferrato (1655):

1669 (C271; 4); C. D. COSSONI, *Il secondo libro de' motetti a voce sola*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (C4210; 2); G. LEGRENZI, *Acclamazioni devote a voce sola*, op. 10, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (L1624; 2); E. PIZZONI, *Motetti sacri a voce sola con le quattro antifone della Beata Vergine*, op. 2, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (P2492; 4); *Nuova raccolta di motetti a voce sola di diversi eccellenti autori moderni*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (1670¹; 3); F. PASSARINI, *Antifone della Beata Vergine a voce sola, commode per tutte le parti*, Bologna, Giacomo Monti, 1671 (P999; 4); B. GRAZIANI, *Sacrae cantiones una tantum voce [...] liber sextus*, op. 19, Roma, eredi Mascardi, 1672 (G3686; 1); G. B. AGNELETTI, *Sacri canti et inni a voce sola*, Venezia, stampa del Gardano, 1673 (A398; 2); F. FERRARI, *Motetti a voce sola*, Bologna, Giacomo Monti, 1674 (F292; 4); S. FILIPPINI, *Motetti sacri a voce sola*, Bologna, Giacomo Monti, 1675 (F745; 4); C. D. COSSONI, *Il terzo libro de' motetti a voce sola*, Bologna, s.e., 1675 (ristampa della prima edizione perduta, C4212; 2).

³⁷ Le ristampe (un fenomeno non frequentissimo entro il genere di cui ci stiamo occupando) riguardano il *Primo libro* del 1647, riedito a Bologna da Pellegrino Lazzari nel 1670 (RISM A/I C1583); il *Secondo libro* del 1648 (Venezia, Francesco Magni, 1656, RISM A/I CC1584a) e il *Quinto libro* del 1666 (Mantova, Guglielmo Bercincori, 1673, RISM A/I CC1637a). Sulle varianti d'autore del *Primo libro*, cfr. D. SABAINO, *Di alcune varianti d'autore e del registro di contralto nei “Mottetti a voce sola” di Maurizio Cazzati*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di F. Rovelli, C. Vellutini e C. Panti, Pisa, ETS, 2021, pp. 55-79.

³⁸ Cfr. N. MONFERRATO, *Antiphonae unica voce decantandae*, Venezia, Giuseppe Sala, 1678 (RISM A/I M3049).

³⁹ M. CARACI VELA, *Dall'arte allusive all'intertestualità “fisiologica”: aspetti del processo compositivo in Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Lucca, LIM, 2004, pp. 187-211: 187-192.

O deitas caritate vulnerata,
 o humanitas duris clavibus perforata,
 in crucifixo Iesu ambae insidentes,
 in pane facto Iesu ambae latentes;
 te deitas, te humanitas, te Deus homo,
 rex angelorum
 qui factus es panis viatorum,
 adoro et oro.
 Suscipio te, suscipe me:
 tu enim me totum reficis;
 ego totus in te deficio,
 quia ore te capiens, mente non capio.
 O res mira!
 O vere memoria Dei mirabilium!
 Adest Iesus, abest panis;
 latet Iesus, patet panis:
*Caro cibus, sanguis potus,
 manet tamen Christus totus
 sub utraque specie;
 sumit unus, sumunt mille,
 quantus isti, tantum ille,
 nec sumptus consumitur:
 o res mira, vere memoria Dei mirabilium.*
 Alleluia.

Venite, gentes,
 properate, populi,
 accedite, mortales;
 nobiscum iubilare,
 congaudentes, laudantes, Dominum,
 quod sit *mirabilis, quod sit gloriosus*
in sanctis suis,
 quia hodie colitur et veneratur in terris,
 quem omnes angeli, quem cives caelici
 laudant in caelis.
 Hic est ille fidelis,
*quem constituit Dominus
 super familiam suam,
 et ideo intrat in gaudium Domini sui.*
 Alleluia.

Nel primo mottetto, l'eucaristico *O deitas*, la citazione diretta dell'undicesima e tredicesima strofa della celeberrima sequenza *Lauda, Sion, salvatorem* della festa del *Corpus Domini* (evidenziate in corsivo) segue una quindicina di versi di taglio dottrinale alquanto contorti (ispirati, forse, all'*Adoro te devote* di Tommaso d'Aquino) che mettono in parallelo dapprima i due misteri dell'incarnazione e dell'Eucaristia e subito dopo il duplice effetto dell'assunzione del *corpus Christi* da parte del fedele (il quale, ricevendo la comunione, accoglie Cristo in sé ed è a sua volta è accolto in/da Cristo); il tutto in un linguaggio segnato da un'enfasi sulla presenza reale di pretto sapore controriformistico. Nel secondo mottetto, le reminiscenze scritturistiche vetero e neotestamentarie (egualmente evidenziate in corsivo) appaiono dal canto loro completamente decontestualizzate dall'ambiente

originario e danno così vita a un insieme indistinto e per ciò stesso buono per qualunque commemorazione santorale.⁴⁰

Una direzione siffatta – intonazione sempre più frequente di testi comuni e polivalenti a scapito di testi caratteristici e soprattutto propri (del temporale prima ancora che del santorale) – costituisce quindi la terza linea a cui facevo cenno: nelle raccolte esaminate, per esempio, è quasi impossibile incontrare testi esplicitamente destinati al tempo d'avvento, e parimenti assai raro imbattersi in testi apertamente pasquali.⁴¹ Il legame liturgico rimane così spesso affidato ai paratesti o agli indici delle raccolte, più che essere veicolato *in ritu exercito* dal testo intonato: e se ciò ha l'effetto di moltiplicare le possibilità di esecuzione di non poche composizioni, fa nel contempo sì che queste assumano più la funzione di 'colore liturgico', al modo per esempio dei paramenti, che di ulteriore elemento di individua caratterizzazione rituale.

In parallelo al processo di generalizzazione dei testi si osserva poi una decisa superfetazione dei testi mariani (quarta linea di tendenza): non nel senso della moltiplicazione del loro numero – che non era mai stato ridotto neppure nei decenni e anzi nei secoli precedenti –, quanto piuttosto nel senso dell'abbandono di quella sobrietà che aveva tutto sommato caratterizzato buona parte delle intonazioni cinquecentesche (a tema delle quali, accanto alla glorificazione sotto varia forma del ruolo materno di Maria, stava per lo più l'interpretazione mariologica di molti passi del *Cantico dei cantici*)⁴² in favore dell'adozione di una testualità che ben rispecchia una delle più celebri massime della devozione cattolica: «de Maria nunquam satis».⁴³ La direzione è talmente nota che un solo esempio è più che sufficiente per apprezzare a quale avventurosa di espressioni le esigenze di verso e di rima possano spingere; si noti in particolare il *climax* con il quale l'anonimo autore di un mottetto del *Terzo libro* di Natale Monferrato (1666) trapassa dai tutto sommato tradizionali attributi *peccatorum adiumentum, angelorum oblectamentum, caelorum firmamentum* all'incredibile *Trinitatis complementum*:

Convenite, terrigenae, congregamini, caelites, universi concurrite:
ecce virgo hodie tota pulchra fulget,
tota fragrans redolet,
tota medica viget,
haec gemma puritatis,

⁴⁰ L'inciso *mirabilis [...]* *sanctis suis* rimanda a Ps. 67, 36; *fidelis [...]* *familiam suam* a Eu. Matth. 24, 25; *intrat [...]* *Domini sui* a Eu. Matth. 25, 21-23.

⁴¹ Nei testi a inequivoca destinazione temporale come i pochi natalizi che si riscontrano nel repertorio, il dato liturgico tende sempre più scopertamente a sciogliersi nella commozione emotiva suscitata dal bambino nella mangiatoia; si veda per esempio la penultima sezione del mottetto *Evae filii* di Carlo Pallavicino contenuto nella *Nuova raccolta di motetti sacri* curata da Marino Silvani nel 1670, il cui testo recita «Divine parvule, oh, caelos clauditos a fletu abstine; o care pupule, an inquietulus quia a frigore vexatur corculum? Dormi, o Iesule!».

⁴² Cfr. per esempio L. GAMBERO, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2000, pp. 145-152.

⁴³ L'apoteigma, da attribuire forse al carmelitano Robert Berthelot, vescovo di Damasco (†1630) più che a san Bernardo di Chiaravalle, è stato reso celebre dal decimo capitolo del *Trattato della vera devozione* che Luis-Marie Grignon da Montfort compose attorno al 1712 e che uscì postumo nel 1843 (*Traité de la vraie dévotion à la sainte Vierge, par le vénérable serviteur de Dieu Louis-Marie Grignon de Montfort*, Paris, Gaume, 1843).

micans stella sanctitatis,
 haec rosa largitatis,
 pandens ianua pietatis,
 haec scala aeternitatis,
 vernans rosa charitatis;
 haec Maria est Deipara
 peccatorum adiumentum,
 angelorum oblectamentum,
 caelorum firmamentum,
 Trinitatis complementum.
 Celebremus decoram super sydera,
 laudemus odoram super aromata,
 cantemus saluberrimam super balsama;
 gaudentes tympanis,
 plaudentes cymbalis,
 psallentes organis,
 ovantes cytharis,
 laetantes musicis
 nostra resonent
 dulcisona carmina.
 Alleluia.

Un'ultima propensione all'opera nei mottetti dei decenni centrali del secolo, strettamente collegata alle precedenti, è infine la riduzione dello spettro tematico a poche aree di interesse: la passione di Cristo, il santissimo Sacramento, la lode dei santi e – dalla prospettiva dell'ascoltatore – i pericoli del mondo e del peccato. Si vedano i seguenti quattro testi risalenti al medesimo giro d'anni e assolutamente tipici del contenuto mottettistico di centinaia di composizioni analoghe:

G. CASATI, *Primo libro de' motetti concertati*, 1641

Salve, tremendum cunctis maiestatibus caput Domini nostri Iesu Christi,
 pro nobis spinis coronatus, et arundine percussus;
 salve, speciosissima facies Salvatoris nostri;
 salvete, benignissimi oculi, pro nobis lachrimis perfusi;
 salve, mellifluum os, gutturque suave, pro nobis felle et aceto potatum;
 salvete, aures nobilissimae;
 salve, collum humile, salve, dorsum sanctissimum;
 salvete, venerabiles manus et brachia, pro nobis in cruce extensa;
 salve, pectus mitissimum; salve, latus gratiosum, pro nobis lancea militis perforatum;
 salve, totum corpus Iesu Christi,
 pro nobis in cruce suspensum, vulneratum, mortuum, et sepultum.
 Semper laudabo te, adorabo te, invocabo te.
 O amantissima vulnera dulcissimi mei amatoris Iesu Christi,
 vulnerate me, rapite me, abscondite me, dealbate me, transfixite me.
 Scinde, Christe, cor meum passione tua;
 dolores tui penetrent intima mea; sentiam in corde vulnera tua;
 curram post te desiderio, et liquescam totus amore.

A. BERETTARI, *Motetti a voce sola*, 1643

O summa dulcedo divinae bonitatis et benignitatis,
 o immensa caritas divinae largitatis, o stupenda prodigalitas
 Dei et hominis Iesu Christi,
 qui seipsum in cibum et potum fidelibus tradidit,
 Deus homini, pater filio, Dominus servo,
 rex maiestatis pauperulae creaturae in praemium datur.
 Ave ergo, gloriosissima Christi caro; salve, dulcissime Christi sanguis,
 salve, totum corpus, immensa deitas in aeternum utrique unita, mundi medicina:
 salva nos te laudantes, vivifica nos caritatem tuam cantantes, protege nos a ruina.

M. CAZZATI, *Primo libro de' motetti a voce sola*, 1647

Exurge psalterium et cithara, exurge in iubilo, psallite, milites militantis Ecclesiae,
 quia ascendit in caelum beatus N., verus Christi miles,
 qui pugnando hostem debellavit in terra, et in caelum reportavit triumphum.
 Ideo laetus excipitur a Deo cum palma coronatus et stolis albis amictus;
 Angelorum chorus invitat eum dicentes:
 Adiungite vos ergo caelestibus, et gaudete cum gaudentibus alleluia dicentes:
 «Mirabilis Deus in sanctis suis, qui beatum hodie coronavit N., alleluia».

G. A. RIGATTI, *Motetti a voce sola. Libro secondo*, 1647

Fuge mundum, quaere Christum; fuge scelera, quaere gratiam: anima, obliviscere mundum.
 Assurge, cor vanissimum, cor stolidissimum, ingratum cor;
 te excita, te erige, evigila, anima perdita,
 antea felix, modo infelix, ante securo, profuga modo, ante beata, nunc miserrima.
 Rede ad Iesum, carissima; rede ad Iesum, amantissima.
 Ah, Iesu, dulcedo tan suavis, sero te gustavi, sero te cognovi, sero te amavi.
 Ah, te teneam, anima animae; ah, te diligam, caritas ignea; ah, te sentiam, amor amabilis;
 non te deseram ni me sanctifices,
 non te relinquam ni beatifices,
 non te dimittam ni benedicas in aeternum.

L'immaginario evocato, come si vede, coniuga la perdurante eredità della *devotio moderna* (unione della vita del singolo a quella di Gesù Cristo, culto dell'Eucaristia, ricorso confidente all'intercessione della Vergine e dei santi) con i temi dominanti della spiritualità e della controversistica posttridentina quali l'enfasi sulla presenza reale, il potere intercessorio appunto di Maria e dei santi, la necessità di porre sempre innanzi a sé il proprio peccato:⁴⁴ il tutto espresso nella prospettiva eminentemente soggettiva che abbiamo richiamato poco sopra.⁴⁵

⁴⁴ Si ricordi al riguardo l'obbligo, sancito dalla quattordicesima sessione del Concilio, di confessare almeno una volta l'anno tutti i peccati «distinti per genere e specie».

⁴⁵ Per un'introduzione alla spiritualità posttridentina, cfr. N. TERPSTRA, *Lay Spirituality*, in *The Ashgate Companion to the Counter-Reformation*, a cura di A. Bamji, G. H. Janssen e M. Laven, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 261-289.

8. Proprio quest'ultima, infine, diviene la nota dominante dei testi mottettistici dei trenta-quarant'anni successivi che accompagnano il genere verso la sua estinzione – che interviene, almeno nella forma 'voce sola e Basso continuo', *grosso modo* nei primi decenni del secolo XVIII. I testi delle raccolte esaminate a tale riguardo si possono infatti raggruppare in due categorie di massima:⁴⁶ quelli ripresi ancora una volta dalle fonti liturgiche, ridotti tuttavia ormai (quanto meno in senso statistico) pressoché alle sole antifone mariane; e i testi "altri", unificati, al di là delle disparità contenutistiche, dalla pressoché assoluta predominanza della prima persona singolare sul 'noi' di ascendenza rituale.

Nel gruppo di questi mottetti tardi spicca il *corpus* di composizioni di suor Isabella Leonarda; in esso la concentrazione sull'interiorità del soggetto e sul suo rapporto personale con il trascendente si esprimono normalmente al femminile in riferimento al sostantivo *anima* (espresso o sottinteso), sotto il quale trapela in controluce, in un lessico di sensualità latente ma al tempo stesso trasparente, la sensibilità dell'autrice e del mondo monacale in genere, che trova così una propria e riconoscibile voce anche in un contesto (ancora? eventualmente?) liturgico.⁴⁷ Il mottetto *Amans te* dalla raccolta del 1686 ne è un esempio emblematico e probante:

Amans te, mi care Iesu,
probat pectus poenas mille;
nimis dirae sunt scintillae,
quibus poenans langueo.
Tanta gratia est in te,
o mi dulcis Iesu care;
tuus vultus est fons amoris,
fornax vivida, vena fluida ardoris,
unde cara cum pupilla,
viva cum favilla,

⁴⁶ Cfr. M. SAVIONI, *Motetti a voce sola*, Roma, eredi Mascardi, 1676 (S1120; 2); I. LEONARDA, *Motetti*, op. 1 (la stampa è perduta; alcuni di essi sono conservati in copia manoscritta nella Zentralbibliothek di Solothurn in Svizzera (–; 2); EAD., *Motetti a voce sola parte con istromenti e parte senza*, op. 6, Venezia, stampa del Gardano, 1676 (I94; 3); EAD., *Motetti a una, due, tre e quattro voci parte con istromenti e parte senza*, op. 7, Bologna, Giacomo Monti, 1677 (I95; 1); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 11, Bologna, Giacomo Monti, 1684 (I98; 2); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 12, Milano, fratelli Camagni, 1686, (I99; 3); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 14, Bologna, Giacomo Monti, 1687 (I101; 2, di cui uno con due testi alternativi); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 15, Bologna, Pier Maria Monti, 1690 (I102; 1); G. B. BASSANI, *Motetti a voce sola*, op. 12, Venezia, Giuseppe Sala, 1692 (B1195; 3); *Sacre armonie a voce sola di diversi celebri autori*, Milano, Federico Vigoni, 1692 (1692¹; 2); G. B. BREVI, *Metri sacri. Motetti a voce sola*, op. 2, Venezia, Giuseppe Sala, 1692 (B4423; 4); G. N. BUCCELLENI, *Motetti a voce sola per il ss. Sacramento, et uno per la Beatissima Vergine*, op. 1, Roma, Mascardi, 1692 (B4856; 1); I. LEONARDA, *Motetti a voce sola*, op. 17, Bologna, Pier Maria Monti, 1695 (I104; 2); G. B. BREVI, *La devotione canora. Motetti a voce sola*, op. 8, Modena, Fortuniano Rosati, 1699 (B4429; 2); I. LEONARDA, *Motetti a voce sola con istromenti [e senza]*, op. 20, Bologna, Marino Silvani, 1700 (I017; 1); G. B. BASSANI, *Antifone sacre a voce sola con violini [e senza] per tutto l'anno, e due Tantum ergo*, op. 26, Bologna, Marino Silvani, 1701 (B1218; 1); G. A. SILVANI, *Motetti con le quattro antifone della B. Vergine a voce sola*, op. 9, Bologna, Marino Silvani, 1713 (S3445; 6); G. B. BREVI, *Tantum ergo a voce sola*, op. 9, Venezia, Fortuniano Rosati, 1725 (B4430; 4).

⁴⁷ Si vedano le ampie indagini – non limitate al mottetto a voce sola – di MONSON, *Disembodied Voices* cit. e di KENDRICK, *Celestial Sirens* cit.

amor care, reducis me.
O vos chori ardent, ex vestro amante pectore ad me volet fax,
ex inflammato corde currat amoris incendium;
ah, si magis arderem in amore, quantum gauderem.
Mea flammæ anima clamat in ardore et suspirat,
te amando mens delirat,
ardens poenat in fervore,
te poenando tamen amat.
Iam tu scis, o Iesu carissime,
quod ardent pectora incendio grande:
nam vides meum cor.
Si sæpe poenando
vel multum amando
cor meum delirat,
excusa tu me;
da flammæ, ardore,
poenas, dolores:
nam ero contenta
in toto per te.

Poco più avanti (ed è l'esito più noto) il mottetto a voce sola diviene stilisticamente, testualmente, formalmente e vocalmente una cantata sacra il cui *latinus grossus* eguaglia recitativi e arie (di norma con *da capo*) delle coeve cantate amorose e segna così – anche contenutisticamente – il momento di maggior distanza tra l'origine e la primitiva destinazione del genere e le parole effettivamente intonate – parole al cui confronto i più tardi esempi del genere dello stesso secolo, dai mottetti vivaldiani al mozartiano *Exultate, iubilate*, appaiono prototipi quasi retrospettivi di pertinenza liturgica. Si veda, a riprova di quanto affermato, un testo estratto quasi casualmente dalla *Devotione canora* del bergamasco Giovanni Battista Brevi (1699):

Amatae pupillae
cessate lacrimare:
ridete tranquillae,
non tardate iubilare.
Ecce in gaudio amoeno, in suavi quiete
pro Iesu, meo sponso
adorato, vivit anima mea,
exultat et iubilat, cor meum.
Dulcis Iesu, sponse care,
te amo, te adoro;
sine te non possum stare,
toto corde te honoro.
Eia ergo, anima mea, gaude,
triumpha, laetare, et carum Iesum
laeta festina semper cantare.
Tam in vita quam in morte
gaudebo fortunata
sum contenta mea sorte,
vivo felix et beata.
Alleluia.

9. Percorsa quindi per intero, seppur a volo d'uccello, la traiettoria vitale del genere, poche parole sono sufficienti a chiudere lo studio e ad aprire la strada a future e più puntuali verifiche: il tragitto che il mottetto a voce sola percorre tra i secoli XVII e XVIII conferma, a mio avviso, l'assunto ipotetico dal quale eravamo partiti; il legame tra quel genere musicale e l'evento liturgico che (almeno al principio) lo conteneva è in effetti, per così dire, di compresenza temporale più che di conformità progettuale. In tale compresenza, il modello liturgico, per la sua stessa costituzione, sopporta la sovrapposizione di testi e musiche che con il rito hanno un legame generico più che un'impronta caratterizzante, e la musica apporta al rito quell'elemento affettivo ed emotivo che il regime dell'assistenza non consentiva (più) di cogliere nella liturgia. E ciò con buona pace delle reprimende ufficiali, come ad esempio l'*Editto sopra le musiche* emanato nel 1665 dalla Sacra Congregazione della visita apostolica, che non fanno ovviamente che confermare, e *contrario*, quanto la pratica di cantare testi extraliturgici durante qualsiasi azione liturgica fosse viva anche nella stessa città di Roma.⁴⁸ E che ciò avvenga progressivamente proprio tra Sei e Settecento è un'ulteriore conferma di quella tendenza che, al successivo volgere di secolo, porterà alla sostanziale irrilevanza del rito tanto nella vita di fede quanto nella riflessione teologica.⁴⁹

Con tutto ciò, come ha scritto Felice Rainoldi, un liturgista attento ai fatti della musica, non si può tuttavia

negare la complessiva adeguatezza della musica barocca alla ritualità magniloquente della liturgia controriformistica, né la sua coerenza con la concezione di un esemplare ordine monarchico e gerarchico che da

⁴⁸ «La Sacra visita apostolica [...] ordina e comanda che nelle musiche concertate con organo, che per l'avvenire si faranno nelle chiese ed oratorii di Roma mentre si celebrano i divini uffizii o sta esposto il santissimo Sacramento, si osservino puntualmente le cose seguenti. – Primo, che lo stile delle musiche da osservarsi nelle messe, salmi, antifone, motetti, inni, cantici, eccetera, come anche nelle sinfonie, sia ecclesiastico, grave e devoto. – Secondo, che nelle messe non si cantino se non le parole prescritte del messale romano negli uffizii correnti nella festa di ciascun giorno e nelle solennità del santo, e specialmente che dopo l'epistola non si canti se non il graduale o tratto, e dopo il Credo non altre parole che dell'offertorio, e dopo il Sanctus si canterà il Benedictus ovvero un motetto, ma con le sole parole che pone la Chiesa nel breviario o messale in onore del santissimo Sacramento. – Terzo, che nei vesperi oltre ai salmi e l'inno non si cantino se non l'antifone correnti secondo il prescritto del breviario, ed il medesimo si faccia nelle compiete. – Quarto, che quando sta esposto il Santissimo non sia lecito di cantar altre parole che quelle che son poste nel breviario o messale romano in onore del santissimo Sacramento, e volendosi cantare le parole della Scrittura sacra o di qualche santo padre debba prima prendersi l'approvazione speciale della Sacra Congregazione dei riti al prescritto della Costituzione [...] e che le parole dei santi padri debbano essere d'un solo, e non di molti santi padri uniti insieme. – Quinto, che non si canti a voce sola tanto grave quanto acuta tutto o parte notabile d'un salmo, inno o motetto: ma, non cantando a pieno coro, si canti alternativamente variando sempre il canto ora con voci pari, ora con gravi ed ora con acute. – Sesto, che le parole così del breviario o messale come della Scrittura sacra e de' santi padri si mettano in musica *ut jacent*, in maniera che non s'invertano né vi si frappongano parole diverse né si faccia alterazione alcuna. – Settimo, che in tempo di passione si canti senz'organo, conforme la rubrica e la Chiesa prescrive: *Editto sopra le musiche*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1665 (foglio singolo). Sulla valenza del documento si diffonde L. BIANCONI, *Il Seicento* (1982), 2^a ed., Torino, EDT, 1991, pp. 117-122; più in generale, cfr. D. ROCCIOLO, *La musica in tribunale: gli editti del Cardinale vicario nel Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di S. Nanni, Roma, Viella, 2012, pp. 195-204.

⁴⁹ Cfr. GRILLO, *Liturgia fondamentale* cit., pp. 27-28.

Dio, supremo artista, attraverso capi e re, discende fino al clero e ai notabili civili, così, nelle chiese, capocoro e organista potranno e dovranno pontificare, destando a tratti maggior interesse del presidente; [...] il linguaggio melodico, librantesi sul basso continuo [...] acquisterà una tale eloquenza retorica e descrittivistica da rendere in qualche modo familiare ed accessibile al popolo la stessa lingua latina; [...] il contrasto timbrico, il tessuto contrappuntistico saranno in grado di dire, a modo loro, ma al pari di un qualificato predicatore, il senso della festa; la vasta gamma di convenzioni retoriche riuscirà a simboleggiare tutto il resto: il lutto, la lotta, il gaudio angelico.⁵⁰

Così facendo, la musica surrogava quel che, al tempo – ma in realtà fino a non molti decenni orsono –, una liturgia non compresa, non vissuta e sulla quale, per la più parte, i fedeli non fondavano la propria vita spirituale non era più in grado di dire né *per ritus* né tantomeno *per preces*. Eguagliava, per dirla altrimenti, l'anta esterna dell'iconostasi che nelle chiese bizantine separa il mondo dei celebranti dal mondo dei fedeli: al di là, il rito celebrato; al di qua, un rito immaginato, contemplato, pregato, percorso affettivamente in parallelo a quello ma non incisivo sulla fede e sull'agire. E se, in quella dicotomia, gli spiriti più illuminati, qualche secolo dopo le vicende che abbiamo osservato in questa sede, non poterono fare a meno di rinvenire una delle (cinque) “piaghe della Chiesa”,⁵¹ per moltissimi di coloro che in quei secoli, per convinzione o per obbligo, continuarono a frequentare quella stessa Chiesa, la musica fu al contrario – e per eccellenza – il balsamo che aiutava a sopportare quella piaga, e non di rado persino a non accorgersi di essa.

DANIELE SABAINO è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica e direttore del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia-Cremona, dove insegna tra l'altro Storia della musica dei riti cristiani. I suoi interessi di ricerca riguardano la filologia musicale e la critica testuale, l'organizzazione dello spazio sonoro e l'analisi della musica medievale e rinascimentale, l'opera di Juan Caramuel Lobkowitz e la musicologia liturgica nella storia e nell'attualità.

DANIELE SABAINO is Full Professor of Musicology and Music history and Head of the Department of Musicology and Cultural heritage of the University of Pavia-Cremona, where he teaches History of music of Christian rites, among other subjects. His research interests include music philology and textual criticism, the tonal organisation and analysis of medieval and Renaissance music, the works of Juan Caramuel Lobkowitz, and liturgical musicology in past and present times.

⁵⁰ F. RAINOLDI, “voce” *canto e musica*, in *Liturgia*, a cura di D. Sartore, A. M. Triacca e C. Cibien, Ciniello Balsamo, San Paolo, 2001, pp. 302-328: 316.

⁵¹ Il riferimento è ovviamente alla prima delle piaghe («la divisione del popolo dal clero nel pubblico culto») evidenziate da A. ROSMINI, *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, ed. originale, Lugano, Veladini, 1848, p. 11.